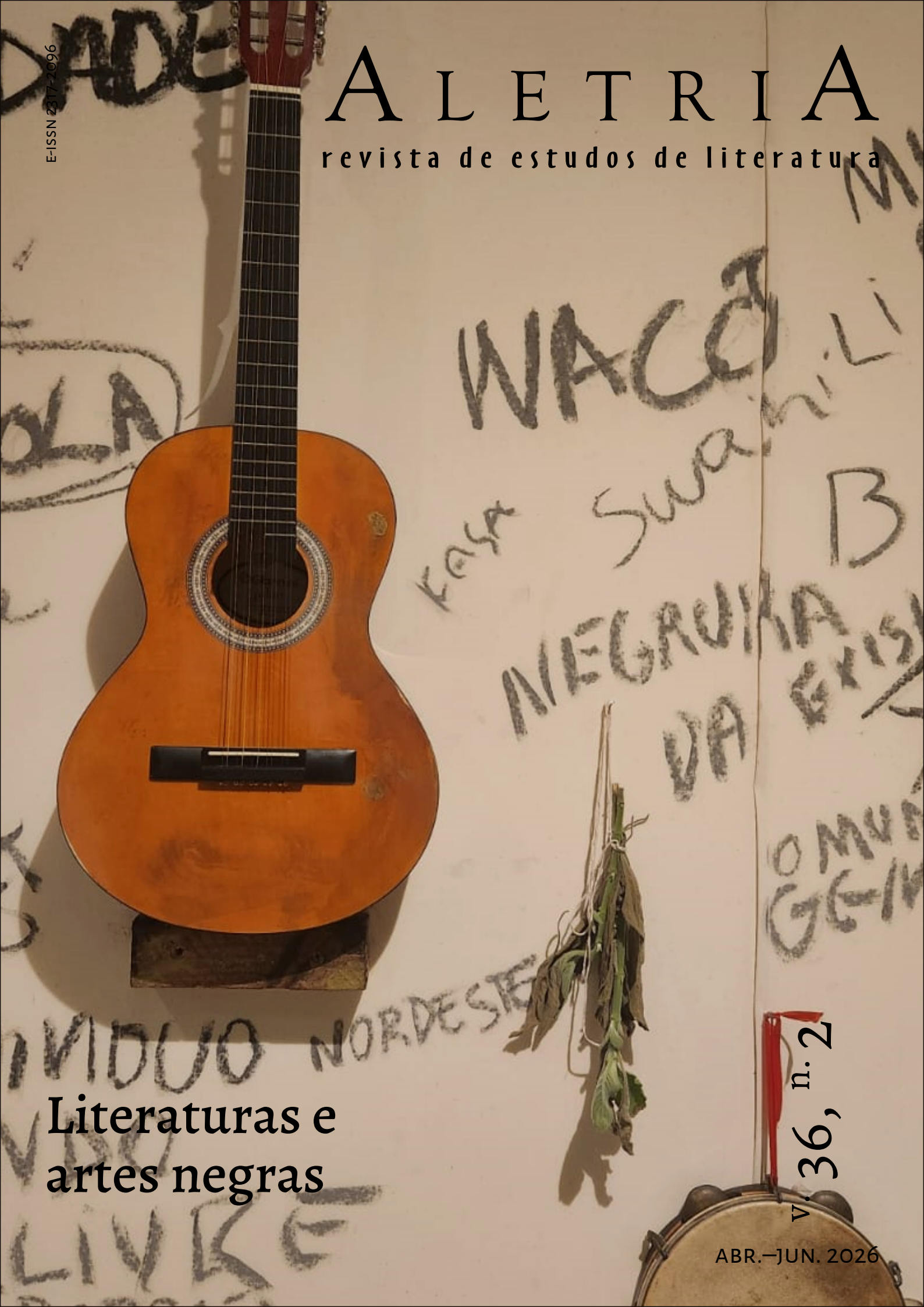
E-ISSN 2317-2096

ALETRIA

revista de estudos de literatura



Literaturas e artes negras

v. 36, n. 2

ABR.–JUN. 2026

ALETRIA

revista de estudos de literatura

Universidade Federal de Minas Gerais
Reitor: Alessandro Fernandes Moreira; Vice-Reitora: Alamanda Kfoury Pereira

Faculdade de Letras
Diretora: Sandra Gualberto Bianchet. Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Coordenadora: Aline Magalhães Pinto, Ana Maria Chiarini, Daniel Reizinger Bonomo, Elen de Medeiros, Luiz Fernando Ferreira Sá, Marcel de Lima Santos, Matheus Trevizam, Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Roberto Alexandre do Carmo Said, Teodoro Rennó Assunção; Discentes: Luis Gustavo de Paiva Faria; Secretaria Acadêmica: Giane de Oliveira Jacob, Hamy Carnelós Pedrosa, Mêndel Marques Vilaça

Editores
Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

Conselho Editorial
Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago

Organizadores do número
Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes (CEFET-MG), Eduardo de Assis Duarte (UFMG), Marcos Antônio Alexandre (UFMG-CNPq), Soraya Martins Patrocínio (UNESPAR)

Editor de Arte
Emerson Eller

Projeto Gráfico
Stéphanie Paes

Capa
Espetáculo *Afroapocalíptico*, do Grupo dos Dez. Fotografia de Marcos Alexandre

Secretaria
Ana Clara de Souza Marques

Revisão e Normalização
João Gabriel Pereira Gomes

Diagramação
João Gabriel Pereira Gomes

ALETRIA

revista de estudos de literatura

Aletria | Belo Horizonte | v. 36 | n. 2 | abr.–jun. 2026 | 340 p. | e-ISSN 2317-2096

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura, v. 6, 1998/99–, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; color.; online.

Histórico:
Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.
Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.
Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.
Disponível apenas online a partir de 2015.
Textos em português, inglês, espanhol e francês.
ISSN: 1679-3749
e-ISSN: 2317-2096

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação
Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes (CEFET-MG); Eduardo de Assis Duarte (UFMG); Marcos Antônio Alexandre (UFMG-CNPq); Soraya Martins Patrocínio (UNESPAR)

11 Editorial
Elen de Medeiros; Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

14 A música livre: os matizes do ente-instrumento na obra de Amos Tutuola
Free Music: The Hues of the Entity-Instrument in the Work of Amos Tutuola
Luiza Nascimento Almeida

31 O dia que começa, a vida que termina: o encontro de uma só dor em "Di lixão", de Conceição Evaristo
The Day that Begins, the Life that Comes to an End: The Encounter of a Single Pain in "Di lixão", by Conceição Evaristo
Amanda Nunes do Amaral

44 Prazer e cura: a escrita erótica de Carmen Faustino e a (auto)representação da mulher negra
Pleasure and Healing: The Erotic Writing of Carmen Faustino and the (Self)Representation of Black Women
Ana Terra Araújo; Elizabeth Gonzaga de Lima

61 Ecos da rememória em Amada e Tituba: tecendo fios entre Toni Morrison e Maryse Condé
Echoes of Rememory in Beloved and Tituba: Weaving Lines between Toni Morrison and Maryse Condé
Eliza Araújo

76 Machado de Assis e Conceição Evaristo: relendo as representações da mulher negra nos contos "Pai contra mãe" e "Ana Davenga"
Machado de Assis and Conceição Evaristo: Rereading the Representations of Black Women in the Short Stories "Pai contra mãe" and "Ana Davenga"
Juliana dos Santos Gelmini

90 Questões de gênero em Machado de Assis: uma leitura de "Pai contra mãe"
Gender Issues in Machado de Assis: An Analysis of "Pai contra mãe"
Isadora Almeida Rodrigues

105 A poesia de Edimilson de Almeida Pereira e o teor testemunhal
The Poetry of Edimilson de Almeida Pereira and the Testimonial Content
Felippe Nildo Oliveira de Lima; Leilane Hardoim Simões

123 Poesia, negritude e ilustração em "Rua Luanda"
Poetry, Blackness and Illustration in "Rua Luanda"
Sandro Adriano da Silva; Wilma dos Santos Coqueiro

144 O fazer literário como bricolagem: por uma poética do resto
Literary Creation as Bricolage: Towards a Poetics of the Rest
Priscilla Melo Ribeiro de Lima; Sostenes Cezar de Lima

160 A experiência literária de Allan da Rosa em *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos*
Allan da Rosa's Literary Experience in A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos
Renata de Oliveira Batista Rodrigues; Felipe Wircker Machado

Varia

179 Os *Estudos filosóficos* e o místico Balzac
Philosophical Studies *and the Mystic Balzac*
Maria Inês Canedo Arigoni

194 Prática de escrita e criação de novos gêneros literários: *The Spectator* (1711-1712) e a Rede Mundial de Computadores
Writing Practice and Creation of New Literary Genres: The Spectator *(1711-1712) and the World Wide Web*
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa; Natanael Duarte de Azevedo

211 Chesterton defende as histórias de detetive
Chesterton Defends Detective Stories
Alexandre Carneiro; Marcos Aurélio Zamith Fernandes

227 Escrever com detritos: *Finnegans Wake* e os aspectos das transformações perceptivas e sociais do século XX
Writing with Debris: Finnegans Wake *and the Aspects of Perceptual and Social Transformations of the 20th Century*
Rebeca Hippertt

243 Vozes melancólicas em *Norma Jeane Baker of Troy*, de Anne Carson
Melancholy Voices in Norma Jeane Baker of Troy, *by Anne Carson*
Carla Moreira Kinzo

262 Estética da sensibilidade infantil em *Contos de cães e maus lobos*
Aesthetics of Childhood Sensibility in Contos de cães e maus lobos
Anita de Melo

277 A literatura fantástica e resistência: as representações da ditadura no conto "O mar mais longe que vejo" de Caio Fernando Abreu
Fantastic Literature and Resistance: Representations of the Dictatorship in the Short Story "O mar mais longe que vejo" by Caio Fernando Abreu
Livia Maria Rosa Soares Oliveira

292 Sobressaltos e cortes: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar
Shocks and Cuts: Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar
Danielle Freitas Oliveira

305 Configurações labirínticas dos espaços narrativos em Borges, Saramago e Graciliano
Labyrinthine Configurations of Narrative Spaces in Borges, Saramago and Graciliano
Cleomar Pinheiro Sotta

Resenhas

321 PAIVA, Marcelo Rubens. *O novo agora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2025.
Mayara de Andrade Calqui

324 CATHARINA, Pedro Paulo. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. (Ensaio Labelle, 5)
Zadig Gama

327 MENDONÇA, João Marcos. *Doce amargo*: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil. São Paulo: Nemo, 2025, ISBN: 978-85-8286-650-4.
Pablo de Oliveira Lopes

Entrevista

332 Uma escrita “longa e sofrida”: entrevista com Helena Neves Abrahamsson
Helena Neves Abrahamsson; Wellington Marçal de Carvalho; Eni Alves Rodrigues; Lílian Paula Serra e Deus

v. 36, n. 2, p. 9–12, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.66193

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Apresentação

Literaturas e artes negras é o título desse "Dossiê" que integra o volume 36, o segundo número da revista Aletria relacionado ao ano de 2026. Quando nos reunimos para pensar nos trabalhos que receberíamos para integrar o número, tínhamos como prerrogativa, apesar de hoje já termos consciência da relevância e da produção crítica produzida sobre as literaturas e artes negras, o nosso anseio comum de fazer ecoar as textualidades que discutem a resistência e enfrentamento das tensões étnicas que marcam as relações sociais não só na academia, mas em todos os espaços de saberes.

Assim, buscávamos como objetivo ampliar as discussões sobre a literatura e as artes negras e afrodiaspóricas, focadas em trabalhos que propunham discussões sobre questões pertinentes aos estudos literários e artísticos, promovendo a divulgação de artigos que ensejavam contribuições teórico-críticas e analíticas relacionadas, entre outros temas, com as narrativas e dramaturgias produzidas a partir de perspectivas negras; com as cenas e as performances pretas; com as autoras e autores cujas obras são criadas a partir de perspectivas negras; com diálogos entre a literatura e as outras artes.

As literaturas e artes negras constituem territórios de memória, resistência, criação e reinvenção. Ao longo da história, artistas e escritores negros transformaram a palavra, o corpo, a imagem, a música e a performance em instrumentos de afirmação identitária e de contestação às múltiplas formas de apagamento impostas pelo racismo estrutural. Nesse sentido, os artigos presentes nesta edição tecem narrativas e performances em que está em jogo o exercício de fabular e compor outras realidades por meio da compreensão crítica-criativa dos processos socioculturais brasileiros, e não só. Ou seja, refletem simultaneamente os limites e contradições da sociedade, bem como a experiência estética. Também reelaboram a experiência negra de tempo – passado racista obsidiante –, os modos como as pessoas negras vivem e processam essas experiências temporais, além de colocá-las em perspectivas.

Mais do que resistir, essas produções revelam modos de existir, narrar e imaginar o mundo a partir de experiências historicamente silenciadas. Pensam os textos literários e as artes negras

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

como espaços singulares para fabularem subjetividades, contar novas histórias, criar imagens do (im)possível sobre e a partir dos corpos negros, num gesto poético-político que aponta para uma reconfiguração das vivências negras. A partir desse movimento, tem-se a emergência e a afirmação de outros sujeitos, que são sujeitos da própria experiência, tanto identitária como de criação.

A literatura e as artes negras aparecem como lugares de tensionamentos e reinvenção. É nesse espaço de textos e texturas que a não separação nítida entre realidade e ficção representa a possibilidade de voltar ao passado e extrair dele outras narrativas e imagens para recoreografar as lacunas da memória e alinhavar histórias que se perfazem no tempo do vivido e do contado. As artes negras, assim, presentam-se como meio fabular de onde emerge textos e contextos que recriam as memórias passadas para poder respirar e inventar presentes e futuros.

Acreditamos que esse número da *Aletria* nasce do desejo de ampliar espaços de escuta, circulação e valorização das vozes negras nas artes e na literatura, reunindo reflexões, ensaios, leituras analíticas de poemas, contos, análises críticas e produções visuais. Buscamos evidenciar a potência criativa de autores e artistas que fazem da arte um lugar de denúncia, ancestralidade, pertencimento e esperança. Assim, este número da revista apresenta dez artigos e cada trabalho aqui presente dialoga com trajetórias coletivas marcadas pela luta, mas também pela celebração da vida, da cultura e da diversidade das experiências negras.

No artigo "A música livre: os matizes do ente-instrumento na obra de Amos Tutuola", Luiza Nascimento Almeida nos entrega um trabalho sobre Amos Tutuola (1920-1997), escritor nigeriano pioneiro que revolucionou a literatura africana ao escrever em inglês com estrutura narrativa enraizada na tradição oral iorubá. O trabalho se propõe a investigar o conceito de "ente-instrumento" nas obras *The Palm-Wine Drinkard* (1952) e *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), demonstrando como instrumentos musicais emergem como sujeitos dotados de agência e força vital.

Amanda Nunes do Amaral escreve o trabalho "O dia que começa, a vida que termina: o encontro de uma só dor em 'Di lixão', de Conceição Evaristo". O texto propõe uma análise do conto de Evaristo, abordando a condição de homens negros em nossa sociedade. Sua leitura se fundamenta no entendimento da relação entre raça e classe e da precarização de vidas negras, decorrente do racismo estrutural.

Em "Prazer e cura: a escrita erótica de Carmen Faustino e a (auto)representação da mulher negra", Ana Terra Araujo e Elizabeth Gonzaga de Lima lançam seus olhares aguçados sobre a obra poética de Carmen Faustino, mais especificamente nos poemas "Punany" e "Estado de Libido", de seu livro *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020).

Eliza Araújo nos apresenta o ensaio "Ecos da rememória em Amada e Tituba: tecendo fios entre Toni Morrison e Maryse Condé", no qual discute sobre as obras de Morrison e Condé como textos relacionados com a diáspora negra, inscrevendo-a em narrativas que mobilizam, além de um repertório repleto de signosiconografia do imaginário negro, recursos de criação literária que também conversam entre si.

Juliana dos Santos Gelmini propõe o trabalho "Machado de Assis e Conceição Evaristo: relendo as representações da mulher negra nos contos 'Pai contra mãe' e 'Ana Davenga'", a partir do qual é proposto uma ressignificação das reconstruções das representações de personagens negros, principalmente, da figura da mulher negra, a partir da análise crítica comparativa dos contos de Machado de Assis e Conceição Evaristo, como propõe a autora "os contos referidos retratam os destinos trágicos dos corpos femininos negros no Brasil, desde o contexto social do escravismo e patriarcalismo do século XIX até suas implicações no século XXI."

Isadora Almeida Rodrigues assina o ensaio "Questões de gênero em Machado de Assis: uma leitura de 'Pai contra mãe'", no qual propõe uma nova leitura do conto machadiano a partir das relações de gênero. O estudo busca demonstrar que "Pai contra mãe", além de figurar entre as obras de Machado de Assis mais explícitas no tratamento da questão racial, também oferece uma reflexão ainda pouco explorada sobre as tensões entre o feminino e o masculino na história do Brasil. Amparado nas teses de Ricardo Piglia sobre o conto e em diálogo com "A escrava", de Maria Firmina dos Reis, o texto apresenta "Pai contra mãe" como uma alegoria da formação do povo brasileiro.

No ensaio "A poesia de Edimilson de Almeida Pereira e o teor testemunhal", os autores Felippe Nildo Oliveira de Lima e Leilane Hardoim Simões, pautados na poesia Edimilson de Almeida Pereira, discutem sobre o teor testemunhal da obra do poeta juiz-forano, evidenciando como a sua poesia elabora luto, resistência e ancestralidade. O trabalho dialoga com os aportes teóricos propostos por Seligmann-Silva (desmontagem da historiografia), Mbembe (crítica à necropolítica) e Fanon (denúncia do binarismo racial).

"Poesia, negritude e ilustração em 'Rua Luanda'", de Sandro Adriano da Silva e Wilma dos Santos Coqueiro, é o artigo por meio do qual os autores analisam o diálogo intersemiótico entre o poema "Rua Luanda", da obra homônima de Edimilson de Almeida Pereira, e a ilustração digital de Rubem Filho, considerando a articulação entre poesia, negritude, infância e imaginário. A leitura de Silva e Coqueiro está fundamentada nas formulações teóricas da poesia contemporânea, dos estudos do livro ilustrado, da semiótica da imagem e do imaginário poético – Paz (2012), Jouve (2012, 2013), Hoek (2006), Lajolo e Zilberman (2004), Cosson (2021), Collot (2013) –, investigando como palavra e imagem constroem, conjuntamente, um campo simbólico que mobiliza memória, ancestralidade e pertencimento.

O estudo produzido por Priscilla Melo Ribeiro de Lima e Sostenes Cezar de Lima, "O fazer literário como bricolagem: por uma poética do resto", fundamentado nas teorias de Benjamim, discute o fazer literário como a bricolagem. No artigo, são analisados alguns escritos de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* para se compreender como esse processo de bricolagem se manifesta numa escrita literária que seja um discurso de resistência.

Encerrando do "Dossiê", em "A experiência literária de Allan da Rosa em *A calimba e a flauta – versos úmidos e tesos*", Renata de Oliveira Batista Rodrigues e Felipe Machado produzem uma leitura analítica dos poemas de Allan da Rosa e Priscila Preta no livro-CD *A calimba e a flauta – versos úmidos e tesos*, tendo em vista questões de representação e produção artística por parte de escritores negros. A questão que impulsionou esta reflexão relaciona-se à maior propagação da literatura escrita e protagonizada por pessoas negras no cenário cultural, frequentemente acompanhada de um questionamento do valor literário dessas produções.

Ao abordar as literaturas e artes negras, reconhecemos a pluralidade que atravessa essas produções. Não se trata de uma única estética ou narrativa, mas de múltiplas perspectivas que conectam África e diáspora, tradição e contemporaneidade, oralidade e escrita, memória e futuro. Nesse sentido, esta edição propõe uma travessia por diferentes linguagens artísticas que tensionam cânones, questionam desigualdades e reafirmam a centralidade da população negra na construção cultural brasileira e mundial. Temos consciência de que esse número é uma contribuição para os estudos afrorreferenciados, não obstante também estamos certos de que muitas outras pesquisas e trabalhos poderiam compor o "Dossiê", visto que, na nossa contemporaneidade, temos inúmeros pesquisadores produzindo trabalhos voltados para o tema das literaturas e das artes negras.

Esperamos que esta revista seja não apenas um espaço de leitura e apreciação estética, mas também de reflexão crítica e transformação social. Que as páginas a seguir inspirem encontros, diálogos e novas possibilidades de imaginar um mundo mais plural, justo e sensível às histórias e expressões negras em todas as suas dimensões artísticas, estéticas e literárias.

Boa leitura!

Os organizadores:

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes (CEFET-MG)
Eduardo de Assis Duarte (UFMG)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG-CNPq)
Soraya Martins Patrocínio (UNESPAR)

v. 36, n. 2, p. 13–14, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.66125

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Editorial

A seção "Varia" do v. 36, n. 2, da *Aletria*, traz em seu conjunto nove artigos de diferentes prismas de abordagem do texto literário, três resenhas e uma entrevista, corroborando a diversidade de estudos da literatura que vêm sendo publicados em nosso periódico.

Maria Inês Canedo Arigoni nos apresenta o trabalho "Os *Estudos filosóficos* e o místico Balzac", a partir do qual tece algumas considerações a respeito da relação entre a construção literária e o misticismo na produção do romancista francês Honoré de Balzac (1799-1850), centrando sua análise nos *Estudos filosóficos*, que compõem a *Comédia humana*.

Em "Prática de escrita e criação de novos gêneros literários: *The Spectator* (1711-1712) e a Rede Mundial de Computadores", Socorro de Fátima Pacífico Barbosa e Natanael Duarte de Azevedo propõem uma leitura fundamentada na análise do periódico inglês *The Spectator* (1711-1712), que introduziu práticas de escrita muito semelhantes às utilizadas atualmente no espaço virtual, que perdurou por todo o século XVIII, e cujo ápice se deu no século XIX, tanto na França, como em vários países da Europa e da América, incluindo o Brasil.

No trabalho "Chesterton defende as histórias de detetive", Marcos Aurélio Zamith Fernandes realiza uma discussão sobre como a ficção de crime, considerada uma forma menor de literatura até o século XX, adquiriu status canônico. Sua análise é centrada em quatro ensaios de Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) sobre a ficção de crime, discutindo aspectos epidíticos dos artigos reunidos em *O defensor* (1901).

Por meio do artigo "Escrever com detritos: Finnegans Wake e os aspectos das transformações perceptivas e sociais do século XX", Rebeca Hippertt analisa fragmentos de *Finnegans Wake*, tendo em vista a tradução brasileira realizada por Augusto e Haroldo de Campos e tomando o texto original como referência para a observação de certos termos cuja estrutura sonora e semântica se revela particularmente significativa. Dessa forma, o trabalho investiga como a subversão formal e temática empreendida por James Joyce representa e tensiona elementos do contexto sociocultural das primeiras décadas do século XX.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Em "Vozes melancólicas em *Norma Jeane Baker of Troy*, de Anne Carson", Carla Moreira Kinzo analisa o texto dramatúrgico de Anne Carson, peça que revisita a versão de Eurípides para a história de Helena. Estruturado como um monólogo que mescla poesia, drama e ensaio, o texto sobrepõe as figuras de Norma Jeane (nome de batismo da atriz Marilyn Monroe) e Helena de Troia.

Anita de Melo, em seu ensaio "Estética da sensibilidade infantil em *Contos de cães e maus lobos*", faz uma reflexão acerca das relações afetivas e de cuidado que crianças demonstram para com animais não-humanos na coletânea *Contos de cães e maus lobos* (2019), de Valter Hugo Mãe.

Já em "A literatura fantástica e resistência: as representações da ditadura no conto 'O mar mais longe que vejo'" de Caio Fernando Abreu, escrito por Livia Maria Rosa Soares Oliveira, temos a análise do efeito de estranhamento no conto de Caio Fernando Abreu, articulando-o ao contexto da ditadura militar brasileira.

Danielle Freitas Oliveira, por sua vez, produz o artigo "Sobressaltos e cortes: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar", no qual examina analisa o contato entre a poesia de Ana Cristina e Marcos Siscar a partir da noção poética de endereçamento. A autora destaca que não é apenas na poesia de Ana Cristina e de Marcos Siscar que essa noção pode ser localizada, pois ambos os poetas discutem esse tema em textos de natureza diversa.

Por fim, em "Configurações labirínticas dos espaços narrativos em Borges, Saramago e Graciliano" Cleomar Pinheiro Sotta realiza a análise da presença do labirinto na construção do espaço em narrativas de três autores de distintas nacionalidades: *A biblioteca de Babel*, do escritor argentino Jorge Luis Borges; *Todos os nomes*, do português José Saramago; e *Vidas secas*, do brasileiro Graciliano Ramos.

Em sequência, apresentamos as três resenhas. A primeira do livro de Marcelo Rubens Paiva, *O novo agora* (2025), escrita por Mayara de Andrade Calqui; a segunda do livro de Pedro Paulo Catharina, *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores (2025), produzida por Zadig Gama; e a terceira da obra "Doce amargo: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil", escrita por Pablo de Oliveira Lopes.

Fechamos este n. 2 da *Aletria* de 2026, com a entrevista realizada por Wellington Marçal de Carvalho, Eni Alves Rodrigues e Lílian Paula Serra e Deus, com a escritora guineense, nascida em 1962, Helena Neves Abrahamsson.

Mais uma vez, gostaríamos de agradecer às autoras e aos autores que enviaram seus artigos para a composição do "Dossiê" e dos textos publicados na seção "Vária". Agradecemos o trabalho cuidadoso de todos os envolvidos para que nossa revista continue divulgando pesquisas com qualidade diversidade temática, como vêm sendo publicados em cada novo volume disponibilizado para apreciação de nossos leitores e leitoras. Aproveitamos para fazer um agradecimento especial ao trabalho realizado por Carolina Fenati diante do Setor de Periódicos no período em que esteve à frente da sua coordenação.

Boa Leitura!

Os editores

Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

Literaturas e artes negras

v. 36, n. 2, p. 16–32, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61545
Submetido em: 01/09/2025 · Aprovado em: 14/04/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A música livre: os matizes do ente-instrumento na obra de Amos Tutuola

Free Music: The Hues of the Entity-Instrument in the Work of Amos Tutuola

Luiza Nascimento Almeida
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) | Rio de Janeiro RJ | BR
luizanas@yahoo.com
https://orcid.org/0009-0000-7616-5862

Resumo: Amos Tutuola (1920-1997) foi um escritor nigeriano pioneiro que revolucionou a literatura africana ao escrever em inglês com estrutura narrativa enraizada na tradição oral iorubá. Este artigo investiga o conceito de "ente-instrumento" em suas obras *The Palm-Wine Drinkard* (1952) e *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), demonstrando como instrumentos musicais emergem como sujeitos dotados de agência e força vital. A análise revela que elementos musicais se tornam entidades vivas com poder transformador, ecoando epistemologias africanas. O trabalho estabelece conexões entre conto popular africano e música tradicional, propondo a "complementaridade" como alternativa à dicotomia sujeito-objeto ocidental, o que configura um *continuum* estético sônico comunitário.

Palavras-chave: Amos Tutuola; música africana; filosofia africana.

Abstract: Amos Tutuola (1920-1997) was a pioneering Nigerian writer who revolutionized African literature by writing in English with narrative structure rooted in Yoruba oral tradition. This article investigates the concept of "entity-instrument" in his works *The Palm-Wine Drinkard* (1952) and *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), demonstrating how musical instruments emerge as subjects endowed with agency and vital force. The analysis reveals that musical elements become living entities with transformative power, echoing African

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

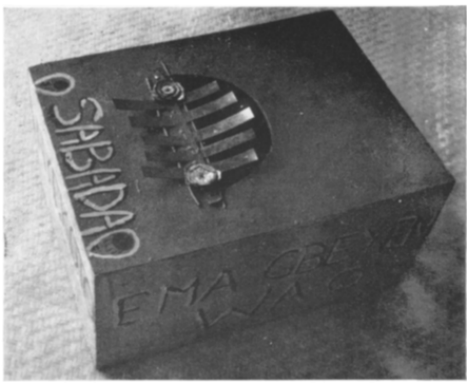
epistemologies. The work establishes connections between African folk tales and traditional music, proposing "complementarity" as an alternative to the Western subject-object dichotomy, configuring a communal sonic aesthetic *continuum*.

Keywords: Amos Tutuola; African music; African philosophy.

Introdução

Em *Forest of a Thousand Deamons–a Hunter's Saga*,[1] D. O. Fagunwa tem o instrumento agidigbo como uma espécie de voz sem a qual ele não pode costurar a referida história: "Meus amigos, como o sonoro provérbio, nós tocamos o *agidigbo*; são os sábios que dançam ao som dele, e os eruditos que entendem sua linguagem. A história que se segue é um verdadeiro *agidigbo*; sou eu quem o tocarei, e vocês, os sábios, que o interpretarão" (Fagunwa, 1982, p. 4, tradução própria).[2]

Figura 1: *Agidigbo*



Fonte: Thieme, 1967, p. 43

Publicado em 1938, *Forest of a Thousand Deamons* (*A floresta de mil demônios*, tradução própria), de Daniel Olorunfemi Fagunwa, é considerado o primeiro romance lançado integralmente na língua iorubá. Posteriormente, em 1968, a história foi traduzida para o inglês por Wole Soyinka, o que deu acesso, àqueles não falantes da língua iorubá, de experenciar uma narrativa que, no âmago da cultura, é contada, como subscreve Fagunwa, por um mestre de seu povo – o *agidigbo*, um instrumento musical. A tradução se dá a partir de uma oralidade vívida,

[1] *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale*.

[2] "My friends all, like the sonorous proverb do we drum the agidigbo; it is the wise who dance to it, and the learned who understand its language. The story which follows is a veritable agidigbo; it is I who will drum it, and you the wise heads who will interpret it".

soletrada pela experiência, rumo à escrita, em que, entretanto, elementos fundamentais à performance da contação de histórias não são deixados de lado. Fagunwa também entende essa trama como antifonal, visto que os leitores deverão participar ativamente do enredo, incorporando-o em vestimentas e à dança que encenarão ao ensejo desse encontro: o da língua tocada.

É consenso no universo da literatura iorubá que Fagunwa seria o predecessor de Amos Tutuola quando nos referimos a certa visão alucinógena de multimundos encantados e desencadeados no esteio da riquíssima oralidade iorubá, especialmente quando em contraste com a literatura ocidental, herdeira de mundos pelos quais, mal ou bem, já transitamos. Isso quer dizer que, surpreendentemente, a criatividade de Tutuola, irmanada à de Fagunwa, parece transbordar das páginas de sua prosa e penetrar a dimensão que ele pontua, tamanha é sua cumplicidade com a dinâmica oral que permeia a existência de seu povo. Citado por Adélékè Adéèkó, em *Arts of Being Yoruba*, Emmanuel Obiechina complementa:

> A singularidade do trabalho de Tutuola reside em sua habilidade de assimilar elementos peculiares à tradição oral com elementos peculiares à tradição literária: em outras palavras, em impor uma organização literária sobre um material narrativo essencialmente oral (Obiechina *apud* Adéèkó, 2017, p. 52, tradução própria) [3]

"As obras de Fagunwa e Tutuola advêm de uma tradição viva" (Irele *apud* Adéèkó, 2017, p. 53, tradução própria),[4] e, em função disso, por ter sido um pioneiro, no que concerne ao povo iorubá, na tarefa de "manusear" a oralidade e rearranjá-la em páginas escritas, que cito Fagunwa antes de adentrar o controverso – sobretudo para alguns críticos nigerianos[5] – universo de Tutuola. Pretendo, entretanto – como o fiz na reduzida menção à Fagunwa – me ater à musicalidade desse universo, à forma como o sagaz autor se refere aos elementos da oralidade como seus iguais – ou melhor, como personagens ou sujeitos de suas vertiginosas narrativas. E aí reside, em um primeiro momento, a importância de Tutuola e suas fábulas para esse trabalho: o de trazer à baila o ente-instrumento.

---

[3] "The uniqueness of Tutuola's work rests on his ability to assimilate elements peculiar to the oral tradition with elements peculiar to the literary tradition: in other words, to impose a literary organization upon essentially oral narrative material".

[4] "The work of Fagunwa and Tutuola grow out of a living tradition".

[5] Segundo Obiechina, "A objeção mais aberta a Tutuola por alguns críticos nigerianos é que ele simplesmente coletou e reaproveitou contos populares conhecidos por todos e os colocou em um inglês semialfabetizado. Nesse sentido, ele é, na opinião deles, não mais original do que um colecionador de selos. Seu trabalho, dizem eles, tem o fascínio da novidade para os europeus que não poderia ter para os nigerianos nativos. Por meio desse tipo de crítica, eles tentam negar-lhe qualquer mérito criativo ou originalidade" (Obiechina, 1990, p. 21, tradução própria). ("The more open objection to Tutuola by some Nigerian critics is that he has merely collected and rehashed folktales known to everyone and put theminto semiliterate English. In this sense, he is, in their opinion, no more original than a stamp collector. His work, they say, has the fascination of novelty for Europeans that it could not possibly have for indigenous Nigerians. By this kind of criticism they try to deny him any creative merit or originality").

Música e conto popular

A respeito da contação de histórias, Obiechina (1990) observa que, além de ser, no conjunto da oralidade, meio de transmissão da cultura, ela "é parte do ritmo sazonal da vida em África, estando profundamente relacionada à ecologia" (Obiechina, 1990, p. 22, tradução própria).[6] Isto é, no contexto aldeão, após um dia na lavoura, todos se reúnem ao luar sob o fluxo multissonante da contação de histórias, onde podem estar dispostas inúmeras expressões já consagradas pelo repertório daquela ambiência. Nesse sentido, Obiechina acentua que a evolução linguística sob o signo das letras europeias tende a desvalorizar fórmulas cristalizadas como "provérbios, máximas, apotegmas e até epigramas" (Obiechina, 1990, p. 23, tradução própria),[7] considerando-os vulgares ou pedantes. Essa atitude, segundo o autor, reflete a concepção moderna de que originalidade e individualidade devem expressar-se através de um estilo pessoal. Nas sociedades orais, porém, o uso adequado dessas expressões consagradas é visto como demonstração de maestria retórica e sabedoria ancestral.

Para Obiechina, a literatura de Tutuola, portanto, se insere na categoria de contos populares, o que lhe concede uma maior liberdade de invenção.

> Dentro do escopo do conto popular, há bastante espaço para o exercício da imaginação e originalidade individual. Apenas o esboço/contorno de uma história precisa ser conhecido. O *narrador pega esse esboço e está completamente livre para embelezá-lo com toda a invenção que puder reunir e, de fato, muito valor é atribuído à sua engenhosidade em improvisar variações novas e interessantes* (Obiechina, 1990, p. 33, tradução própria, grifos próprios).[8]

Se reescrevêssemos esse trecho de Obiechina a respeito de Tutuola substituindo o vocábulo conto por *musicalidades africanas*, *narrador* ou *contador* por *músico* e *esboço da história* por *tema musical*, teríamos um enunciado que se conecta à suposição do que seria a música africana e afrodiaspórica. Façamos esse exercício: "Dentro do escopo das *musicalidades africanas*, há bastante espaço para o exercício da imaginação e originalidade individual. Apenas o *tema musical* precisa ser conhecido. O *músico* pega esse tema musical e está completamente livre para embelezá-lo com toda a invenção que puder reunir e, de fato, muito valor é atribuído à sua engenhosidade em improvisar variações novas e interessantes".

Na obra *Blues People – Negro Music in White America*, Amiri Baraka escreve:

> E a improvisação, outra faceta importante da música africana, é certamente um dos elementos mais fortes que sobreviveram na música afro-americana. O próprio caráter das primeiras canções de trabalho sugere que elas eram amplamente improvisadas. *E, naturalmente, a própria estrutura do jazz é o enunciado melódico com*

---

[6] "Storytelling is part of the seasonal rhythm of life in Africa and is closely related to the ecology.

[7] Proverbs, saws, apothegms, and even epigrams".

[8] "Within the scope of the folktale there is plenty of room for the exercise of individual imagination and originality. Only the outline of a story needs to be known. The narrator takes this outline and is completely free to embellish it with as much invention as he can muster, and, in fact, much value is attached to his resourcefulness in improvising new and interesting variations".

> *um número arbitrário de respostas improvisadas ou comentários sobre o tema inicial* (Baraka, 1999, p. 27, tradução própria, grifos próprios).[9]

O conto popular africano e a música africana, sob essa perspectiva que estamos traçando, se correlacionam em seus predicados mais fundamentais. Talvez estejamos falando, neste caso, de uma coisa só: um discurso músico-linguístico que, sorrateiramente, também se imiscui pela escrita, visto que ambos (conto e música) partem de uma espinha dorsal narrativa, uma célula rítmica, um tema melódico simples, para ganhar corpo a partir de outras contribuições que podem advir de uma série de narradores/músicos/instrumentos ou, no caso da literatura de Tutuola, de apenas um autor.

Podemos ainda citar, a título de exemplo, a *mbira dzavadzimu*, utilizada por alguns grupos étnicos do Zimbábue. Existem vários temas melódicos, com no geral ciclos de quatro partes – que podem se copiar e recopiar indefinidamente no tempo – e que constituem a gramática básica, a linguagem-raiz do instrumento. Esses temas são, dentre outros, *Nhemamusasa*, *Nyamaropa*, *Taireva*, *Gandanga*, e, não raro, cada um deles corresponde também a uma *mbira* de afinação diferente. O interessante é notar que ao aprender a tocar qualquer um desses temas rudimentares, o candidato a *gwenyambira* (aquele que toca a *mbira*) pode adicionar à peça basilar todo e qualquer tipo de camada musical, a depender de sua criatividade e habilidade. Somado a isso, invariavelmente, eles tocam em dupla, gerando uma conversa, um movimento de pergunta eresposta, um contraponto em que uma *mbira* é a *kushaura* (líder) e a outra é a *kutsinhira* (acompanhante).

Esse movimento circular da música africana, reflexo de uma cosmopercepção do tempo circular ou espiralar,[10] bem como da configuração comunitária, refém desse contexto, da comunhão instada pela dinâmica antifonal, está inscrita igualmente na estrutura dos contos populares que Tutuola trouxe à baila. E tal como o repertório elementar da *mbira* pertence ao povo, à comunidade – ou melhor, aos ancestres,

> Não existe [...] um único texto autêntico. O texto esquelético, que incorpora o motivo bem conhecido, está lá e, às vezes, o exemplum subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, o constrói por meio de seus próprios métodos. Poderia, portanto, haver tantos textos de uma história quanto há narradores, alguns deles muito bons, alguns indiferentes e outros francamente ruins, dependendo da competência ou falta dela do indivíduo (Obiechina, 1990, p. 33, tradução própria).[11]

---

[9] "And improvisation, another major facet of African music, is certainly one of the strongest survivals in American Negro Music. The very character of the first work songs suggests that they were largely improvised. And, of course, the very structure of jazz is a melodic statement with an arbitrary number of improvised answers or comments on the initial theme".

[10] Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 182), em *Performances do tempo-espiralar*, "Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro".

[11] "There is therefore no single authentic text. The skeletal text, which embodies the well-known motif, is there, and sometimes, the underlying exemplum. The individual narrator,using the former, builds it up by the use of his own methods. There could therefore be as many texts of one story as there are narrators, some of them very good, some indifferent, and others downright poor, depending on the competence or lack of it of the individual".

A dançante mata dos fantasmas

Amos Tutuola escreveu originalmente em inglês. Um inglês que carrega um sotaque deveras peculiar – iorubá, eu diria, se tivesse familiaridade com a língua africana para afirmar tanto. Mas Ogundipe-Leslie, citada por Francis Nyamnjoh em *Bebendo da cabaça cósmica: como Amos Tutuola pode mudar nossas mentes*,[12] Tutuola "está basicamente falando iorubá, mas usando palavras inglesas" (Ogundipe-Leslie *apud* Nyamnjoh, 2017, n. p.).[13] Esse notório aspecto linguístico, entretanto, confere aos seus textos um caráter singular, tornando a verborragia do autor ainda mais próxima do que é articulado entredentes.

O livro mais conhecido de Tutuola é aquele que já se tornou, aos olhos de muitos, um clássico do desatino – se tal nomenclatura fosse gênero literário. Estou me referindo ao *The Palm-Wine Drinkard – and his Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*, o qual, apenas muito recentemente, em 2024, foi traduzido para o português brasileiro por Fernanda Silva e Sousa (Editora Carambaia) com o título de *O bebedor de vinho de palma: e seu finado fazedor de vinho na Cidade dos Mortos*.

A espinha dorsal, digamos assim, da história é muito simples – e é postulada por Tutuola, como vimos, no título de seu périplo. O mesmo é feito no primeiro parágrafo da narrativa, o que denuncia já na largada sua desconcertante verve criativa:

> Eu era um bebedor de vinho de palma desde os 10 anos. Não fazia mais nada na vida além de beber vinho de palma. Naquela época a gente não conhecia outro dinheiro a não ser os BÚZIOS, então era tudo muito barato, e meu pai era o homem mais rico da nossa cidade. [...] Mas quando meu pai percebeu que eu não conseguia fazer mais nada além de beber, ele contratou um fazedor de vinho de palma pra mim; o trabalho dele era só extrair vinho de palma, todo dia. [...] Mas depois de quinze anos de trabalho do meu fazedor de vinho, meu pai morreu de repente e quando completou seis meses de sua morte o fazedor foi até a fazenda de palmeiras num domingo à noite extrair vinho de palma pra mim. Quando chegou lá, ele subiu numa das palmeiras mais altas que tinha para extrair vinho de palma, mas enquanto extraía ele caiu do nada e morreu no pé da palmeira [...] (Tutuola, 2024, p. 6).

Tutuola é capaz de adicionar tantas e múltiplas camadas a seu tema precípuo, aventando uma vastidão de mundos que se justapõem e se interpenetram, que temos a sensação de que aquele contorno inicial, a linguagem-raiz, a célula rítmica elementar de seu enredo se perdeu – ou que não tinha lá muita importância. Ledo engano. Como o jazz ou a música de *mbira*, ela está ali, subjacente a toda essa profusão de harmonias e delírios narrativos, alicerçando suas estripulias, tornando-se mais ou menos perceptível conforme o seu percurso cíclico se desenvolve ou se locomove rumo ao motivo inicial de outrora. Tutuola então se revela um exímio contador de histórias. E nessa ciranda do conto popular, o autor se abastece dos fundamentos da comunidade total, em que o "axé" é premissa onipresente em tudo que existe. Obiechina observa que sob os desígnios do conto popular, os pares de opostos (natural e sobrenatural, abstrato e concreto, físico e metafísico) se diluem. Todas as entidades, sejam da natureza ou expressões das faculdades da pessoa, "como a canção, o riso ou a dança" são

[12] *Drinking from the Cosmic Gourd: How Amos Tutuola can Change our Minds*.

[13] "is basically speaking Yoruba but using English words".

humanizadas. "Toda criação é espetacularmente imbuída de força vital, e esta força é constantemente fortalecida pela magia" (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria).[14] Não se trata, entretanto, de um mundo sem lógica ou *nonsense*, e sim de um universo plausível pautado meticulosamente em leis de causa e efeito e imbuído pela "logicidade da crença mágica" (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria),[15] prescindindo, por exemplo, de artifícios como a suspensão de descrédito a fim de ser acessado. Para Obiechina, essa plausibilidade se fortalece no conto popular em função do contador ter um amplo leque de ações ao seu dispor, matizado pelas possibilidades e ritmos da oralidade. Ele está, portanto, "em posição muito melhor para contar uma história mais convincente do que seu homólogo que está usando a escrita" (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria).[16]

É sob essa perspectiva, assim, que o ente-instrumento vem à tona. Obiechina (1990) aponta que o universo mágico do autor é um reflexo do próprio mundo tradicional, em que a crença mágica confere ao ser humano os meios para que ele possa ascender a uma reconciliação com o cosmos em face às circunstâncias atribuladas da vida ou às demandas implacáveis da natureza, dotando-o do poder místico que será invocado mediante quaisquer infortúnios, ao encalço, sobretudo, do ritual que, de uma forma ou de outra, é um apelo ao encantamento deflorado em comunidade e acumulado no decurso dos tempos. "A magia, ao coordenar crenças e regular relações pessoais, ajuda a prevenir a desintegração e o colapso dessas sociedades" (Obiechina, 1990, p. 30, tradução própria).[17]

Trata-se, portanto, de um cenário que reivindica a integridade, a inteireza, a harmonia, de tudo que é, em constante mobilidade, como frisa Achile Mbembe (2017, p. 250): "[…] para viver, é preciso fugir constantemente à permanência, pois essa é portadora de precariedade, tornando-se vulnerável. […] a instabilidade, a interrupção e a mobilidade oferecem possibilidades de fuga e escape". É sob esse ângulo que a magia "atualiza" a existência, revelando a força vital de todas as coisas, colocando aqueles que participam da sociedade, resistentes às intrusões coloniais, em sintonia. *Atualizar*, nesse sentido, é *ritualizar* no rastro da concepção aferida por Malidoma Somé e também por Mircea Eliade[18] – tendo em vista que, segundo o entendimento indígena, os problemas enfrentados pelas pessoas

> […] são importantes apenas porque eles são uma mensagem energética enviada ao mundo visível. Em razão disso, as pessoas vão para esse lugar energético oculto a fim de tentar reparar quaisquer danos ou perturbações que estejam ocorrendo por lá, cientes de que se as coisas encontram a cura lá, elas encontrarão a cura aqui também. O Ritual é a ferramenta principal para abordar esse mundo oculto/invisível de forma a restaurar a estrutura do mundo físico e trazer transformação material (Somé, 1999, p. 23, tradução própria).[19]

---

[14] "All creation is spectacularly imbued with vital force, and this force is constantly strengthened by magic".

[15] "the logicality of magical belief".

[16] "he is in a far better position to tell a more convincing story than his counterpart who is using writing".

[17] "Magic, by coordinating beliefs and regulating personal relationships, helps to prevent the disintegration and collapse of these societies".

[18] Em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Mircea Eliade aborda a mesma questão de maneira similar, a partir de experiências que, sob o signo das religiões, ele denomina de sagradas: "O Tempo de origem de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição dessa realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o ser humano se esforça para reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados" (Eliade, 2008, p. 76).

[19] "are important only because they are an energetic message sent to the visible world. Therefore, people go to that unseen energetic place to try to repair whatever damage or disturbances are being done there, knowing that

Além do conto e da música tradicional africana serem engatilhados por disposições comunais similares – e daí seus construtos análogos –, relegando às narrativas de Tutuola uma estrutura musical; a música – e tudo aquilo que se entende como parte desta esfera, isto é, a dança, o canto, os instrumentos etc. – é elemento recorrente que se dissemina no decorrer do desenvolvimento de seus enredos, concedendo às suas aventuras o semblante de um grandiloquente ritual. Em *Minha vida na mata dos fantasmas*, obra publicada em 1954, esse aspecto é notório. A trama tem início quando o protagonista e narrador da história fica em casa com seu irmão à mercê das duas outras esposas de seu pai, que os desprezam por serem meninos, a ponto de sua mãe, que saíra para trabalhar, ter de deixar dois pedaços de inhame cozido devidamente escondidos para que elas não os envenenem. Uma guerra, entretanto, vibrato de muitas contendas que infestam o continente na época, se aproxima da cidade. O fogo cruzado suscitado pela ocasião e seus disparos e bombardeios contínuos, ao atravessar, como uma onda sonora, os limites naturais da cidade, suas colinas e denso arvoredo, são depurados e, ao invés de soar como um tiroteio, passam a repercutir uma musicalidade extática, sublime, que desencadeia a dança:

> Mesmo sendo muito jovens para conhecer o significado do "mau" e do "bom", nós dois estávamos *dançando* em face ao estrondo das armas dos inimigos que reverberavam pelo quarto no qual comíamos inhame, pois as grandes árvores e as muitas colinas com suas profundas depressões cercavam inteiramente a cidade e transmutavam os assustadores ruídos das armas dos inimigos em algo sublime para nós, e *dançávamos* sob o som sublime das armas dos inimigos (Tutuola, 1994, p. 19, tradução própria, grifos próprios).[20]

Em Tutuola, a dança, mediante qualquer proposição rítmico-sonora, é algo absolutamente irresistível e tão natural quanto respirar – veremos adiante exemplos mais enfáticos nesse sentido. Mais do que isso, Tutuola já expõe, nesse pequeno trecho, que a natureza é capaz de deslocar parâmetros, enviesar sentidos, processar códigos, sejam eles quais forem. Neste caso, o som foi a matéria, digamos assim, dos caprichos desse arvoredo. Há, percebe-se, agência na mata, que atua qual um filtro, ao sabor de uma lógica inebriante da qual os personagens da história não podem se esquivar.

A guerra, então, ao penetrar a cidade, começa a trazer seus ruídos reais e, atordoados, os personagens em questão fogem, sendo que o protagonista resolve abandonar o irmão mais velho e adentra solitário na mata até que, repentinamente, ele se vê na mata dos fantasmas. Eis então o prólogo de sua vida nessas circunstâncias.

O protagonista embrenha-se por caminhos indistintos, o que inclui ser raptado pelo rei dos fantasmas fedorentos e, para escapar, roubar seu *juju*[21] no intuito de se transformar

---

if healing happens there, it will happen here as well. Ritual is the principal tool used to approach that unseen world in a way that will rearrange the structure of the physical world and bring about material transformation".

[20] "Even as we were very young to know the meaning of "bad" and "good" both of us were dancing to the noises of the enemies' guns which were reverberating into the room in which we were eating the yam as the big trees and many hills with deep holes on them entirely surrounded the town and they changed the fearful noises of the enemies' guns to a lofty one for us, and we were dancing for these lofty noises of the enemies' guns".

[21] Segundo Ibo Cbanga (2017), "No contexto iorubá, o termo 'juju' é frequentemente associado a práticas espirituais e mágicas que envolvem o uso de objetos como amuletos, encantamentos e rituais destinados a influenciar eventos ou proteger indivíduos". Disponível em: https://www.britannica.com/topic/juju-magic. Acesso em: 02 jun. 2025

numa vaca. Essa situação lhe causa mais problemas, visto que essa vaca, que sabemos, na verdade é um ser humano, é desprezada pelas demais vacas e vaqueiros em função de seus modos nada condizentes à manada e termina por ser vendida a uma mulher que deseja sacrificá-la em um ritual para que a filha volte a enxergar. O protagonista, assim, aproveita um momento de desatenção de seus algozes para escapar – muito embora ainda não saiba como desfazer o feitiço que o metamorfoseou em vaca. Ele cai, por engano, em um lago, e ao ver seu reflexo na água em forma de vaca, recupera de imediato sua forma humana. Obiechina observa que, no mundo de Tutuola, "O ser humano tem que lutar muito para garantir um lugar no universo. Ele deve competir com o resto da natureza animada. Ele não é um monarca absoluto exercendo autoridade irrestrita sobre o resto do universo" (Obiechina, 1990, p. 35, tradução própria).[22] Pela magia, ele renova sua força vital e, diante de uma ameaça iminente, a metamorfose se pronuncia como o paroxismo dessa lógica, que a um só tempo dissimula sua real identidade e lhe confere meios de driblar o inusitado.

O protagonista de Tutuola é esse sujeito fruindo de "imensa intimidade com diferentes elementos da natureza" (Obiechina, 1990, p. 34, tradução própria).[23] É interessante, nesses termos, dialogar com o sentido da metamorfose, e Obiechina o faz, por exemplo, quando traz à tona as comparações entre Tutuola e Kafka, as quais considera falaciosas, uma vez que a metamorfose em Tutuola não é parabólica, mas o autor a utiliza de forma "literal, para demonstrar a esperança do homem em sobreviver mesmo diante das forças hostis que o cercam" (Obiechina, 1990, p. 36, tradução própria).[24]

No entanto, podemos fazer um parêntese para ir um tanto mais além, expandindo os frágeis limites das páginas literárias, no intuito de, em seguida, retornar à Tutuola e sua música. Um exemplo real de ser humano que lança mão da metamorfose "de forma literal" para não sucumbir aos limites impostos pela idade, às intempéries naturais ou, enfim, à hostilidade mundana, está em Malidoma Somé. Este conta que sua vó, que morreu em 1981, era uma extraordinária médica tradicional africana. E quando estava mais idosa, para dar conta da labuta diária, ela se metamorfoseava em um cachorro e, de posse desse corpo lépido, podia ir até a lavoura com facilidade.

> Licantropia, transmogrificação, a habilidade de assumir um corpo animal, não é uma ciência de externalização. Ela não se exibe nem se mostra. Minha avó, como cão, não fica por aí demonstrando o quão eficaz ela é, nem dá a qualquer pessoa profana a menor oportunidade de testemunhar sua transformação. [...] Entre os Mossi, os Dagara e os Dogon, assumir a forma de um animal tem vários propósitos interessantes. Um deles é a cura. [...] Geralmente a pessoa transformada entra, primeiro, em um acesso de raiva e pânico. *Um porco pode guinchar incessantemente até que a consciência humana no porco se renda ao fato de que o que ele está tentando dizer não pode ser ouvido como palavras pelos humanos. É quando a cura começa* (Somé, 1993, p. 65, tradução própria, grifos próprios).[25]

---

[22] "Man has to struggle hard to ensure a place in the universe. He must compete with the rest of animated nature. He is no absolute monarch exerting untrammeled authority over the rest of the universe.

[23] immense intimacy with different elements of nature".

[24] "Tutuola uses it literally to demonstrate man's hope for survival even in the teeth of the hostile forces that surround him".

[25] "Licanthropy, transmogrification, the ability to take on an animal body, is not a science of externalization. It does not display or show off. My grandmother, as a dog, does not go around showing how effective she is, nor

Malidoma Somé revela essas minúcias da tradição, parte de *Ritual – Power, Healing and Community* (1993), ensejando duas questões: a primeira delas reside em elucidar que a magia não é um mero artifício de narrativas inverossímeis, "fantásticas" – como querem fazer crer os aficionados não-africanos de Tutuola –, mas que em África as formas de expressão estão calcadas em dinâmicas funcionais aferradas à vida: uma vida real de contornos próprios e características que sinalizam para comunhão de tudo que há. A segunda questão consiste na compreensão de que não estamos lidando com um debate a respeito de se a metamorfose é um fenômeno possível ou não segundo o cientificismo ocidental, mas o de entender como, numa atmosfera em que a metamorfose é tida como algo corriqueiro, e totalmente possível, de que forma isso afeta nossa hipótese de existência do ente-instrumento. Ou seja, uma pessoa ou um ancestre ou o que quer que seja pode se metamorfosear em um instrumento musical? À luz desses pressupostos, é evidente que sim.

De volta a Tutuola, o protagonista da história, perambulando pela mata dos fantasmas, exaurido após três meses sem dormir, resolve, diante de uma chuva torrencial intermitente, imiscuir-se em um tronco oco com uma entrada em uma extremidade, ainda que sem saída na outra, a fim de abrigar-se e descansar. Um fantasma sem moradia, entretanto, tem a mesmíssima ideia. Ao perceber que o tronco já está ocupado por um homem, decide vedá-lo e carregá-lo consigo nos ombros. Uma cobra também se esgueira pelas sinuosidades do diminuto espaço, e em face de qualquer trepidação exterior, agita-se no interior do tronco e submete o herói de Tutuola a um sofrimento inaudito.

> Mas como esta cobra também era assustadora para mim, então eu estava chorando mais alto que antes, e quando o fantasma sem moradia estava ouvindo minha voz dentro deste tronco, ela ressoava como uma música arrebatadora para ele, então ele começou a dançar a dança dos fantasmas e cambaleando aqui e ali no mato como se estivesse intoxicado por algum tipo de bebida deles que era a mais forte de todas as suas bebidas e que era bebida apenas por "Sua Majestade" o rei da "Mata dos Fantasmas", os fantasmas reais e proeminentes. O fantasma sem moradia que estava carregando o tronco pensou que era este tronco que ele estava carregando que estava tocando a sublime música. Mas enquanto ele carregava o tronco, dançando e cambaleando, ele encontrou mais de um milhão de "fantasmas sem moradia" de seu tipo que estavam ouvindo meu choro como um rádio (Tutuola, 1994, p. 51, tradução própria).[26]

Eis como na mata dos fantasmas a música é uma demanda, a dança seu mais óbvio desenlace, ou melhor, parte a ela inerente, e mesmo uma expressão sônica não encarada como tal torna-se ali uma impensável fanfarra, incitando um carnaval moribundo de fantas-

---

does she give any profane person the remotest opportunity to witness her transformation. [...] Among the Mossi, the Dagara and the Dogon, taking the shape of an animal has several interesting purposes. One is healing. [...] Usually the transformed person goes, at first, into a fit of rage and panic. A pig might squeal incessantly until the human consciousness in the pig surrenders to the fact that what he is trying to say cannot be heard as words by humans. This is when the healing begins".

[26] "But as this snake was also fearful to me too, then I was crying louder than before, and when the "homeless--ghost" was hearing my voice inside this wood, it was a lofty music for him, then he started to dance the ghosts dance and staggering here and there in the bush as if he was intoxicated by a kind of their drink which was the strongest of all their drinks and which was drunk only by "His Majesty" the king of the "Bush of Ghosts", the royal and prominent ghosts. The homeless-ghost who was carrying the wood away thought that it was this wood

mas, em que o gemido do protagonista e o *groove* que ele reverbera pelo tronco nos remete a *Raheem*, personagem do filme do Spike Lee *Faça a coisa certa*[27] (1989), que, em vez de um tronco dentro do qual um ser humano geme de dor, carrega um *boombox* que toca *Fight the Power* do grupo de hip hop estadunidense *Public Enemy*. Isso, todavia, não é uma mera comparação, mas uma suposição sob o signo de uma episteme indígena, uma vez que, na cultura iorubá,

> *Odùa* cria a terra. *Obàtálá* cria todas as criaturas do *òrun* cujos dobles serão encarnados na terra. [...] cada pessoa "tem duas almas guardiãs, uma residente em sua cabeça e a outra no *òrun*. A do *òrun* é sua contraparte espiritual individual ou seu doble (Santos, 1986, p. 60).

De acordo também com Rowland Abiodun (2014) em *Yoruba Art and Language – Seeking the African in African Art*, *Orí-inú* é a cabeça espiritual interior, vinculada ao *orun*, ao passo que *Orí-òde* é a cabeça física exterior, a representação física e visível do *Ori-inú* que reside no *aye*. Na mata dos fantasmas, talvez, Tutuola esteja decalcando a seu bel prazer essa dimensão em duplicata. Em que o "fantasma sem moradia" é o doble de um *Raheem* qualquer, e o tronco, onde se engalfinham homem e cobra, um arremedo, no *orun* do *boombox*, aparelho de som popular como via de explosão músico-discursiva nos anos de 1980 e 1990 nos Estados Unidos, e que, na trama de Spike Lee está, sem dúvida, imbuído de excessiva potência vital, detonando uma dança que absorve e sublima inúmeras pulsões. *Faça a coisa certa* é um filme tenso, em que o calor exalta os ânimos e a água reconcilia a comunidade por um brevíssimo momento às custas de um hidrante de rua. Mas os poderes instituídos não querem reconciliação – ou música. E fomentam mais uma guerra da qual alguns acabarão escapando esgueirando-se pela mata dos fantasmas. Pouco importa, nessa analogia, se Tutuola escreve (ou conta) sua história na década de 1950 e Spike Lee se inspira nos anos de 1980: sob essa lógica o tempo é outro, não linear, e esses dois eventos, a despeito da aparente disparidade, são pura confluência cósmica – afinal, o herói de Tutuola, como ele sugere no início, está fugindo de um estado de guerras que compreendem, dentre outras, "guerras de escravos" em "mercados famosos", ou seja, negros escravizados que foram desovados nas Américas, qual espectros, desprovidos de identidade a deambular pelos acontecimentos diante dos quais não tinham o menor arbítrio. As musicalidades africanas capturam todos os tempos na experiência. Experiências que entram em contato no vórtice de um ensejo espiralar, *atualizando* mais e *intelectualizando* menos, como observou Obiechina ou Somé, tendo em conta que um grande ritual subjaz todas elas. Não é à toa que Obiechina, a respeito do texto de Tutuola, pontua que "o ritmo coloquial dos discursos, especialmente as observações intercaladas e repetições, dá a sensação [...] do tipo de canto incantório irregular que às vezes se ouve em um local de sacrifício ritual" (Obiechina, 1990, p. 47, tradução própria).[28]

Música gera movimento. Um movimento que se propaga a perder de vista, alcança todas as cidades dos fantasmas e deflagra mais movimento – revoluções, levantes no *àiyé*. A música é o lócus por excelência em que a imaginação culmina em realização; sobretudo, sob

---

which he was carrying away that was playing the lofty music. But as he was carrying the wood away, dancing and staggering on, he met over a million "homeless-ghosts" of his kind who were listening to my cry as a radio".

[27] *Do the Right Thing*.

[28] "the colloquial rhythm of the speeches, especially the interjected remarks and repetitions, does give the feel [...] of the kind of irregular incantatory singing that one sometimes hears at a place of ritual sacrifice".

o "paradigma fantasmal" o qual "não existe reversibilidade nem irreversibilidade do tempo. O que conta é o desenrolar da experiência. As coisas e os acontecimentos envolvem-se uns nos outros" (Mbembe, 2017, p. 252).

À cata do fazedor de vinho de palma

No embalo dessa dança de fantasmas na mata e sua *boombox*-tronco, retornemos ao exame detido da mais afamada e lida obra-prima do mestre Tutuola: *O bebedor de vinho de palma*, tendo em conta, sobretudo, seus desdobramentos a reboque do ente-instrumento, nosso ponto de convergência nesse trabalho.

O herói dessa história, como vimos, precisa recuperar seu fazedor de vinho de palma. Os detalhes no enredo são abundantes, como o são em qualquer conto do autor. Portanto, vamos nos deter àqueles que nos interessam. Logo de início, após se encontrar com um deus, que não passava de um velho comendo com a esposa, este lhe promete que terá seu fazedor de vinho de volta, desde que ele capture a Morte com uma rede. Quando o herói chega à casa da Morte, entretanto, ela não está em casa, mas em sua horta de inhame. "[...] eu encontrei um tamborzinho deitado na varanda, daí batuquei para Morte como sinal de saudação" (Tutuola, 2024, p. 9). Furiosa com aquela aparição de um homem vivo, a Morte "[...] mandou, com uma voz peculiar, que as cordas do tambor me amarrassem; de fato, as cordas do tambor me apertaram tanto, que eu mal conseguia respirar" (Tutuola, 2024, p. 9). Como o narrador, que se diz um homem-*juju*, portador dos *juju* de seu pai e dos dele, a Morte também é investida de tanto poder que o transmite aos elementos ao redor, dando ordens ao "tamborzinho" e suas cordas. O tamborzinho aqui é quase um humanoide, em que as cordas são, por ora, seus braços. E a Morte, inevitavelmente, enseja um falso clichê – visto que não se trata disso – é parte da vida, da gira, desse imbróglio, sendo mais um personagem nessa teia de eventos encarnados.

Depois de muitas peripécias pela mata, de caminhar infatigáveis de vilarejo em vilarejo, o homem-*juju* e sua esposa se veem encurralados por uma criatura chamada "meio-bebê" e que, como um parasita, não os deixa em paz: "Ah! Como a gente podia escapar desse meio-bebê? [...] *ouvimos um som que parecia de uma música* que tocavam em algum lugar da mata e ele falou pra gente carregar ele até o local onde a gente estava ouvindo a música" (Tutuola, 2024, p. 30, grifos próprios).

O som, que parece uma música, são as vozes concatenadas de três criaturas: Tambor, Canção e Dança. "Quando carregamos ele até o local, lá nós vimos criaturas que a gente chama de Tambor, Canção e Dança em pessoa e essas três criaturas eram criaturas vivas que nem a gente" (Tutuola, 2024, p. 30).

> Quando o Tambor começou a se batucar sozinho era como se cinquenta homens estivessem batucando, quando a Canção começou a cantar, era como se cem pessoas estivessem cantando juntas, e quando a Dança começou a dançar o meio-bebê começou também, minha esposa, eu e os espíritos etc., a gente estava dançando com a "Dança" e ninguém que ouvisse ou visse esses três companheiros ficava sem acompanhar eles para onde quer que fossem. Daí todos nós ficamos acompanhando os três companheiros e dançando com eles. E acompanhamos os três companheiros e dançamos por cinco dias, sem comer nem parar sequer

> uma vez, antes de a gente chegar no local que essas três criaturas construíram em forma de casas de barro (Tutuola, 2024, p. 30).

Esse Tambor, como o narrador enfatiza, juntamente com a Canção e a Dança, é um sujeito com letra maiúscula. Um ente-instrumento, investido de um poder que o faz soar como 50 homens, transmitindo, como seus companheiros, sua força vital, seu *axé*, a tudo e a todos que irrompem pelas imediações:

> A gente não queria ir atrás deles naquele lugar, *mas não dava pra se controlar porque a gente estava dançando junto com eles*. Daí ninguém nesse mundo podia batucar no tambor como o Tambor batucava; ninguém podia dançar como a Dança dançava e ninguém podia cantar como a Canção cantava (Tutuola, 2024, p. 31, grifos próprios).

"No ato de dançar", como diz Mbembe (2017, p. 242), vidas "irão provisoriamente perder a lembrança daquilo que as amarra. [...] Libertam-se, por assim dizer, de seus corpos, para melhor enfrentarem as figuras mal esboçadas [...]". Algumas páginas adiante, Tutuola continua a revelar a ubiquidade da música em alguns vilarejos daquele mundo espectral. Na Ilha-Fantasma, por exemplo, as pessoas, afora "plantar a própria comida [...] não tinham mais o que fazer além de tocar música e dançar" (Tutuola, 2024, p. 38). O narrador salienta de que se tratava de criaturas vivendo em perfeita harmonia, ensejando uma comunidade fascinante, e, provavelmente, em virtude dessa coesão, "elas tocavam música e dançavam o dia todo e a noite toda" (Tutuola, 2024, p. 38).

Em um dado momento dessa história de muitas andanças, o homem-*juju* e sua esposa são perseguidos por uma árvore branca que os fotografa e tenta capturá-los para o seu interior. Após venderem o medo e a morte, eles adentram a tal árvore, onde uma anciã os recebe a fim de ajudá-los, tratá-los, curá-los, os apresentando a um outro mundo. Neste mundo, eles se deparam com um grande salão de dança que, além de estátuas dos indivíduos que passaram por ali, incluindo eles, há uma multidão de mais de 300 pessoas.

> Esse lindo salão tinha todo tipo de comida e drinque, mais de trinta palcos com orquestras, músicos, dançarinos e sapateadores. As orquestras estavam muito ocupadas. As crianças de 7 a 8 anos estavam dançando e sapateando no palco ao som de canções melodiosas e também cantavam num tom suave, dançando sem parar até o amanhecer (Tutuola, 2024, p. 56).

Os diversos universos dessa história são infinitudes de tramas que deflagram sucessivas tramas: o eco sonoro, os harmônicos ressonantes do tambor ou da *mbira*, os *overtones*, como mundos microtonais dentro de mundos que guardam mais mundos, que ressoam presenças e vozes, estejam elas no que parece ser uma dimensão real ou dentro de uma árvore, uma microdimensão acústica que espelha ou cede espaço a outras possibilidades – possibilidades amparadas, cumpre observar, neste caso, na ludicidade infantil, em que as crianças, como os *Ibeji*, fertilizando as malhas da imaginação, sem medo dessa frequência criadora, dão o tom de um sistema que dança até o raiar do dia. Após a cura no útero desse ente-natural, que crava literalmente suas raízes na terra, os personagens são repentinamente cuspidos de volta para mata.

Mais adiante, encontram uma jovem mulher, de estatura colossal, que os leva para Mata Vermelha onde tudo é vermelho, inclusive eles quando a adentram.

> "Ela não era gente, não era espírito, então o que é que ela era?" Ela era a "Dança" (a moça que levou a gente até a Cidade-Vermelha) e vocês vão lembrar de quando eu falei desses três companheiros antes: TAMBOR, CANÇÃO E DANÇA. [...] *e quando o Tambor começou a tocar todas as pessoas que tinham morrido centenas de anos antes se levantaram e vieram testemunhar o Tambor tocar; e quando a Canção começou a cantar todos os animais domésticos daquela nova cidade, os animais da mata, as cobras, chegaram perto pra ouvir a Canção em pessoa, e quando a Dança (aquela moça) começou a dançar, todas as criaturas-da-mata, os espíritos, as criaturas-da-montanha e todas as criaturas-do-rio vieram até a cidade pra ver quem estava dançando. Quando esses três companheiros começaram a agir juntos, todo o povo da nova cidade, todo o povo que tinha saído do túmulo, animais, cobras, espíritos e outras criaturas sem nome ficaram dançando junto com esses três companheiros, e foi nesse dia que eu vi cobras dançando mais do que seres humanos ou outras criaturas. Quando todo o povo da cidade e as criaturas-da-mata começaram a dançar juntos, ninguém conseguiu parar por dois dias*. E o Tambor ficou tocando até ele chegar no céu, antes de perceber que ele tinha saído do mundo e, desde aquele dia, ele não pôde voltar de novo pro mundo. A Canção cantou até entrar em um rio imenso de forma inesperada e ninguém mais viu ela de novo, enquanto a Dança ficou dançando até virar uma montanha e não apareceu pra mais ninguém desde aquele dia, daí os mortos que levantaram da cova voltaram pro túmulo [...] (Tutuola, 2024, p. 71, grifos próprios).

Tambor, Canção e Dança despontam aqui como verdadeiras encarnações de uma energia criadora acumulada e enfim desatada graças ao arrebatador poder do som – irrefreável – que essas três entidades vivas harmonizam e lançam ao mundo como uma bomba de força vital que varre tudo aquilo que encontra pela frente. Na terra, essa bomba é sentida com mais intensidade, daí que as criaturas rastejantes, como as serpentes, dançam melhor que todas as outras. E isso não é mito, é fato. Os animais rastejantes, como repteis ou anfíbios, de fato se aproximam com entusiasmo ao som de qualquer instrumento tocado ao ar livre nas regiões onde habitam. Na Tanzânia, existe a expressão em suaíli *Kumtoa nyoka pangoni* que significa "Tirar a cobra da toca", o que se faz executando-se um instrumento, geralmente a *zeze*.[29] A audição da terra, portanto, é mais sensível à música, ao ritmo ou ao discurso-rítmico, do que a qualquer outro "ruído". Não é à toa que a música/musicalidade, bem como os instrumentos musicais são componentes imprescindíveis a qualquer ritual. O Tambor, a Canção e a Dança tocam a terra, a morada dos mortos que, por sua vez, ressuscitam. E a multidão dança na esteira daquele arroubo sônico, por dias a fio, numa espécie de trégua comunal, em que toda espécie de hostilidade foi, por seu lado, banida – a fuga, o medo, a morte, a escravidão, as guerras, a opressão colonial – e a música, protagonizada pelas três entidades em questão, é a única soberana. Daí tanta música, dança e batuque, poderíamos aventar, na busca de nós negros, afrodescendentes nas Américas, pela liberdade. A liberdade, eu diria, reside na comunidade total.

Instrumentos não são só entidades como são partes intrínsecas da natureza – e para lá eles regressam. A música, portanto, nesse contexto e naquele africano tradicional, não é de ninguém, não tem autoria. Ninguém bate o Tambor, o Tambor simplesmente bate. Ninguém canta a canção. A Canção simplesmente canta. Ninguém dança a Dança, a Dança simplesmente dança – e essas três entidades simplesmente confluem. Essa perspectiva diz muito sobre as rédeas que as "autoridades" da música encarada sob uma perspectiva eurocêntrica sempre quiseram infligir a todo tipo de música. É preciso *deixar fluir* qualquer coisa de intui-

[29] Harpa tradicional *Wagogo*.

tiva, sugestiva, clarividente, a fim de que a música, seja ela de que sociedade for, faça sentido no âmago desta, sendo sua expressão, ao invés de expressão dos anseios de uma dada elite que, há séculos, a controla. A Dança, aliás, que Somé (1994) diz ser o último refúgio da dor em um funeral – ou seja, por mais aferrada que a dor esteja ao espírito, ela não consegue resistir aos caminhos da dança, que expurga todo lamento do corpo –, retorna, na história de Tutuola, para as colinas. E, talvez por isso, por estarem rodeados por colinas e natureza farta, os irmãos do suposto outro conto, o *Minha vida na mata dos fantasmas*, em face à guerra que se desenrola para além dos limites de seu vilarejo, encontram munição na dança para, momentaneamente, escapar. Essa, cumpre observar, é uma tônica na História do continente, especialmente no que toca à independência das nações africanas. A música e a dança foram os principais ardis utilizados pelo povo para minar as forças coloniais epistemicidas e genocidas. No Zimbábue, a *Chimurenga* prevaleceu sob esses auspícios como via de autoemancipação popular. A palavra é entendida tanto como luta revolucionária quanto como uma forma de fazer musical profundamente inspirada na tradição de *mbira* – a despeito do verdadeiro significado da palavra remeter à terra, aos ancestres, e ao ciclo da vida, já que é uma referência ao ancestral Murenga Pfumojena Sororenzou, um dos arquitetos e fundadores do *Grande Zimbábue*. *Chi-Murenga*, portanto, quer dizer "no estilo de Murenga", ou "fazer como Murenga", à semelhança, assim, desse impávido ancestral, restituindo à terra a quem é de direito.

Em virtude dessa cultura de resistência, capitaneada pela música que, basicamente, funcionava transmitindo mensagens sônicas aos guerrilheiros por vezes via rádio – às barbas dos invasores, que nada entendiam do vernáculo – e engajando a população na luta ao salientar elos comunitários sensório-místico-transcendentais (elos, aliás, capazes de burlar a morte), sem os quais não seria possível fomentar uma identidade coletiva, instilando o Tambor a ressoar qual 50 homens, o povo expulsou os capangas da colonização. Mais significativo do que essa luta para a história em questão, entretanto, é a experiência da África do Sul. Lá, em meio à guerra de libertação pelo fim do regime do *apartheid*, os sul-africanos conceberam uma dança de protesto chamada *toyi-toyi*. E foi dançando, pisoteando o chão no compasso das *freedom songs*, saltitando amotinados em rota de colisão com esquadrões racistas – de homens pálidos tão impassivos quanto perplexos, ainda que fortemente armados – que a coletividade intimidou, constrangeu e amedrontou esses paladinos do horror. Obiechina (1990) observa que longe de ser vítima passiva de um mundo hostil, o africano se vê – o que é refletido nos contos populares –, como alguém cujas habilidades e engenhosidade mental para enfrentar qualquer adversidade são enormes. Ele reconhece os perigos que o cercam, mas confia profundamente em seus predicados pessoais, gestados coletivamente, em face às forças que o constrangem. A vitória do herói, portanto, nessas narrativas, é o triunfo da humanidade.

> O herói triunfante se vê como membro de uma comunidade cujo bem-estar e sobrevivência são também os seus próprios. Embora se reconheça como um indivíduo com um destino individual, ele também está ciente de que não pode realizar esse destino fora da estrutura de sua comunidade. A preocupação da comunidade torna-se sua preocupação e seu egocentrismo é fortemente temperado com altruísmo. O africano tradicional extrai força de seu grupo e então ajuda a sustentar o grupo por meio de sua contribuição individual (Obiechina, 1990, p. 40, tradução própria).[30]

[30] "The triumphant hero sees himself as a member of a community whose well-being and survival are also his own. Even though he recognizes himself as an individual with an individual destiny, he is also aware that he can-

A comunidade, por fim, é a primeira e última razão pela qual a vida é vivida, representada, expressada, cantada, tocada, sentida, imaginada da maneira que é. Eis que o instrumento musical, como rebento legítimo dessa vida, serve, em verdade, precipuamente, à unidade comunal e, nesse trânsito, à mobilidade incutida nesse afã de coletivizar, expressando-se, no ventre da dinâmica que se dá no entrelaçamento relacional, como o som. "Nomeadamente os sons, pelo seu singular desenrolar e o seu encadeamento uns nos outros, tem uma capacidade de envolvimento que os religa à matéria alada" (Mbembe, 2017, p. 242).

A música, ao ser movimento que implode barreiras, é, simultaneamente, busca, enredo e trama de relações entre entes, sejam eles quais ou quantos forem, visto que essa arena é, sobretudo, inclusiva. Todos estão, de antemão, convidados. Como parte essencial dessa folia sobre as fimbrias de um horizonte ora aqui, ora alhures, o instrumento musical é, então, maculado por vitalidade pungente, tornando-se guerreiro ressonante na luta em prol da comunidade, esteja ela no micro ou no macro espaço, desde os tempos mais remotos, num esforço de restauração perene sob o fluxo energético dos acontecimentos, remetendo, nesse transe, à voz dos ancestres, nosso mais precioso elo comunitário. Assim, atualizamos. Assim ritualizamos. Em tom sacrificial. E seguimos.

Como reforça o nigeriano K. C. Anyanwo (1987, p. 249), a perspectiva africana interpreta o mundo através da arte, percebendo-o como um campo de força vital ou um *continuum estético* que elimina dualidades ao unificar polaridades. Nessa concepção, todas as forças vitais confluem. O africano reconhece, assim, qualidades comuns entre todas as coisas, independentemente de suas diferenças aparentes. No universo da metamorfose, as forças se transformam de forma contínua. A percepção de espíritos em árvores, rios e florestas não é mero delírio, mas intuição sobre a interpenetração entre espírito e mundo, já que não há separação entre *eu* e mundo, mente e corpo, observador e observado.

Mais do que falar de subjetividade do ente-instrumento em Tutuola, assim, poderíamos falar de complementaridade, uma vez que a subjetividade, pressupondo as características do sujeito, do observador, presume uma oposição à objetividade que, do mesmo modo, designa o objeto, o observado, e tais pares de opostos se dissipam nesse contexto singular africano. Essa complementaridade seria parte desse campo de forças no qual tudo que existe está imbricado, enovelado, conectado – e se por acaso não estiver, nesse tom, pulsando, é repentinamente contaminado por vitalidade, ou "empesteado", para citar Antonin Artaud (1999) em *O teatro e seu duplo*. Essa analogia entre Artaud e Tutuola, em verdade, é falha, pois, egresso de epistemologias ocidentais, o francês não sugere uma reconciliação, mas um embate em face à tragicidade da condição humana, esta que é gerida sobre as veleidades de um universo cartesiano.

Não há máscaras para serem retiradas em Tutuola, o mundo já está, de antemão, descortinado, desmascarado, pelo avesso, de vísceras expostas, realizando-se nesses termos. Cabe a todos os entes insuflados de força vital e, por conseguinte, ao embalo de seus próprios atributos, como o som, conceder sentido a esta aldeola: e esse é, exatamente, o *continuum estético* a que se refere Anyanwo (1987). A busca por sentido expressa na comunidade, servindo para seu equilíbrio, em conluio com a natureza, ativando, logo, configurações rituais, é o fusível desse périplo.

---

not work out that destiny outside the framework of his community. The concern of the community becomes his concern and his egocentricity is strongly tempered with altruism. The traditional African draws strength from his group and then helps to sustain the group by his individual contribution".

Referências

ABIODUN, Rowland. *Yoruba Art and Language*: Seeking the African in African Art. New York: Cambridge University Press, 2014.

ADÉÈKÓ, Adélékè. *Arts of Being Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. Disponível em: https://www.perlego.com/book/568328. Acesso em: 11 jun. 2025.

ANYANWU, K. C. The Idea of Art in African Thought. *In*: FLØISTAD, Guttorm. (ed.). *African Philosophy*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987. p. 235-260.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARAKA, Amiri. *Blues People*: Negro Music in White America. New York: Harper Perennial, 1999.

CBANGA, Ibo. Juju. *In*: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [*S. l*]: Encyclopaedia Britannica Inc., 2017. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/juju-magic. Acesso em: 2 jun. 2025.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FAGUNWA, Daniel Orowole. *A Forest of a Thousand Daemons*: An Hunter's Saga. Tradução de Wole Soyinka. San Francisco: City Lights Books, 2013. *E-book*.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NYAMNJOH, Francis B. *Drinking from the Cosmic Gourd*: How Amos Tutuola can Change our Minds. Bamenda: Langaa Research & Publishing CIG, 2017.

OBIECHINA, Emmanuel N. *Language and Theme*: Essays on African Literature. Washington: Howard University Press, 1990.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a Morte*: Pàdè, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SOMÉ, Malidoma. *Of Water and the Spirit*: Ritual, Magic, and Initiation in the Life of an African Shaman. New York: Penguin Compass, 1994.

SOMÉ, Malidoma. *Ritual*: Power, Healing, and Community. New York: Penguin Compass, 1993.

SOMÉ, Malidoma. *The Healing Wisdom of Africa*: Finding Life Purpose through Nature, Ritual and Community. New York: Penguin Putnam, 1999.

THIEME, Darius L. Three Yoruba Members of the Mbira-Sanza Family. *Journal of the International Folk Music Council*, [*s. l.*], v. 19, p. 42-48, 1967. DOI: https://doi.org/10.2307/942184.

TUTUOLA, Amos. *The Palm-Wine Drinkard; And, My Life in the Bush of Ghosts*. New York: Grove Press, 1994.

TUTUOLA, Amos. *O bebedor de vinho de palma*: e seu finado fazedor de vinho na Cidade dos Mortos. Tradução de Fernanda Silva e Sousa. São Paulo: Carambaia, 2024.

v. 36, n. 2, p. 33–45, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.59398
Submetido em: 24/09/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

O dia que começa, a vida que termina: o encontro de uma só dor em "Di lixão", de Conceição Evaristo

The Day that Begins, the Life that Comes to an End: The Encounter of a Single Pain in "Di lixão", by Conceição Evaristo

Amanda Nunes do Amaral
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
amanda.nunes.amaral@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7537-2683

Resumo: Considerando que a raça produz gêneros subalternizados tanto em relação às mulheres negras quanto aos homens negros (Carneiro, 2003), este artigo objetiva analisar o conto "Di lixão" (*Olhos d'água* [2014]), de Conceição Evaristo, protagonizado por um menino negro. A análise abordará a condição de homens negros em nossa sociedade, afinal, compreender a masculinidade ocidental hegemônica é perceber que, além da feminilidade, ela constrói um "outro" para afirmar sua razão de ser: a masculinidade negra. Em "Di lixão", veremos a rememoração de uma vida vivida em constante estado de morte se passar, justamente, no tempo psicológico da experiência de morte da personagem. A análise está fundamentada no entendimento da relação entre raça e classe – visto que o corpo negro foi o primeiro a ser convertido em mercadoria (Mbembe, 2014) – e da precarização de vidas negras, decorrente do racismo estrutural, que constitui não apenas comportamentos individuais, como relações sociais mais amplas.

Palavras-chave: "Di Lixão"; raça; classe; masculinidades negras.

Abstract: Considering that race produces subalternized genders both in relation to Black women and Black men (Carneiro, 2003), this article aims to analyze the short story "Di lixão" (*Olhos d'água* [2014]), by Conceição Evaristo, featuring a Black boy. The analysis will address the condition of Black men in our society, since understanding hegemonic Western masculinity means realizing that, in addition to constructing femininity as its counterpart, it also constructs an "other" to affirm

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

its existence: Black masculinity. In “Di lixão”, we witness the recollection of a life lived in a constant state of death, unfolding precisely within the psychological time of the character’s experience of death. This analysis is based on the understanding of the relationship between race and class – given that the Black body was the first to be turned into merchandise (Mbembe, 2014) – and on the precariousness of Black lives as a result of structural racism, which manifests not only in individual behaviors but also in broader social relations.

Keywords: “Di Lixão”; race; class; Black masculinities.

Para começar: masculinidades negras em debate

Existe uma crença popular, recentemente sustentada por evidências científicas,[1] de que quando estamos próximos do momento de nossa morte, toda a nossa história de vida é reproduzida em nossa mente, como em um *flashback*. Trata-se da famosa teoria de que quando se está prestes a morrer “a vida passa diante dos olhos”. O conto que será analisado neste artigo é, com efeito, a narrativa de um fenômeno como este: a rememoração de uma vida que está na iminência de findar-se. “Di Lixão”, de autoria da escritora e teórica brasileira contemporânea Conceição Evaristo, conta a história de um menino de 15 anos de idade em situação de rua e condição de miserabilidade que, enquanto tem suas últimas forças extinguidas por uma lancinante dor física e emocional, vê passar diante dos olhos alguns dos acontecimentos de sua breve e solitária vida. Uma vida vivida em um constante estado de morte.

Não há no conto “Di Lixão” nenhuma referência expressa acerca da raça do protagonista. Contudo, considerando a obra de Conceição Evaristo e os demais personagens de *Olhos d’água* (2014) – antologia de contos da qual faz parte o conto que será aqui analisado – infere-se também que “Di Lixão”, assim como seu colega de “quarto-marquise”, é um personagem negro. A obra *Olhos d’água* reúne 15 contos, alguns inéditos e outros já publicados nos *Cadernos Negros*, contos protagonizados, majoritariamente, por personagens expressamente negras, sobretudo mulheres negras. A violência, a pobreza, a desigualdade e a exclusão social que acometem as populações negro-brasileiras e marcam o corpo negro e periférico são evocadas nas narrativas através de uma tensão entre o lirismo e a brutalidade. Os contos da obra apresentam personagens que são emblemáticas da pluralidade e vulnerabilidade relativas à condição negra.

Ainda que o foco da obra sejam personagens negras femininas, quatro dos quinze contos são protagonizados por homens. Contos que, assim como “Di Lixão”, viabilizam a reflexão sobre a condição do homem negro em nossa sociedade, uma vez que suas experiências são consideravelmente diferentes daquelas vivenciadas pelos homens brancos. Afinal, o mar-

[1] Veja em: https://blog.frontiersin.org/2022/02/22/what-happens-in-our-brain-when-we-die/ Acesso em: 27 maio 2025

cador identitário racial produz gêneros subalternizados tanto no que diz respeito às mulheres negras quanto aos homens negros (Carneiro, 2003).

Djamila Ribeiro (2017) destaca a importância de não perder de vista o racismo enfrentado também pelos homens negros. Nesse sentido, Carla Akotirene (2019) chama atenção para o fato de que, por exemplo, enquanto os homens brancos, que prejudicam a nação em todos os âmbitos e agridem mulheres, têm suas penas atenuadas; os homens negros pobres, estereotipados como homens violentos e abusadores sexuais, são vítimas do discurso racista e do encarceramento em massa. E ainda, no contexto estadunidense do pós-abolição, Angela Davis (2016) identifica que a narrativa do "estuprador negro" encorajou uma forte onda de violência, sobretudo por parte de grupos supremacistas, contra os homens negros. Dessa forma, o estudo de Davis "também considera que os homens negros sofreram consequências de raça-sexo, mergulhadas de estereotipias, linchamentos e classificação racial acusatórias de sê-los abusadores sexuais das mulheres brancas" (Akotirene, 2019, p. 22).

De acordo com Alan Moraes Ribeiro (2015), uma leitura interseccional nos permite identificar as diferentes e diversificadas masculinidades – resultantes de variados processos de socialização – que se constroem fora do reduto da dicotomização entre masculino e feminino. Segundo o autor, os sujeitos experimentam o gênero de maneiras diversas, assim como experimentam a diferenciação racial e a estratificação econômica. Desse modo, tal análise viabiliza que masculinidades negras podem ser pensadas contemplando-se as distintas experiências de vivências negras masculinas, fora do debate polarizado do gênero, o que nos permite refletir sobre todos os estereótipos que envolvem a representação do homem negro, bem como as opressões que ele sofre.

A masculinidade negra, assim como todas as masculinidades, é construída tendo como referencial a masculinidade branca hegemônica. Todavia, essa masculinidade hegemônica não inclui todas as formas de ser homem na sociedade. Tendo em vista que elementos como virilidade, controle, e autonomia são dimensões fundamentais da masculinidade hegemônica, podemos perceber como a masculinidade negra é uma masculinidade subalterna, na medida em que, primeiro: enquanto a virilidade, para o homem branco, é encarada positivamente como força e vigorosidade, indicativo de sua masculinidade, para o homem negro remete à criminalização de sua sexualidade, estando associada ao estereotipo do negro estuprador.

Segundo, enquanto o controle, para o homem branco, está relacionado ao domínio e à autoridade, o homem negro encontra-se submetido a essa autoridade, podendo estar subordinado em duas vias: ao homem branco e à mulher branca. Do mesmo modo funciona, por fim, a autonomia, que ao homem negro é negada, dada a objetificação e animalização de seu corpo. Tendo em vista, pois, que as masculinidades negras são diversas e marcadas pelos cruzamentos identitários de gênero, sexualidade, classe, entre outros, e tendo em vista ainda, a pluralidade da categoria homem negro e suas vivências, este artigo tem o objetivo de analisar o conto de Conceição Evaristo, presente na obra *Olhos d'água* (2014), protagonizado por um menino negro que o nomeia: "Di lixão". Em "Di lixão", veremos a rememoração de uma vida vivida em um constante estado de morte se passar, justamente, no tempo psicológico de experiência da própria morte da personagem.

O conto "Di Lixão" foi publicado pela primeira vez na 14ª edição dos *Cadernos Negros*, em 1991. Em entrevista com Omar da Silva Lima, Conceição Evaristo revelou que o conto foi inspirado em uma conversa que tivera com um garoto que vendia amendoim. Na ocasião, o garoto jurava vingança ao irmão, de quem havia recebido uma pedrada (Lima, 2017, p. 8).

Vemos, aqui, a escrevivência de Conceição Evaristo, conceito segundo o qual o discurso literário ficcional se estende ao corpo social, contemplando realidades diversas, fazendo nascer personagens que se (con)fundem com pessoas, histórias que se (con)fundem com a vida. Bem no estilo lírico politizado de Evaristo, no qual as tramas se desenrolam em cenários que refletem a realidade de humanidades marginalizadas no país, quais sejam, favelas, morros, periferias e ruas, a história de "Di Lixão" tem como palco a rua, lar e único espaço de pertencimento do protagonista, o menino Di Lixão.

Para a autora, a escrevivência surge da investigação de vidas, da busca pela compreensão do mundo, do incômodo com o estado das coisas. "Creio que conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência" (Evaristo, 2020, p. 31). Segundo a escritora, sua escrevivência lhe atribui um modo próprio de conceber personagens negros(as), um modo que, talvez, seja diferente de tudo que já foi construído na literatura brasileira.

"Di Lixão" é narrado em terceira pessoa por uma narradora onisciente, e atravessado pelo discurso indireto livre. O tempo do conto é impreciso – algo entre a madrugada e o amanhecer –, trata-se do tempo psicológico de experiência de morte da personagem. A trama é uma rememoração que Di Lixão faz de seu passado em seus momentos finais de vida. As lembranças traumáticas e dolorosas resgatadas pelo protagonista são engatilhadas pelas dores que sente no corpo. Assim, a dor física mescla-se à dor emocional. A dor carnal é também sintomática de uma dor na alma, pois, como suas lembranças nos farão ver, antes mesmo de seu corpo físico sucumbir, seu espírito, há muito, já estava adoecido.

O despertar para o último dia

O conto se inicia com o despertar de Di Lixão para um novo dia, o dia de sua morte. Durante uma clara madrugada, quase manhã, o menino é acometido por uma pulsante dor de dente, que, conforme descobrimos mais tarde no conto, é efeito de um tumor na boca. Ao apalpar o rosto, o garoto sente o inchaço, a dor irradia pelo céu da boca e, ao passar a língua pela gengiva, sente uma bola de pus. Nesse momento, seu companheiro de rua, que dormia com ele debaixo de uma marquise, acorda e, ainda meio sonolento, o olha espantado. Di Lixão dá uma cusparada no rosto do menino. Este, surpreso, responde-lhe com um pulo. Di Lixão levantou-se também e "numa fração de segundos recebeu um pontapé nas suas partes baixas" (Evaristo, 2016, p. 77).

A socialização do homem, na sociedade ocidental hegemônica, via de regra, encoraja o afastamento dos meninos das atividades associadas à feminilidade, uma vez que, de acordo com o sistema de gênero, a feminilidade está ligada à fraqueza e à submissão. Assim, a masculinidade é construída tendo referencial elementos como: força, disputa, violência, competição e dominação. Desde a infância, o menino é ensinado que é preciso ser "durão" / "machão" e desvincular-se de todo e qualquer comportamento considerado feminino para ser aceito socialmente.

Afinal, o ideal de superioridade masculina, sobre o qual estão assentadas as bases da sociedade patriarcal ocidental, é construído a partir da oposição masculino e feminino, e essa dicotomia é imposta desde os anos iniciais da vida, na escolha de cores, separação de brinquedos e incentivo de comportamentos. É comum entre os meninos as brincadeiras mais agressivas e formas mais violentas de comunicação. Isso advém de uma socialização fundamentada nos papéis de gênero. Assim, Di Lixão relaciona-se com seu companheiro de rua de forma mais violenta.

Para o homem negro, no entanto, esse comportamento "másculo" adquire significados diferentes. O papel de "durão" e "machão", para ele, tem uma outra conotação que não é a mesma que a do homem branco. Vistos como "homens bárbaros" desde a abolição, o comportamento "marrento" que, para o homem branco, pode representar bravura e virilidade, para o homem negro é visto como uma atitude ameaçadora, selvagem. Para a mentalidade ocidental, o homem negro da periferia é alvo de desconfiança e temor, sendo apontado como o principal motivo para os altos índices de criminalidade nas grandes cidades do país (Souza, 2014).

Essa mentalidade resulta em políticas de morte que admitem o extermínio de vidas negras sob a justificativa de promoção da segurança e combate à violência no país. Tal raciocínio é decorrente do fenômeno definido por Achille Mbembe (2018) como necropolítica. Assim, compreender a masculinidade ocidental hegemônica é perceber que, além da feminilidade, ela constrói um "outro" para afirmar sua razão de ser: a masculinidade negra, a saber, as masculinidades subalternas, que incluem todos os homens que não seguem os padrões dominantes de masculinidade, isto é, as minorias étnicas e sexuais.

Após ser atingindo em suas partes íntimas por seu companheiro de "quarto-marquise", Di Lixão curvou-se de dor "e foi se encolhendo, se enroscando até ganhar a posição de feto. Pela primeira vez, despois de tudo, se lembrou da mãe" (Evaristo, 2016, p. 78). Ao performar a posição fetal, remetendo à maternidade, Di Lixão evoca suas origens, trazendo para o momento presente a lembrança da mãe. Temos, na sequência, uma quebra de expectativas, quando, ao mencionar a mãe, ao invés de memórias afetuosas (desmistificando a maternidade) a frase "se lembrou da mãe" é seguida pela seguinte passagem: "Ainda bem que aquela puta tinha morrido!" (Evaristo, 2016, p. 78).

A mãe de Di Lixão era uma profissional do sexo e ele recorda-se dela com imensa mágoa. Não gostava dela e não sentia sua falta. O fato de a ausência da mãe não afetar o garoto sugere que ela teria tido uma participação pequena ou pouco relevante em sua criação e formação. Desprovido de vínculos afetivos familiares e de amizades, Di Lixão, um garoto extremamente solitário, estabelece laços fragmentados e deslocados com o espaço em que vive, isto é, cria um sentimento de pertença com a rua. Di Lixão cresceu desprotegido, desgarrado, e, embora a mãe lhe desse uma ou outra instrução – "Di, vai para a escola! Di, não fala com meus homens! Di, eu nasci aqui, você nasceu aqui, mas dá um jeito de mudar o seu caminho!" (Evaristo, 2016, p. 78) – o garoto crescera desassistido.

A mãe, por mais que tivesse boas intenções e desejasse para o filho um futuro diferente do seu, não tinha condições de tirá-lo daquela vida e, provavelmente, não tinha nem condições de exercer o seu maternar. Talvez, por isso, Di Lixão ressentia-se tanto dela. Di Lixão incomodava-se com as orientações da mãe, que, para ele, não passavam de uma grande "falação". Ir à escola, mudar de rumo... Nada daquilo fazia muito sentido no meio em que ele estava inserido. Ademais, acreditava que a mãe não tinha "moral" para querer ensinar-lhe a vida. Sua vida era mesmo um caos, estudo nenhum adiantaria: "Zona por zona, ficava ali mesmo. Lá fora, o outro mundo também era uma zona" (Evaristo, 2016, p. 78). Aqui, Evaristo brinca com a homonomia da palavra "zona", que na primeira passagem significa espaço, região, área geográfica e na segunda significa desordem, bagunça.

Tamanha era a repulsa do menino pela mãe, que ele tinha conhecimento da identidade de seu assassino, mas se recusara a revelá-la para a polícia. "Ele sabia quem havia matado a mulher. Tinha visto tudo direitinho. Na polícia negou que estivesse por perto, que suspeitasse de alguém. [...] Pouco importava. Que deixassem o homem solto. Não gostava mesmo da mãe

[...]" (Evaristo, 2016, p. 78). Di Lixão, apenas um menino, assistira ao assassinato da própria mãe. Uma cena seguramente traumática para um filho, qualquer que seja a sua relação com a mãe. Mais uma ferida viera se juntar a tantas outras em sua precária existência. Di Lixão vivera toda uma vida à deriva, na corda bamba, em estado interminavelmente espectral.

Órfão aos 15 anos de idade e exposto aos perigos da vida na rua, Di Lixão fora obrigado a enrijecer emocionalmente, se colocando em constante estado de alerta, talvez por isso tivesse reagido com tanta brutalidade ao olhar espantado de seu colega quando acordou. Não conhecera outra forma de vida que não aquela dura e seca aflição. A aspereza, portanto, era o seu modo de colocar-se diante dela, afinal, não podia oferecer aquilo que não tinha. E Di Lixão, aparentemente, nunca tivera sido tratado com afeto, paciência ou compreensão, nem quando era mais jovem. O menino recorda-se que, quando era pequeno e fazia xixi nas calças, sua mãe batia nele: "Um dia, ela, numa crise de raiva, ao ver o menino todo ensopado de mijo, puxou a bimbinha dele até quase arrebentar. E dizia para ele aos berros que aquilo era para mijar, para mijar, mijar, mijar..." (Evaristo, 2016, p. 79).

A dor da humilhação que a lembrança causa une-se à lembrança da dor física que também sentira naquela ocasião, e ambas vêm para somar-se às dores que sente no momento presente: a dor nas partes íntimas, que o colega atingira com um pontapé, a dor no dente, a dor do ódio, a dor de viver: "Será que ele ia morrer? Será que a dor de cima ia encontrar a dor de baixo? Será que o encontro seria uma dor só?" (Evaristo, 2016, p. 78). A dor de cima e a dor de baixo têm duplo sentido, ao mesmo tempo que remetem às dores físicas do dente e das partes íntimas do garoto, podem remeter a um sentido espiritual maior, como a morte e a vida, o céu e a terra.

Di Lixão pensa no seu colega de rua, um menino de 14 anos de idade com quem dividia a marquise já havia um bom tempo. Durante o dia, cada um seguia seu rumo em busca de algum ganho e no meio da noite, eles se encontravam naquele local. Às vezes conversavam de tudo, mas nunca falavam sobre suas mães, Di Lixão imaginava que, assim como ele, o colega tinha uma relação dolorosa com a mãe. "Ele não sabia se gostava ou não do menino" (Evaristo, 2016, p. 78). Não obstante o menino ser o único "laço" que Di Lixão estabelecera, ele não ocupa um lugar de afeto em sua vida, afinal, mesmo dividindo a rotina com o garoto, ainda tinha dúvidas se gostava realmente dele.

Além da ausência de moradia – direito humano universal, as populações em situação de rua enfrentam outras inúmeras violações de direitos, como o trabalho infantil, a violência nas ruas, a insegurança alimentar, a precariedade do acesso à escolarização, ao saneamento, à saúde (Di Lixão tem um tumor na boca e não consegue acessar um tratamento), à renda e, sobretudo, o racismo estrutural, afinal, o próprio fenômeno da origem das populações em situação de rua está associado ao processo de abolição, no qual a população negra, saindo do trabalho escravo, ficou marginalizada na sociedade do trabalho livre assalariado (Cerqueira, 2011).

De acordo com Censo[2] da População em Situação de Rua realizado pela prefeitura de São Paulo em 2022, 85% das pessoas que vivem em situação de rua na capital são homens, sendo 70% homens negros. A grande quantidade de pessoas em situação de rua constitui uma das formas de expressão do modo de produção capitalista, uma vez que essa parcela da população corresponde à parte da classe trabalhadora que integra o excedente à assimilação pelo capitalismo, isto é, são as pessoas em condição de subalternidade por não conseguirem

[2] Ver em: https://noticiapreta.com.br/homens-negros-sao-70-das-pessoas-em-situacao-de-rua-em-sao-paulodiz-estudo/. Acesso em: 27 maio 2025.

trocar sua força de trabalho por recursos financeiros necessários à sobrevivência (Tiengo, 2016). No capitalismo, o desenvolvimento econômico sempre está atrelado à produção de miséria e de sobrantes para o capital (Antunes, 2018). E ainda, como o racismo está atrelado ao capitalismo, não é arbitrário que as populações negras sejam maioria em situação de rua. O corpo negro foi o primeiro a ser convertido em mercadoria (Mbembe, 2014).

A produção da raça e seus efeitos na experiência de infâncias negras

O filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (2014) explica que a raça foi produzida pelo sistema colonial europeu para justificar a inferiorização e a exploração econômica dos corpos de origem africana, transformando-os em corpos negros. "O negro e a raça têm significado, para os imaginários da sociedade europeia, a mesma coisa" (Mbembe, 2014, p. 10). Segundo Mbembe (2014, p. 256), o "negro" consiste, pois, na designação de um gênero humano que está associado a um processo de coisificação e de aviltamento. O autor explica que o "negro" não existe, mas é incessantemente produzido: "Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um *corpo de exploração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento" (Mbembe, 2014, p. 40, grifo do autor).

Por si só, a cor negra não tem sentido, ela só existe no interior da dinâmica relacional da identidade e da diferença. Ou seja, ela só existe em relação "a um poder que a inventa [...] e a contrasta com outras cores" (Mbembe, 2014, p. 257-258). Trata-se, portanto, de algo que é atribuído a um corpo ao relacioná-lo a outro, tomado como a referência. Esta relação é, sem falta, uma relação de subordinação. O "negro" só existe em relação a um "senhor". Este "senhor" é o seu dono, e o "negro", a sua propriedade. É a definição de "senhor" que produz a definição de "negro", de modo que o primeiro não se opõe ao segundo, mas depende dele para ser afirmado enquanto tal. Portanto, fora dessa relação de submissão e posse – na qual a vida e o trabalho de um passam a ser a vida e o trabalho do outro – o "negro" não existe.

Segundo Mbembe (2014, p. 19), a raça foi implementada sob o signo do capital, de modo que o negro, no contexto da modernidade, é o único cuja carne foi convertida em mercadoria. A raça e a classe se constituíram, pois, mutuamente ao longo da história moderna (Mbembe, 2014, p. 72). Dessa forma, o processo de racialização fez (e faz) parte de um projeto econômico, cujos efeitos reverberam até os dias de hoje em nossa organização social. Isto é, a racialização dos corpos produziu, no Brasil, um lugar de classe para o negro, produzindo, por conseguinte, o racismo. De acordo com a visão do autor, o racismo foi fabricado pelo sistema neoliberal, cuja filosofia é a de que toda e qualquer coisa no mundo vivo pode possuir um valor de mercado.

À vista disso, Mbembe (2014) demonstra que o termo "negro" é uma invenção do primeiro capitalismo, ocorrido no século XV, durante o tráfico escravagista atlântico, quando homens e mulheres de origem africana perderam seus nomes, línguas e identidades e foram transformados em objetos, sendo inseridos no mercado de trocas e podendo, portanto, serem vendidos e comprados. Este "primeiro" capitalismo constituiu, pois, um meio decisivo para a concretização do modo de produção capitalista moderno. Dessa forma, conforme aponta o autor "tanto a plantação como a colônia foram originariamente dispositivos raciais num cálculo geral sustentado pela relação de troca baseada na propriedade e no lucro" (Mbembe, 2014, p. 142).

Conforme argumenta Mbembe (2014), a raça e o racismo estão vinculados à organização econômica das sociedades, sendo o racismo inerente à lógica capitalista. O "negro" é, portanto, "produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, da sua emergência e globalização" (Mbembe, 2014, p. 19). O capitalismo institui hierarquias raciais, das quais depende para reforçar a espoliação que favorece o seu funcionamento. Na dinâmica de exploração do capital, a raça atribui ao corpo negro uma posição subalternizada de classe.

Assim, da mesma forma que a raça viabilizou, na colônia, a escravização do negro, a raça, na dinâmica de exploração do sistema capitalista, viabiliza, hoje, uma posição subalternizada de classe para o negro, tornando a condição de pobreza premissa da sua experiência. No Brasil, os negros ocupam os cargos de trabalho mais nocivos e com as piores remunerações no mercado. De acordo com o estudo "Desigualdades sociais por cor ou raça", realizado no ano de 2018 pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), os negros também constituem o maior percentual de desempregados do país, representando 64% da população nessa condição. E mesmo os que trabalham, a diferença salarial chega a ser de 73% em relação aos brancos. Diferença essa que não se justifica pelo grau de escolaridade, uma vez que mesmo com ensino superior, os negros recebem menos que os brancos.

Em 2019, a média salarial de trabalhadores negros com ensino superior foi 31% menor que a de trabalhadores não negros, também com ensino superior. Ademais, são também os trabalhadores negros os que ocupam os cargos de menor autoridade e relevância. Somente 0,7% dos cargos mais altos de empresas foram ocupados por funcionários negros, que ocuparam, em contrapartida, 47,6% dos postos operacionais. Em estudo realizado com base na Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios (PNAD Contínua) do IBGE, no primeiro trimestre de 2020, foi revelado que 35% dos negros com ensino superior ocupam postos de trabalho que não exigem diploma, contra 28,5% de pessoas brancas na mesma situação.

Apesar de não ser o único fator que determina a diferença salarial e a ocupação de cargos de menor qualificação, a dificuldade das pessoas negras em acessar o ensino superior – bem como, a escolarização formal de um modo geral – é, também, um dos aspectos que influenciam a sua ausência em cargos mais altos. O estudo realizado pelo IBGE em 2018 mostrou ainda que, dos brasileiros que não conseguiram concluir o ensino médio naquele ano, 44,2% eram homens jovens negros. Essa alta evasão escolar está relacionada a fatores como a discriminação racial, a pobreza e o trabalho infantil. A maioria dos jovens negros que deixam os estudos e não almejam o ensino superior, o fazem porque necessitam de recursos a curto prazo, e/ou precisam ajudar a sustentar suas famílias. O estudo revelou ainda que o número de homens negros no ensino superior é menor do que o de mulheres negras, homens brancos e mulheres brancas.

Assim, às margens da sociedade, relegados a esse local histórico de violência e abandono, e oprimidos pela intersecção da classe e da raça, Di Lixão e seu colega vivem sem acesso às políticas públicas sociais e aos direitos básicos de sobrevivência, sem direito a uma vida "vivível", uma vida "real". Com apenas 15 anos de idade, obrigado a cuidar sozinho de si e a lidar com as dores da vida adulta – uma vida precária – cedo demais, no final de sua breve vida, Di Lixão não teve direito nem a uma infância. A rua é sua única referência, seu único elo.

Enquanto a infância de crianças brancas de classe média é associada à brincadeira e à inocência, quando se trata de crianças não brancas da periferia, a infância é comumente associada ao trabalho. Não causa estranheza à sociedade em geral ver uma criança negra vendendo balas na rua ou limpando vidros de carro no semáforo, afinal, "é melhor do que roubar". Enquanto para umas, o discurso é que "lugar de criança é na escola", para outras, defende-se

que "trabalho é aprendizado", uma vez que mantém a criança longe do crime. A pedagoga Viviana Santiago (2022) aponta que o atual conceito de infância e sua proteção nunca contemplou crianças negras no Brasil. Segundo a autora, uma análise interseccional da infância se faz obrigatória para compreender a raça como um dos marcadores determinantes na produção das violências contra crianças negras.

A pobreza, a evasão e o baixo rendimento escolar, o trabalho infantil e a alta taxa de homicídios atingem, em grande maioria, crianças negras em todo o país, para as quais, a mobilização social em busca de soluções é sempre menor. À medida que Santiago (2022) aborda a compreensão da infância, ao longo dos séculos, enquanto um lugar de proteção e formação, ela chega à conclusão de que não há uma percepção da criança negra enquanto criança. E, ainda, havendo uma continuidade, nos dias de hoje, da concepção racista dos tempos coloniais, que retira das pessoas negras sua humanidade, a autora questiona como seria possível haver infância se não há humanidade.

Sem assistência médica, sem lar, sem família, sem afetos, sem futuro certo, Di Lixão "era uma dor só" (Evaristo, 2016, p. 78). Tudo era dor. A vida oscilava na corda bamba do tempo, incerta, confusa, vaga. Não estava morto ainda, tampouco estava vivo. O passado oscilava na corda bamba do presente. Um dia, no passado, sua mãe puxara sua "bimbinha", naquele dia, no presente, a dor retornara. Estava ali a mesma dor em suas partes baixas. Mas, não era a mesma dor, recorda-se, tinha levado um chute do colega de quarto-marquise! Não era mais uma criança, agora estava crescido: "Naquela época, pensava que a bimbinha só servia para mijar, mijar, mijar. Agora não! Tinha crescido, a bimbinha tinha se transformado em pau, cacete" (Evaristo, 2016, p. 79).

Característica do estilo literário de Conceição Evaristo, a forte presença de recursos linguísticos orais no texto confere fidelidade e autenticidade às falas das personagens, criando um efeito de maior proximidade com o universo da história e conferindo maior força, fluidez, espontaneidade e, sobretudo, verossimilhança à narrativa. A habilidade de Evaristo em manipular a oralidade no texto construindo uma escrita poética e convincente imprime enorme poder imagético à sua linguagem.

De volta ao passado, Di Lixão recorda-se de sua iniciação sexual com uma garota de sua idade que, assim como ele, também era filha de uma profissional do sexo. E é no quarto ao lado do de sua mãe que Di Lixão perde a virgindade. O garoto se lembra que, na ocasião, quando terminou o ato ficou muito constrangido, não conseguia parar de se mijar: "Mijou-se todo" (Evaristo, 2016, p. 79). De volta ao presente, Di Lixão sente vontade de urinar. Assim, a sensação do passado mescla-se à sensação do presente e ambas viram uma vontade só. Di Lixão queria fazer xixi, mas não conseguia levantar-se devido à dor, tudo vira uma grande agonia, uma grande dor: "Ia soltar nas calças. Não podia fazer. A mãe, aquela puta, era bem capaz de viver de novo e vir castigá-lo" (Evaristo, 2016, p. 79). Percebemos aqui como o garoto desenvolveu incontinência urinária devido ao trauma causado pela reação violenta da mãe em sua infância.

O dente do garoto lateja de dor. Nesse momento, ele reflete: "Dor de dente matava? Não sabia. Sabia, porém que ia morrer" (Evaristo, 2016, p. 79). Di Lixão, com apenas 15 anos de idade, já estava consciente de sua partida em breve. Levara uma vida cercada de morte. A morte era, para ele, familiar. E já sentia: a sua hora se aproximava, "mas isto, também, como a morte da mãe, pouca importância tinha" (Evaristo, 2016, p. 79). Di Lixão reconhece como, nessa sociedade, sua vida não possui valor algum. Para um menino negro em situação de rua como ele, a sua morte não é uma morte digna de luto, uma morte que mereceria ser sentida, afinal, sua vida nem mesmo é considerada uma vida, uma vez que nem ele, nem sua mãe, e nem

mesmo seu colega de quarto-marquise, enquanto pessoas negras, prostituta, moradores de rua, se encaixam em nenhum enquadramento dominante do humano (Butler, 2019). Em seus momentos finais, Di Lixão sente falta do colega: "Onde estava o desgraçado do outro? Só não queria morrer tão sozinho" (Evaristo, 2016, p. 79). A profunda solidão com a qual vivera sua vida era agora sentida na hora da morte. Vivera sozinho, do mesmo jeito também morreria.

Para terminar: o encontro de uma só dor

Enquanto Di Lixão rememora uma (não) vida cheia de dores, violências e privações, os trabalhadores, provavelmente do edifício onde ele se encontrava, começam a chegar apressados. Di Lixão pensa em pedir ajuda para algum deles, mas não o faz. O sol brilhava no céu e Di Lixão tremia de frio ali no chão. Aos poucos, a dor de cima vinha unir-se à dor de baixo, sente um vazio na cabeça, no peito e no estômago. Fazia dias que não comia devido à dor no dente. Com grande dificuldade, consegue sentar-se e fazer xixi. Assustado, percebe que urina sangue. Sente com a língua a bolinha de pus em sua gengiva e, em um ato de desespero, a pressiona com o dedo, cuspindo pus e sangue. "Tudo doía. A boca, a bimbinha, a vida... Deitou novamente, retomando a posição de feto" (Evaristo, 2016, p. 80). E assim, na posição que alude à inauguração da vida, o menino Di Lixão encerra seu dia, tudo vai se esvaindo, e onde havia dor, resta apenas o completo vazio.

Às 7 da manhã, uma pessoa passa e vê o garoto com a boca entreaberta, um filete de sangue escorre por ela. Às nove, a polícia vem para recolher o cadáver. "O menino era conhecido ali na área. Tinha a mania de chutar os latões de lixo e por isso ganhara o apelido. Sim! Aquele era o Di Lixão. Di Lixão havia morrido" (Evaristo, 2016, p. 80). As dores físicas finalmente haviam se unido às dores da alma, culminando no fim da história do menino Di Lixão. E assim, Di Lixão morre como viveu: sozinho, cercado de pessoas que não o conheciam e para quem sua morte nada significava. Entre o ir e vim das pessoas em uma manhã qualquer, Di Lixão é recolhido como lixo, desaparece sem deixar saudade, sem deixar rastros. Como havia previsto, sua morte pouca importância tivera.

De acordo com Judith Butler (2019), se uma vida pode desaparecer sem deixar rastros ou efeitos visíveis é porque ela nunca foi, de fato, reconhecida como uma vida e, assim, sua morte não pode ser sentida, pois se existisse algum pranto, uma vida haveria de ter existido. A presença de Di Lixão não era notada, tampouco o foi a sua ausência. Sua vida não foi reconhecida, essencialmente, como uma vida. A insensibilidade à sua partida demonstra a rejeição à sua humanidade (Butler, 2019). E em seu fim, o único reconhecimento que lhe restou, não obstante toda sua história de vida, foi o seu apelido: "Di Lixão". Sua identidade restou ligada à sua condição de miserabilidade. E, talvez por isso, morreu sem registro. Nem mesmo virou estatística, é como se nunca tivesse existido oficialmente.

Butler (2019) reconhece que a distribuição geopolítica da vulnerabilidade ao redor do mundo é desigual. A filósofa explica que embora exista a vulnerabilidade comum a todos – aquela inerente à própria vida – vidas são mantidas de formas diferentes. Enquanto algumas vidas são altamente protegidas, outras se encontram totalmente desamparadas. Enquanto algumas vidas mobilizam as forças de guerra quando ameaçadas, outras não são nem consideradas dignas de luto quando perdidas. Populações negras, mulheres e minorias sexuais estão mais suscetíveis à violência e à possibilidade de morte que outros grupos.

Essa diferenciação está ligada ao que Butler (2019) chama de "enquadramento". Para ser reconhecida, uma vida precisa se "enquadrar" em um conjunto de normas sociais e políticas determinadas pelos grupos hegemônicos. Assim, o enquadramento é responsável por distinguir as vidas que são consideradas legítimas daquelas cuja destruição gera indiferença. Essas são as vidas precárias. As vidas precárias no contexto brasileiro são, com efeito, vidas negras. Tal precariedade decorre de nosso racismo estrutural, que constitui não apenas comportamentos individuais, como relações sociais mais amplas, relações econômicas, processos institucionais e até políticas públicas.

A relação do Estado brasileiro com suas populações negras é marcada pelo espectro de um passado que não passa: a escravização. Na escravização, o corpo negro foi eliminado do enquadramento do "humano" e, nos dias de hoje, embora não seja mais oficializada, o seu fantasma continua a conduzir as políticas de Estado. De acordo com Mbembe (2018), a escravização foi uma expressão necropolítica fundamentada na concepção eurocêntrica, segundo a qual os negros eram considerados seres abjetos. Tal concepção justificou a tortura e o extermínio de milhares de escravizados e continua, sob uma nova roupagem, a impactar a vida de populações negras na contemporaneidade. A presença desse passado que não passa nos ajuda a entender como, em nosso país, a morte é um projeto político.

O funcionamento desse projeto pode ser compreendido por meio das reflexões que Achille Mbembe (2018) faz acerca da soberania do Estado na escolha de quem deve viver e quem deve morrer. A chamada necropolítica (Mbembe, 2018) se vale da segregação e do uso ilegítimo da força para ratificar e executar a sua política de "segurança". Na necropolítica, o combate à criminalidade não ocorre por meio do serviço investigativo de inteligência, mas sim por meio da perseguição, da violação e do extermínio. "Primeiro, matam, depois, perguntam quem é". Contudo, essa política de morte não opera para todos da mesma forma.

Os grupos considerados "perigosos" pelo Estado são as humanidades subalternizadas. Os lugares nos quais a polícia tem licença para matar são, pois, as comunidades e as periferias das grandes cidades brasileiras. Os "inimigos" da nação são as populações negras periféricas. E as suas mortes não geram comoção, pois os seus corpos são corpos considerados "matáveis". O corpo "matável" é aquele que vive em constante risco de eliminação, de modo que a sua morte não surpreende, não sensibiliza, ou seja, não é "chorável". O matar e o "deixar morrer" tornam-se, para esse corpo, aceitáveis. Dessa forma, do mesmo modo que a precariedade da vida está, segundo Butler (2019), injustamente distribuída, também está o luto. É o que a teórica chama de distribuição desigual do luto – fenômeno que determina quais tipos de pessoas merecem ser enlutadas e quais não merecem.

A distribuição desigual do luto funciona de modo a instituir e assegurar enquadramentos excludentes que estabelecem quem é humano e quem não é, isto é, que vida é considerada uma "vida vivível" e qual não é (Butler, 2019, p. 12-13). O enquadramento se constrói por meio de práticas e discursos hegemônicos, (heteronormativos e brancocêntricos), que instituem a diferença enquanto inferioridade, a fim de estabelecer formas homogêneas de existência enquanto únicas formas aceitáveis de existir. Por isso, somente aquelas vidas que se encaixam nos modelos normatizados são vidas que contam como vidas. Somente aqueles sujeitos que se enquadram nos parâmetros estabelecidos pelos discursos hegemônicos são sujeitos que contam como humanos. E é somente para a perda desses sujeitos que a comoção pública e o luto devem ser direcionados. Dessa forma, quando Butler questiona o que determina que certas vidas tenham mais valor que outras, nós sabemos que: a raça determina, a

classe determina, o gênero determina, a sexualidade determina. E, sobretudo, a intersecção desses marcadores determina.

A existência negra é, pois, marcada pela precarização e desumanização em suas diversas facetas. Heranças da escravização – a falta de moradia, as desigualdades sociais e o genocídio promovido pelo Estado – inscrevem no corpo negro o signo da morte. A relegação do negro ao lugar do "outro", via discursos e práticas racistas, culminou na produção do seu apagamento como forma de atuação na vida social. Di Lixão acreditava que a sua morte, assim como a de sua mãe, não tinha importância e, por isso, optou por não pedir ajuda aos trabalhadores que passavam, assim, sua morte não foi vista, nem sentida.

Como vimos, Butler (2019) afirma que se uma vida pode desaparecer sem deixar rastros ou efeitos visíveis, isso significa que ela não foi essencialmente reconhecida como uma vida e, portanto, não foi verdadeiramente "chorável". E é por isso que Conceição Evaristo nos provoca com sua escrevivência. É a escrevivência que dá subjetividade ao que é tratado comumente como estatística, trazendo aquela realidade para perto do leitor. Evaristo humaniza, poetiza e politiza o cotidiano brutal abordado de forma sensacionalista nas manchetes, sem, contudo, romantizá-lo, mas, pelo contrário, desnaturalizando-o, desestabilizando-o, com uma sutileza afiada, provocando um incômodo que permanece conosco para além do tempo de leitura do conto. A escrevivência nos conta das vidas que a história oficial não conta, para retirar essas vidas da invisibilidade, para impedir que desapareçam sem explicação e mostrar como elas mereciam ter sido vividas intensamente, mereciam uma vida que não fosse só dor, que não fosse só sobreviver, que não fosse simplesmente "não morrer".

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANTUNES, Ricardo. A explosão do novo proletariado de serviços. *In*: ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão*: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 25-64.

BUTLER, Judith. *Vida precária*: os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKA Empreendimentos Sociais; TAKANO Cidadania (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CERQUEIRA, Amarantha Sá Teles de. *Evolução do processo social população em situação de rua*: um estudo sobre pobreza, necessidades humanas e mínimos sociais. Orientador: Newton Narciso Gomes Junior. 2011. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Departamento de Serviço Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: www.bdm.unb.br/bitstream/10483/2573/1/2011_AmaranthaSaTelesdeCerqueira.pdf. Acesso em: 27 maio 2025.

INSTITUTO de Geografia e Estatística. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. Estudos e *Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica*, [s. l.], n. 41, p. 1-12, 2018. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em: 27 maio 2025.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado; LOPES, Goya (org.). *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

LIMA, Omar da Silva. Conceição Evaristo: escritora negra comprometida etnograficamente. *In*: *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: https://www.letras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/194-conceicao-evaristo-. Acesso em: 27 maio 2025.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. Lisboa: Antígona, 2014.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homens negros, negro homem: sob a perspectiva do feminismo negro. REIA - *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, [*s. l.*], v.2, n. 2, p. 52-75, abr. 2016.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

SANTIAGO, Viviana. *Infância negra*: uma (re) construção necessária. Portal Geledés, 2022.

SOUZA, Roulf Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. *Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, [*s. l.*], n. 34, 2014. DOI: 10.22409/antropolitica2013.0i34.a41516. Acesso em: 25 maio 2025.

TIENGO, Verônica Martins. *População em situação de rua*: o fruto necessário à reprodução capitalista e a funcionalidade do trabalho informal. Orientador: Mauricio de Souza Sabadini. 2016. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Política Social, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/handle/10/8768. Acesso em: 27 maio 2025.

v. 36, n. 2, p. 46–62, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61607
Submetido em: 04/09/2025 · Aprovado em: 27/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Prazer e cura: a escrita erótica de Carmen Faustino e a (auto)representação da mulher negra

Pleasure and Healing: The Erotic Writing of Carmen Faustino and the (Self)Representation of Black Women

Ana Terra Araújo
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Salvador | BA | BR
CAPES
anaterraaraujo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8237-4385

Elizabeth Gonzaga de Lima
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Salvador | BA | BR
profbethliteratura@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3877-3776

Resumo: Na cena literária, seja na autoria ou no protagonismo, a presença de corpos femininos negros não ocorre com a mesma frequência ao compararmos com as mulheres brancas. Buscando traçar novas estratégias para ocupar espaços e criar narrativas de (auto)representação, mulheres negras estão explorando o caminho da escrita erótica, uma vez que o erotismo, como menciona Audre Lorde (2020), é uma potência transformadora responsável por fazer despertar o que há de mais íntimo e subjetivo. Para exemplificar essa questão e conhecer como essa escrita erótica vem sendo produzida, analisaremos duas poesias de Carmen Faustino, "Punany" e "Estado de libido", presente no seu primeiro livro de autoria solo *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020). Esta leitura analítica almeja fortalecer a visibilidade das obras literárias produzidas por mulheres negras que, por meio do erotismo, estão ocupando a cena literária e criando novas formas de (auto)representação e apropriação de si.

Palavras-chave: escrita erótica; mulheres negras; (auto) representação; *Estado de libido ou poesias de prazer e cura*.

Abstract: In the literary scene, whether in authorship or protagonism, the presence of black female bodies does not occur with the same frequency as that of white women. Seeking to develop new strategies to occupy spaces and create narratives of (self)representation, black women have been exploring the path of erotic writing, since eroticism, as Audre Lorde (2020) points out, is a transformative power capable of awakening what is most intimate and subjective. To illustrate this issue and understand how this erotic writing has been pro-

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

duced, we will analyze two poems by Carmen Faustino, "Punany" and "Estado de libido", from her first solo book *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020). This analytical reading aims to strengthen the visibility of literary works produced by black women who, through eroticism, are occupying the literary scene and creating new forms of (self) representation and self-appropriation.

Keywords: erotic writing; Black women; (self) representation; *Estado de libido ou poesias de prazer e cura*.

Introdução

> [...] as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra
>
> (Evaristo, 2005, p. 6).

Nessa passagem, extraída do texto "Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira" (2005) publicado na *Revista Palmares*,[1] Conceição Evaristo (2005) nos convida a pensar sobre os discursos estereotipados utilizados para construir a representação da mulher negra na sociedade brasileira. De acordo com a autora, são elaboradas narrativas que corroboram com a inferioridade desses corpos, no intuito de seguir mantendo a ideia de corpos subalternos, submissos e marginalizados.

A representação é um exercício que envolve poder, linguagem, imagens e demais símbolos responsáveis por retratar algo ou alguém. De acordo com Stuart Hall, em *Cultura e representação* (2016), quando recorremos ao dicionário, essa categoria analítica é resumida da seguinte forma:

> I – Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo na nossa mente ou em nossos sentidos. II – Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto (Hall, 2016, p. 32).

[1] A *Revista Palmares – Cultura Afro-Brasileira* é uma publicação organizada pela Fundação Cultural Palmares, vinculada ao Ministério da Cultura. As edições costumam ser compostas por fotografias, poesias, ensaios e artigos que buscam promover e valorizar aspectos da história, da arte, da literatura e da memória dos povos africanos, visando contribuir no combate ao racismo e estimular a divulgação de novas(os) autoras(es) negras(os).

Hall (2016) propõe que o ato de representar não consiste, exclusivamente, em refletir a realidade, mas no ato de produzir significados sobre algo ou alguém. Portanto, a representação atua como um elo entre a cultura e a linguagem, afinal de contas, é por meio do discurso que podemos compreender, organizar e representar os sujeitos, as relações e o *corpus* social. Desse modo, o exercício de representar contribui para a construção das questões acerca da identidade e da diferença.

No caso do corpo feminino negro, por exemplo, essa representação foi, por muito tempo, construída com base nos discursos protagonizados por indivíduos que dominavam a sociedade e possuíam o poder da linguagem. Logo, por conta dos resquícios da escravidão, estereótipos voltados à hipersexualização, animalização e/ou infantilização foram utilizados para representar as mulheres negras:

> A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negro/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial (Evaristo, 2005, p. 52).

A herança escravocrata enraizou na sociedade brasileira a ideia de que o corpo negro é uma propriedade, por isso, merece ser violentado, possuído e controlado. As negras escravizadas eram tratadas como um corpo-objeto responsável por satisfazer as necessidades do homem branco. Estar sempre à mercê e em posse do outro cerceou a chance de as mulheres negras construírem sua identidade de forma (auto)atribuída, fazendo com que elas fossem resumidas a uma "trabalhadora em tempo integral para seu proprietário" (Stampp, 1956, p. 343).

O trabalho imposto a essas mulheres ultrapassava as finalidades lucrativas, uma vez que seus corpos eram utilizados pelos homens brancos, senhores de engenho, que buscavam satisfação carnal por meio de práticas violentas. Em virtude disso, tornaram-se corriqueiros episódios em que as negras escravizadas eram estupradas por esses senhores que alegavam punir, por meio da violência sexual, as escravas desobedientes e subversivas.

A maneira violenta como esses corpos foram controlados resultou em marcas de objetificação e marginalização. Essas marcas depreciativas acabam se imbricando nas entranhas da sociedade, reverberando nas relações e questões sociais. No que diz respeito à cena literária, foi recorrente o surgimento – e a circulação – de produções em que as mulheres negras foram representadas de forma inferiorizada.

A hegemonia do corpo branco contribuiu para que discursos marginalizados acerca do corpo negro ganhassem força e continuassem a ser (re)produzidos socialmente. Dentro dessa intencionalidade de marginalização das pessoas negras, um dos discursos que continua sendo reforçado é aquele responsável por descredibilizar a capacidade intelectual desses corpos.

Mulheres negras, por exemplo, por muito tempo foram colocadas como pessoas incapazes de produzirem intelectualidade, portanto era esperado que essas mulheres se contentassem com as narrativas escritas por terceiros, na maioria das vezes, por homens brancos e heterossexuais. O resultado desse fenômeno foi a dificuldade de identificação, afinal, a cada leitura, as mulheres negras não conseguiam sentir-se representadas.

Ao refletirmos sobre as mulheres negras e a cena literária, é possível chegarmos à conclusão de que essa relação foi construída de maneira paradoxal e angustiante: ora de ausên-

cia, ora de representações estereotipadas. A forma depreciativa com que esses corpos são representados está cristalizada nas entranhas da sociedade a ponto de reverberar nas relações e questões sociais. Por isso, foi bastante recorrente a presença de produções literárias que trazem a mulher negra nesse lugar de invisibilidade e/ou submissão, pois:

> […] tanto autores dos primeiros textos da literatura nacional quanto os mais aclamados do século XX representam as mulheres negras como inferiores, tratando seus corpos como objetos […] dessa forma, observamos que a representação desse sujeito na literatura brasileira foi, por muito tempo, estigmatizada. A carga de preconceito e estereótipos a que a mulher negra foi submetida na sociedade refletiu-se na literatura por meio de representações machistas, sexistas e de preconceito racial (Silva, 2018, p. 306).

A maneira que se dá essa representação faz com que as mulheres negras – ao consumirem essas produções – não consigam se identificar, resultando em desconforto e conflito identitário. Folhear os livros e não encontrar outros corpos negros protagonizando ou escrevendo as histórias, ou, quando encontrar, deparar-se com representações que não condizem com a sua existência e subjetividade é a comprovação de que "[…] o sexismo legitima a exploração sexual da mulher negra" (bell hooks, 1993, p. 3).

Desconfortáveis com esse cenário e munidas por um desejo incontrolável de subverter a ordem, mulheres negras passaram a buscar espaços dentro da cena literária com o intuito de construir novas formas de representação que estimulem a identificação. Esse fenômeno aproxima-se do que Conceição Evaristo (2017) chamou de "escrevivência", mulheres negras que buscam caminhos alternativos para produzir literatura, tendo a sua voz no controle e protagonismo da narrativa.

Nessa tentativa de estimular a construção de um novo imaginário social, no qual seus corpos sejam representados de maneira (auto)atribuída, mulheres negras têm encontrado na escrita erótica a força vital para falar sobre questões acerca do seu corpo e da sua sexualidade; questões essas que, por muito tempo, foram proibidas, negadas e controladas.

Essas produções se constituem de maneira urgente e transgressiva, afinal apresentam escritos que buscam por meio da autonomia de si, da (auto)representação e da vivência do erótico ressignificar a maneira como o corpo feminino negro vinha sendo representado. A exemplo, temos o livro *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020) da escritora Carmen Faustino, publicado pela Editora Oralituras.

Fluida e revigorante como as águas, a escrita de Carmen Faustino nos faz alcançar o inebriante estado de libido, como o título antecipa. O livro reúne 58 poesias autorais que mesclam elementos, sentimentos e sensações para que possamos vivenciar a experiência do erótico a partir do olhar de uma mulher negra. Além dos relatos de desejo, relações consentidas, masturbação, conhecimento de si, amor-corpo-político, amor próprio, quebra de tabus e orgasmos, as poesias eróticas de Carmen Faustino fazem com que as mulheres negras alcancem o suprassumo do prazer: ver o seu corpo sendo representado com sensibilidade, afeto e poder.

Escrever, subverter e (auto)representar-se

Em 1933, a primeira edição de *Casa-grande & senzala* era lançada e tratada como uma produção que buscava dialogar com as transformações sociais, econômicas, estruturais e políticas vivenciadas pela sociedade. Em um período que o Brasil almejava construir e compreender sua identidade nacional, Gilberto Freyre trouxe ponderações de como ocorreu, na prática, essa construção após a abolição (1888) e o fim da Primeira República (1889-1930).

Partindo de uma análise, por vezes romantizada, das relações estabelecidas entre os senhores de engenho/donos da casa-grande e as(os) negras(os), Gilberto Freyre defende que a formação da sociedade brasileira se deu por meio da miscigenação. Propondo que as três raças – brancos, negros, indígenas – estabeleciam relações de forma harmoniosa, o autor acaba por reforçar estereótipos, ao passo que constrói uma narrativa ilusória e romântica acerca da formação identitária nacional.

Descartando os relatos de violência física, moral e sexual, *Casa-grande & senzala* (2003) reproduz a perspectiva eurocêntrica, na qual o discurso dominante é o proferido pela elite branca. Tais narrativas foram responsáveis por descrever e reduzir às mulheres ao papel de corpo-objeto, incumbido de satisfazer as necessidades daqueles que dominavam a pirâmide social. Classificadas com base na sua utilidade era possível encontrar as cozinheiras, arrumadeiras, acompanhantes, trabalhadoras braçais, prostitutas, e, também, as "mães pretas" – que serviam de ama de leite/cuidadora, dedicando-se, integralmente, ao cuidado e formação das crianças brancas.

Narrativas consagradas, como *Casa-grande & senzala* (2003), contribuíram para criar uma visão estereotipada acerca das mulheres negras. Sendo tratadas como incapazes de produzir intelectualidade e tecer relatos sobre si, a representação dessas mulheres ocorreu de maneira atribuída, logo, foi negado a essas mulheres a oportunidade de experienciar a subjetividade e a autonomia de si.

A vivência do erótico, enquanto essência, por exemplo, foi uma experiência negada às mulheres negras na tentativa de seguir dando munição para os discursos responsáveis por colocar esses corpos no lugar de submissão e subserviência. Proibir o despertar da essência erótica é seguir controlando esses corpos para que eles continuem atuando como um corpo-objeto voltado a atender as necessidades do outro, sem qualquer entendimento de si, mantendo as associações que beiram a hipersexualização e vulgaridade.

Retomando *Casa-grande & senzala* (2003), é possível destacar que as mulheres negras eram descritas como sensuais, disponíveis, quentes e exuberantes. Essa representação atribuída por aqueles que usufruem desses corpos é uma maneira de manter outras formas de controle que vão além do controle físico:

> […] a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f…., negra para trabalhar"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata (Freyre, 2003, p. 34-35).

A maneira como esse discurso é construído contribui para que os corpos das mulheres negras permaneçam sobre controle daqueles que desejam possuí-los. Entendendo as particularidades da época, o autor faz o uso do termo "mulata" para se referir às mulheres negras menos retintas – mulheres essas que ele defendia como símbolo da miscigenação nacional. Entretanto, compreendendo a complexidade e desuso do termo, entendemos aqui que a maneira como o autor se refere às "mulatas" é algo que reflete nas mulheres negras em geral, por isso, é cabível utilizar essa passagem para entender como se deu a construção da sexualidade da mulher negra. Uma sexualidade construída na violência, no descaso e na disponibilidade do prazer masculino.

Ao longo dos anos, com o intuito de manter a submissão das mulheres negras, foi imprescindível que as representações atribuídas fossem construídas com base nesse olhar sexista, patriarcal e racista. Por isso, o imaginário de mulher negra fogosa, sensual, exótica, disponível e incansável sexualmente ganhou espaço nas mais variadas formas de representação, seja literária e/ou imagética.

Rita Baiana, por exemplo, personagem do livro *O cortiço* (2009) de Aluísio Azevedo, foi construída a partir de características concentradas na sensualidade e na capacidade de seduzir os homens. Pensada, estrategicamente, para assumir um comportamento extravagante e, por vezes, chamado de amaldiçoado, em meio a sociedade conservadora e sexista do século XIX, Rita foi pejorativamente rotulada de demônio:

> […] ninguém era como Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante […] no seu farto cabelo, crespo e reluzente puxado sobre a nuca. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda (Azevedo, 2009, p. 49-58).

Ao construir a personagem enquanto uma mulher negra que utiliza seu corpo como instrumento de sedução e perdição masculina, Aluísio Azevedo retroalimenta os estereótipos que dominavam as relações sociais nessa época – a ideia de que mulheres negras não mereciam ser valorizadas, uma vez que seus corpos deveriam ser controlados, utilizados e descartados.

Rita Baiana é um exemplo emblemático da forma como a mulher negra vinha sendo representada na sociedade brasileira do século XIX. A personagem refletiu como o corpo feminino negro se tornou alvo de uma ambivalência esmagadora: ora cobiçado e erotizado, ora desumanizado e culpabilizado. É importante mencionar que essa cobiça e erotização não ocorreu de maneira espontânea e positiva, mas, sim, por meio de uma construção discursiva atrelada à desumanização, inferiorização e negação da subjetividade.

Stuart Hall (2016) chamou atenção para a história de uma mulher negra que foi tratada como uma atração de circo. Associada a uma aberração, Saartjie Baartman, apelidada de Vênus Hotentote, era exposta em uma jaula onde caminhava de um lado para outro nua. A elite europeia consumia esse "espetáculo" com entusiasmo e agitação, até porque, observar esse corpo, especialmente os glúteos, atraía multidões, causando um delírio coletivo:

> O que atraiu a audiência não foi somente seu tamanho (ela tinha diminuto 1,37 metro de altura), mas também sua esteatopigia, suas nádegas protuberantes, uma característica da anatomia hotentote, e o que foi descrito como o "avental hotentote", um alongamento dos lábios vaginais causado pela manipulação da genitália [...] conforme foi cruamente observado por alguém: podemos dizer que ela leva sua fortuna por trás dela, talvez Londres nunca mais veja um pagão com uma bunda tão pesada (Hall, 2016, p. 203).

A maneira como essa mulher negra foi exposta contribuiu para que esse corpo fosse tratado como mercadoria-espetáculo. Debord (2005) chama atenção para o conceito de sociedade do espetáculo enquanto um fenômeno que regula a forma como se estabelece a representação – por meio das imagens, mercadorias, espetáculos e discursos:

> O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo próprio fato de este setor ser separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; e a unificação que realiza não é outra coisa senão uma linguagem oficial da separação generalizada (Debord, 2005, p. 9).

Nesse movimento de espetacularização, Debord (2005) destaca que, atendendo a lógica dominante, tudo pode ser transformado em produto. Além dessa construção de uma representação-mercadoria, o espetáculo interfere nas relações e na maneira como a sociedade se organiza, ao passo que cria padrões e instaura a competição e desigualdade. No caso de Saartjie Baartman, essa mulher negra não é representada de forma subjetiva, mas sim como uma figura exótica, animalizada e objetificada. Transformar essa mulher em uma "aberração" passível de espetacularização foi uma forma de satisfazer as necessidades e os fetiches de uma sociedade colonial, racista e sexista, além de instaurar no imaginário social a ideia de que todas as mulheres negras obedecem a esse estereótipo.

A maneira como o corpo dessa mulher foi exposto dialoga com o poder centralizado no ato de representar o outro a partir de um olhar deslocado da realidade daquela(e) que está sendo representado. Ao tentar, intencionalmente, tornar o outro um objeto a ser consumido por um público específico, constrói-se uma representação composta por imagens, discursos, estereótipos, padrões e papéis que valem mais do que a experiência propriamente dita.

Retomemos, então, os exemplos aqui mencionados, *Casa-grande & senzala* (2003), com a personagem Rita Baiana e o caso de Saartjie Baartman. Se levarmos em consideração que ambos são um produto a ser consumido pela sociedade, chegamos ao ponto de que o corpo feminino negro precisou ser moldado para atender a lógica dominante. A figura da mulher negra passa a ser representada como um espetáculo do (e para o) outro, portanto, o olhar e a experiência dessas mulheres precisam ser controlados para que elas se limitem à representação criada e imposta por terceiros.

Para tal feito, fez-se necessário que as mulheres negras fossem alienadas da sua realidade, subjetividade e sexualidade. Isso justifica, por exemplo, a recorrência de produções que retratam a mulher negra nesse lugar de corpo-objeto para satisfazer o prazer alheio. Em virtude disso, por muito tempo, ao buscar produções que retratam seu corpo e sua sexualidade, um paradoxo é instaurado – ou esses corpos não eram retratados, ou estavam sempre à mercê do desejo do outro. Um corpo-exótico que era erotizado para servir de espetáculo para aqueles que dominavam a sociedade.

Representadas, escritas e consumidas por homens brancos, as mulheres negras começaram a perceber que a sua existência era, corriqueiramente, reduzida a narrativas com personagens – as quais deveriam causar uma relação de identificação – que nem sempre possuíam nome, não tinham voz própria e eram reféns de uma sexualidade reduzida a estereótipos racistas e sexistas.

Nessas narrativas, a erotização dos corpos negros femininos atua como um instrumento de manutenção do fetiche colonial. Para que isso ocorresse, foi preciso negar às mulheres negras a experiência de vivenciar o erotismo em sua plenitude. Até porque se a potência que habita no erótico fosse despertada, essas mulheres buscariam romper com esse lugar de subordinação e servidão. É justamente esse movimento que tem ocorrido na contemporaneidade, mulheres negras estão se apropriando da escrita erótica tanto para romper com as imposições e estereotipizações destinadas a seus corpos quanto para assumir o protagonismo da narrativa, criando novas possibilidades de (auto)representação.

Nessas produções é comum que as escritoras negras explorem o desejo e a sexualidade a partir de uma perspectiva autônoma, de forma que a mulher negra fosse retratada como agente de prazer e não apenas como objeto a ser consumido e descartado por terceiros. Para alcançar esse objetivo, as produções eróticas de autoria negro-feminina tendem a abordar o autoconhecimento e o controle de si, do corpo e do prazer.

Com o intuito de romper com o erotismo que apenas reproduz estereótipos e alimenta a fantasia do leitor masculino-branco, escritoras negras estão transformando a escrita erótica como forma de conquistar o empoderamento, retratando relações afetivas e sexuais que se desconectam dos padrões impostos pelo racismo, patriarcalismo e sexismo. Ao representar o corpo feminino negro de forma empoderada e segura de si, essas escritoras enxergam no erotismo a chance de se afirmarem como um corpo político que, por meio da literatura, tem buscado formas de resistir, ressignificar e se curar das mazelas histórico-sociais cristalizadas na sociedade.

Nos escritos eróticos produzidos por mulheres negras, podemos perceber que as narrativas se apresentam a partir de uma voz própria responsável por verbalizar seus pensamentos, desejos, anseios e questões acerca do corpo e da sexualidade, sem deixar novas margens para a perpetuação de tabus e imposições. Ainda que essas escritoras não se coloquem como personagens das suas narrativas, é possível perceber que as narrativas possuem muito de cada uma delas e das experiências vivenciadas ao longo de suas existências.

Partindo da individualidade, essas autoras conseguem alcançar uma dimensão coletiva. Afinal, é através dessa escrita erótica que elas desfazem a representação atribuída por terceiros e elaboram espaços de representação (auto)atribuída em que o corpo feminino negro é um território de prazer, transgressão, desejo e liberdade. Nesse cenário de representação atribuída, a mulher negra é um corpo erotizado, descrito de maneira pejorativa e hipersexualizada, com o objetivo de satisfazer aqueles que o consomem. Um corpo que não deveria ter vivência, experiência, essência; por isso, é crucial negar a experiência do erótico. Existe uma diferença entre o corpo que é erotizado para satisfazer e o corpo que se percebe erótico. O primeiro, é submisso. O segundo, subversivo.

A subversão, nesse processo, implica em alterar a forma como o erotismo é utilizado no exercício da escrita. Quando a autoria é branca, masculina e reprodutora do modelo colonial, a mulher negra é representada de forma fetichizada, silenciada e objetificada. Ao subverter esse padrão, escritoras negras utilizam o erotismo como aliado para proporcionar novas formas de representação (auto)atribuída – em que o corpo sente, existe, goza, reivindica e transcende.

Ao retratar o corpo feminino negro de maneira subjetiva, rompendo com a lógica racista e sexista, a escrita erótica produzida por essas mulheres é, também, vista como um manifesto político, no qual a resistência e a existência se tocam e se fundem como se fossem um só. Dialogando com essa ideia de escrita enquanto ato político, Audre Lorde (2020) nos convida a pensar no erotismo como uma força vital e criativa que contribui para o processo de (re)conexão das mulheres negras com tudo aquilo que lhes foi negado ao longo dos anos – emoções, sensações, afeto, prazer e amor.

Segundo bell hooks (2021) o amor é uma potência que corrobora para o enfrentamento das imposições e violência. Desde o período da escravidão, o amor – manifestado na coletividade – era fundamental para o processo de cura e sobrevivência. Corpos negros violados e violentados precisavam recorrer ao cuidado de outros corpos negros para se manterem vivos, fortalecidos e combativos. Portanto, desde esse período até os dias atuais, negar às pessoas negras o direito ao amor, ao prazer e outras emoções é uma forma de impedir a possibilidade desses corpos assumirem o protagonismo das suas vidas, ao passo que constroem formas de se representar e de existir de maneira humanizada e subjetiva.

Dessa maneira, é possível afirmar que ao se dedicar a escrita erótica, as mulheres negras estão sendo as protagonistas de uma revolução – afetiva, sexual, emocional e literária. Através de relatos sobre seus corpos, seu desejo, prazer, orgasmos, amor, relações consensuais, masturbação e (auto)representação, essas mulheres reivindicam espaços outrora negados, representações depreciativas sobre si e imposições que agridem a sua subjetividade. É por meio da escrita erótica que as escritoras negras estão se reconectando com a sua essência, se autodefinindo e assumindo o papel mais importante – o de dona de si.

O "estado de libido" e a escrita erótica de Carmen Faustino

Em relação à representação da mulher negra na cena literária, voltamos a destacar que a estereotipização e/ou apagamento desses corpos resultam em feridas que demoram cicatrizar. Feridas que incomodam, latejam, doem, sangram e são passadas de geração a geração. A dificuldade de cicatrização ocorre porque essas lesões são simbólicas, logo, recorrentemente, são reforçadas e "cutucadas" devido à desigualdade de raça e gênero cristalizada na nossa sociedade.

As mulheres negras choram e sangram a todo momento, ainda que não ocorra de maneira explícita. A cada tentativa de criar sua identidade e (auto)representar-se, esses corpos negros precisam revisitar as dores que ambientam a sua trajetória – e daquelas que lhes antecedem – para tentar criar formas de ressignificação e transgressão. Ressignificar as feridas, transformá-las em marcas de luta e, finalmente, transgredir as imposições ao mesmo passo que elaboram as trilhas do próprio caminho, para que resulte no pertencimento de si.

Na tentativa de criar novas possibilidades de ressignificação e cura para essas feridas, o que proporciona outras formas de representação mais condizentes e sensíveis a sua trajetória, muitas mulheres negras têm recorrido ao exercício da escrita erótica enquanto forma de expressão e transgressão.

Através dessa forma de escrita capaz de trazer questões por muito tempo adormecidas e silenciadas por terceiros, as mulheres negras estão assumindo o protagonismo da voz, da escrita, do controle do corpo e do prazer. A literatura erótica tem estimulado a possibilidade de reconstruir as tessituras de um *corpus* social que as invisibilizaram, marginalizaram e desprestigiaram.

Pensar em como a escrita erótica tem proporcionado às mulheres negras novas formas de (auto)representação dialoga com a proposta de reconexão abordada por Grada Kilomba (2019). Segundo a autora, a literatura atua como um "fio" responsável por reconectar o elo que foi rompido devido aos traumas causados pelo racismo estrutural, sendo o termo trauma:

> […] originalmente derivado da palavra grega para "ferida" ou "lesão". O conceito de trauma refere-se a qualquer dano em que a pele é rompida como consequência de violência externa. Analiticamente, o trauma é caracterizado por um evento violento na vida do sujeito […] a escravização, o colonialismo e o racismo cotidiano necessariamente contêm o trauma de um evento de vida intenso e violento, evento para o qual a cultura não fornece equivalentes simbólicos e aos quais o sujeito é incapaz de responder adequadamente (Kilomba, 2019, p. 214).

Tais traumas acabam resultando em experiências perturbadoras e angustiantes, de forma que o silêncio é imposto e pessoas negras são condicionadas a não verbalizar suas vivências. Isso implica que na sociedade beira uma fantasia colonial de que só corpos brancos são dignos e capazes de verbalizar suas vivências. Questionando, também, esse silêncio imposto às mulheres negras, Audre Lorde (2020) nos provoca a pensar como, em muitos momentos, o ato de manter-se calada foi apresentado às mulheres negras como uma tática de proteção em uma sociedade racista e sexista.

Ao entender que o silêncio é uma mazela a ser enfrentada, Audre Lorde (2020) destaca que precisamos assumir vínculos com a linguagem para, enfim, transformar esse silêncio em linguagem e ação. Para tal feito, é preciso pensar em estratégias que estimulem essa transformação como, por exemplo, o exercício da escrita erótica, uma vez que:

> O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (Lorde, 2020, p. 67).

Com isso, ao enveredar-se no caminho da escrita erótica, mulheres negras estão se apropriando de uma potência que muitas vezes lhes foi negada. Negar a vivência do erótico, enquanto essência, foi uma estratégia daqueles que desejavam seguir controlando esses corpos, afinal "[…] com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente – uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada" (Lorde, 2020, p. 69). E, em uma sociedade desigual, mulheres empoderadas são perigosas.

Assim, apropriar-se do erótico para ocupar a cena literária e tecer relatos sobre si é, antes de mais nada, um ato político. Através da escrita erótica, as mulheres negras estão rompendo tabus, assumindo o controle do próprio corpo, desmitificando a sexualidade e conhecendo os caminhos para sentir prazer.

Dentro desse cenário, podemos conhecer muitas autoras que têm enveredado pelo caminho da escrita erótica. Carmen Faustino, por exemplo, é uma mulher negra nascida e criada na periferia de São Paulo. No *Portal da Literatura Afro-Brasileira* (literafro), a autora é

apresentada como poeta, escritora, editora, educadora, gestora sociocultural e ativista. Manter-se articulada com outras mulheres, na maioria das vezes negras, sempre foi uma marca da proposta político-artística-literária de Carmen Faustino. Repetindo o cenário comum às mulheres negras que se dedicam a escrita, essa autora iniciou a vida literária publicando seus escritos em antologias, afinal, para aquelas(es) que sempre foram colocados à margem, o primeiro passo tende a ser dado coletivamente.

Em 2020, Carmen Faustino alcançou o feito de publicar seu primeiro livro de autoria solo. *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020) é uma obra que reúne poesias eróticas que nos convidam a refletir e deleitar-se com escritos sobre o prazer, o autocuidado, o consenso, o orgasmo e o afeto – tendo o corpo da mulher negra no protagonismo. Ainda que esse livro seja sua estreia de maneira solo, a autora já destacou em vários momentos que esse trabalho é resultado de uma coletividade que a impulsiona, chegando a realizar uma postagem no *Instagram*, no seu perfil "simbiótico" – pessoal e profissional –, para agradecer a premiação do seu livro no *1º Prêmio Pretas Potências*.[2] Carmen Faustino enalteceu a rede de apoio e a coletividade da editora que materializou sua obra – *Oralituras*.

Criado em 2019, com coordenação de Maitê Freitas, Oralituras se apresenta, nos seus perfis nas redes sociais, como uma editora voltada para promover a publicação de autoras negras e indígenas – cis e transgênero. De acordo com as informações contidas no *site*, a editora é pensada como um caminho para que o público mencionado tenha a oportunidade de ocupar a cena literária, trazendo novas perspectivas e novas autorias.

Lançado um ano após o surgimento da editora, o livro de Carmen Faustino – *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020) – dialoga com a perspectiva de atuação da Oralituras. A obra traz à tona uma nova voz, uma nova perspectiva e um compilado de textos que rompem com o silêncio imposto ao corpo e ao desejo das mulheres negras, proporcionando novas formas de representação e entendimento de si.

A escrita de Carmen Faustino vai além de, simplesmente, trazer o erótico a partir da perspectiva das mulheres negras, tais escritos são um convite para a transcendência. Ultrapassando os limites da experiência comum, o trabalho literário-político-artístico dessa autora é repleto de transbordamentos – de amor, de autocuidado, de amor-próprio, de ressignificações, de controle/conhecimento de si e, como enfatiza o título, de prazer e cura.

Carmen Faustino, através da escrita erótica, enfrenta e rompe padrões a partir do momento que articula suas reflexões inferindo intencionalidade em cada palavra utilizada; como podemos perceber em um dos seus escritos, intitulado "Punany" (Faustino, 2020, p. 35). Por meio de uma pesquisa incipiente, no *Google*, é possível perceber que esse termo é uma palavra derivada do inglês e pode ser associada ao ato de manter relações sexuais com uma mulher. Ou, ainda, pode ser usada como uma gíria para falar do órgão sexual feminino.

Em ambos os casos, o termo é, por vezes, tratado como uma expressão vulgarizada. Ainda assim, desapegando-se da possibilidade de sua escrita ser chamada de vulgar e dedicando-se a intenção de romper com o tabu que, por muito tempo, ficou em torno do órgão e da sexualidade feminina, Carmen Faustino, em 11 versos, mescla as duas associações referente ao termo *punany* – vagina e/ou sexo com uma mulher:

[2] Projeto realizado pela *Preta Hub*, viabilizado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), que premiou 150 artistas/grupos negros de diversas áreas – Música, Artes Cênicas, Artes Visuais, Literatura e mais.

Minha buceta
É o poder
Negrume mistério
De vício e prazer
Que te engole
Te domina
E você
Vaidoso
E preocupado
Apenas com seu falo
Nem vê
(Faustino, 2020, p. 35).

Em "Punany" (Faustino, 2020, p. 35), mais do que a menção ao órgão sexual feminino, a autora traz um teor de sacralidade ao mencionar o quão poderoso e digno de veneração esse órgão é. Mesclando os termos "negrume" e "mistério", essa buceta preta e poderosa encobre mistérios nem sempre desvendados; mas, quando bem visitada, tende a ser um palco de prazer, a ponto de se tornar viciante.

Carmen Faustino (2020, p. 35) rompe com tudo aquilo que, historicamente, foi silenciado, diminuído e objetificado. Ao afirmar "Minha buceta / É o poder", a escritora não só desfaz com as imposições destinadas ao corpo feminino como também inverte a ordem e coloca o órgão sexual feminino como símbolo de potência. Destacando que esse corpo-negro é um mistério, a autora aborda que o desconhecido pode vim atrelado ao poder, afinal, por não ser dominado pela lógica falocêntrica, essa mulher negra tem a oportunidade de vivenciar experiências que não exterminam a sua subjetividade.

Nesse escrito, temos como eu lírico uma mulher dona de si, que reconhece o seu poder e, por conta disso, consegue dominar o ato sexual e compreender que não precisa estar refém do outro, afinal, seu corpo é uma zona erótica, misteriosa e prazerosa. "Punany" (Faustino, 2020, p. 35) é o retrato e o relato de uma mulher que se descobriu e aprendeu a utilizar a essência erótica ao seu favor.

Nessa poesia, o erotismo aparece como uma potência ativa, capaz de estimular a transgressão e o entendimento de si. O corpo feminino negro não é consumido como se fosse um prato de comida a ser devorado, na verdade, essa mulher é quem consome a ponto de se tornar um corpo "[...] que te engole / Te domina" (Faustino, 2020, p. 35). Rompendo com a lógica de que o prazer masculino deve estar no centro da vida e da narrativa, "Punany" (2020, p. 35) traz, como menciona Audre Lorde (2020), um erotismo responsável por desestabilizar hierarquias, até porque:

> Fomos educadas para temer o "sim" dentro de nós, nossos mais profundos desejos [...] O medo de não sermos capazes de superar quaisquer distorções que possamos encontrar dentro de nós nos mantém dóceis e leais e obedientes, definidas pelos outros, e nos leva a aceitar várias facetas de nossa opressão por sermos mulheres [...] no entanto, quando passamos a viver de dentro pra fora, em contato com o poder erótico [...] me torno menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, o autoapagamento e a autonegação (Lorde, 2020, p. 72-73).

Ao desestruturar as hierarquias, apresentando uma voz poética menos disposta a aceitar as imposições, Carmen Faustino (2020) faz uma crítica ao falocentrismo, quando expõe uma figura masculina preocupada, apenas, como o próprio órgão. Em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), Oyèrónké Oyewùmí destaca que o falocentrismo é uma construção colonial incumbida de colocar o masculino como legitimador da linguagem, do desejo, do conhecimento e da estrutura social. Assim, homens e narrativas que acreditam que o órgão sexual masculino deve estar no centro de tudo tendem a não se preocupar com o prazer feminino, mantendo a concentração em um só ponto, não o G, mas sim, o falo.

Portanto, em "Punany" (2020, p. 35), Carmen Faustino consegue realizar três movimentos fundamentais: enaltecer a mulher negra como detentora do poder que nela habita; optar por uma abordagem erótica que impulsiona e contribui para a construção da autonomia; e, denunciar, ao mesmo passo que rompe, com os padrões/limitações impostos pelo falocentrismo.

É possível notar em outras poesias desse livro que, além desse enfrentamento ao falocentrismo, a autora traz uma voz feminina negra que não só retira o falo da centralidade como também apresenta novas e outras formas do corpo sentir prazer. Em uma das poesias, composta por 4 estrofes, 20 versos e que é intitulado com uma parte do título da obra, Carmen Faustino apresenta uma forma ainda estigmatizada de alcançar o gozo:

> O que se foi
> Não me deve nada
> Me suporto
> Todos os dias
> Para não minguar
> Ilusão
> Em pequenos
> Poderes
>
> Meu prazer
> É transe
> Explosão de sabores
> Não atende ao modelo
>
> Me basto
> Me toco
> Me gosto
>
> E se gozo
> É para preencher
> Meus sonhos
> E contemplar meus
> Misteriosos espaços
> (Faustino, 2020, p. 33).

"Estado de libido" (Faustino, 2020, p. 33) aborda a masturbação feminina e o fato de que ao tocar-se, esse corpo feminino negro passa a se conhecer, se satisfazer e se poupar das questões que poderia vivenciar ao deitar-se com alguém que só se preocupa com o próprio gozo. O fato de as mulheres negras passarem a se conhecer contribui para sua libertação de um passado marcado por imposições raciais, sociais e de gênero.

Nos versos "O que se foi / Não me deve nada" (Faustino, 2020, p. 33), por exemplo, podemos presenciar uma mulher que se liberta da cobrança, do ressentimento e dos pudores que atravessavam a sua construção. Assim, ao descrever a relação de um eu lírico que cessa com as imposições destinadas ao seu corpo e ao seu gozo, essa poesia alcança um tom de autonomia e entendimento de si.

"Estado de libido" (Faustino, 2020, p. 33) é uma poesia que nos convida a pensar no prazer fora das normas preestabelecidas, por isso, os versos tendem a propor uma ruptura com os modelos impostos pelo *corpus* social. A forma como se dá a construção de prazer, independente de um parceiro, é um marco político, tornando-se, então, algo sensorial, intenso e próprio. Afinal, como vemos nos versos "Meu prazer [...] não atende ao modelo" (Faustino, 2020, p. 33), essa mulher negra já tem a compreensão da maneira como são impostas as questões acerca da sexualidade e decidiu não compactuar com elas.

Ao optar por abordar o prazer como uma experiência transgressiva, Carmen Faustino elabora os versos, trazendo a ideia de um prazer não, exclusivamente, físico mas, também, como uma manifestação que contribui para a exploração interior, de forma espiritual, poética e imersiva. Com isso, ao dizer "E se gozo / É para preencher [...] E contemplar meus / Misteriosos espaços" (Faustino, 2020, p. 33), esse eu poético afirma que o prazer tem sido um instrumento fundamental para buscar novas formas de se conhecer.

Tais imposições consistem no fato de que, por muito tempo, foi propagado o discurso de que o ato sexual possuía apenas duas finalidades: o prazer sexual masculino e a maternidade. Com isso, assuntos como prazer feminino, masturbação feminina e lesbianismo ocupavam – e, a depender da inclinação ideológica, ainda ocupam – a prateleira do tabu e da estereotipação. Questionando, rejeitando e ultrapassando esse cenário de preconceitos e limitações, a poesia "Estado de libido" (Faustino, 2020, p. 33) traz um corpo feminino negro que se toca e, por isso, se conhece, se entende, se ama e se basta.

Le Breton (2016) apresenta o toque como uma forma de linguagem. Para esse antropólogo, o toque vem acompanhado de mensagens e significados culturais, afinal, é através dele que podemos expressar emoções, sensações e sentimentos. Logo, ao refletirmos sobre a função do toque durante o ato sexual, chegamos à dimensão de que:

> O tocar é o sentido primeiro do encontro e da sensualidade, ele é uma tentativa de abolir a distância ao se aproximar do outro, numa reciprocidade imediatamente engajada. Não existe tocante sem tocado. No erotismo, a carícia é uma encarnação mútua dos amantes. Cada um se revela a si mesmo pelo afeiçoamento ao corpo do outro. A reciprocidade da mão e do objeto alcança aqui sua plena medida. A mão toca e ela mesma é tocada. Ela encarna todo o poder de engendrar da mão (Le Breton, 2016, p. 262).

No entanto, como compreender a função do toque quando não existe esse "outro" para tocar e ser tocado? Talvez, o caminho seja entender o toque como uma forma de pertencer a si. Ao trazer na sua poesia essa mulher que se toca e se basta, Carmen Faustino nos diz que esse corpo feminino negro é alvo do próprio desejo e que ao permitir deleitar-se nos próprios dedos consegue ressignificar as imposições, reconstruindo seu corpo como um espaço sagrado – digno de prazer e subjetividade.

Com isso, na poesia "Estado de libido" (2020, p. 33), Carmen Faustino articula corpo, interioridade, subjetividade e prazer enquanto elementos que contribuem para a conquista

da autonomia de si e do autocuidado. Por meio de um escrito com forte descrição sensorial, a autora apresenta um eu lírico em transe após experienciar uma conexão com o próprio corpo, a partir de vivências sensíveis, intimas, eróticas e ressignificantes.

Em síntese, assim como foi possível experenciar nesses dois escritos, *Estado de libido ou poesias de prazer e cura* (2020) é um livro composto por 58 poesias que retratam a liberdade e autonomia sexual da mulher negra. Através da escrita erótica, Carmen Faustino traz, para o centro da narrativa, o corpo, o gozo e a subjetividade da mulher negra por meio de poesias que retratam: prazer e autoerotismo; intimidade, masturbação e descoberta do próprio corpo; relações amorosas, sexo consensual e afetividade; enfrentamento de traumas, cura emocional e autocuidado; lesbianismo, amor livre e amor afrocentrado; e, conexões ritualísticas, ancestralidade e espiritualidade.

Por isso, é possível afirmar que a escrita erótica de Carmen Faustino contribui para a ressignificação do imaginário acerca das mulheres negras, de forma que, ao romperem com as imposições e opressões, essas mulheres tornam-se sujeitos dignos de prazer, plenitude, afeto, cura e orgasmos. Afinal, como destaca Audre Lorde (2020, p. 74), "o erótico não pode ser sentido de segunda mão"; logo, é preciso vivenciá-lo fora das curvas, das normas e dos pudores, como uma energia interna e potente que nos conecta com os outros mas, antes de mais nada, com nós mesmos.

Considerações finais

Peço licença para relatar uma experiência vivida anos atrás, quando comecei a consumir literatura erótica. Após a leitura do primeiro romance erótico, tornei-me entusiasta desse gênero, assim, além dos romances, passei a buscar poesias, contos e crônicas que trouxessem o erótico como palco principal.

Com o decorrer das leituras, a padronização dos corpos retratados começou a me causar estranheza. Lia, relia, folheava diferentes títulos e o incomodo só aumentava: não enxergava meu corpo naquelas linhas. Muitas palavras lidas e em nenhuma delas o sentimento de representatividade crescia dentro de mim. A partir disso, surgiu uma inquietação: mulheres negras não são merecedoras de sentir prazer? De sentir e proporcionar prazer, no caso. Aquele prazer consentido, que satisfaz por completo, fazendo com que o corpo se sinta pleno.

Convicta de que as mulheres negras são sim dignas de orgasmos, coloquei no *site* de pesquisas "mulheres negras que escrevem literatura erótica" e, felizmente, as minhas hipóteses se confirmaram. Há sim mulheres negras bebendo na fonte do erotismo para fazer literatura, trazendo corpos negros para esses espaços até então protagonizados, exclusivamente, por corpos de mulheres brancas.

Nomes estrangeiros como Rebekah Weatherspoon e India T. Norfleet ganharam logo as primeiras páginas. Mas, nomes de autoras brasileiras, também, se fazem presente como Mikaelly Andrade, Ryane Leão, Vanessa Rodrigues, Monique dos Anjos, Tatiana Nascimento, Lívia Natalia, Mel Duarte, Carmen Faustino e muitas outras. Algumas similaridades marcam a produção dessas escritoras como, por exemplo, o fato da maioria já ter participado de coletâneas e antologias. Fato esse que reforça a premissa de que aquelas(es) que, inicialmente, não encontram espaço no mercado editorial tradicional precisam recorrer à coletividade como estratégia de publicação.

Outro fator em comum é o fato de que essas mulheres negras enxergam na escrita erótica a oportunidade de criar novas formas de representação. Além da ausência, outrora mencionada, outro problema era a maneira que esses corpos eram retratados quando mencionados. A estereotipação e a promiscuidade acertavam esses corpos em cheio, dificultando a identificação de outras mulheres negras quando se dedicavam à leitura. Insatisfeitas com esse cenário e dispostas a utilizar a escrita erótica como aliada no processo de (auto)representação, essas escritoras negras elaboram novas formas de abordar questões acerca do corpo e da sexualidade das mulheres negras.

A exemplo, temos Carmen Faustino, mencionada nesse trabalho, uma mulher negra que até 2019 havia concentrado a sua participação na cena literária, compondo coletâneas que abordavam as nuances e subjetividades do corpo feminino negro. Em 2020, a escritora faz sua estreia solo com o livro *Estado de libido ou poesias de prazer e cura*, publicado pela Editora Oralituras. O livro é composto por 58 poesias eróticas que trazem o corpo feminino negro como protagonista da narrativa. Rompendo com tabus e estereótipos que, por muito tempo, representaram as mulheres negras de forma equivocada, Carmen Faustino mescla sentimentos, sensações e elementos que nos convidam a experenciar outras formas de tocar/ser tocada.

Ao quebrar as amarras e dissolver a brutalidade com que o corpo feminino negro costumava ser retratado, Carmen Faustino nos permite vivenciar um orgasmo que começa lento e vai se intensificando com o decorrer das páginas folheadas. Relatos de amor, de afeto, de corpos que se entrelaçam, de gozo que escorre pelas pernas, de olhos que se olham e se comem lentamente, de mãos que percorrem o próprio corpo, de mulheres que se olham com carinho, se admiram e se conhecem, de bocas que se beijam com ternura e de feridas que se curam – na cama e na vida.

A escrita erótica de Carmen Faustino apresenta-se como uma prática que desobedece, subverte, transgride e retira a mulher negra do lugar de "outro". Nesse processo, a mulher negra deixa de ser uma espectadora na última fileira, ansiando por um espaço, e passa a se colocar como autora da sua própria história; protagonizando, construindo e contemplando um espetáculo com direito a (auto)representação, voz ativa, subjetividades e orgasmos.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2009.

CARMEN Faustino. *In*: *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira. Belo Horizonte: Literafro, 2025. Disponível em: https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1339-carmem-faustino. Acesso em: 31 ago. 2025.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FAUSTINO, Carmen. *Estado de libido ou poesias de prazer e cura*. São Paulo: Oralituras, 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. Ed. São Paulo: Global, 2003.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

hooks, bell. *Eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Tradução de Marcos Santarrita. Salvador: EdUFBA, 1993.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações. *Fólio – revista de letras*, [*s. l.*], v. 2, n. 1, p. 20-37, abr. 2018. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/folio/article/view/3622. Acesso em: ago. 2025.

STAMPP, Kenneth M. *The Peculiar Institution*. Nova York: Vintage, 1956.

v. 36, n. 2, p. 63–77, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.60195
Submetido em: 08/07/2025 · Aprovado em: 13/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Ecos da rememória em Amada e Tituba: tecendo fios entre Toni Morrison e Maryse Condé

Echoes of Rememory in Beloved and Tituba: Weaving Lines between Toni Morrison and Maryse Condé

Eliza Araújo
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói | RJ | BR
elizaaraujo@id.uff.br
https://orcid.org/0000-0002-5324-3888

Resumo: Toni Morrison e Maryse Condé são mulheres que escrevem a diáspora negra e a inscrevem em narrativas que mobilizam, além de um repertório repleto de signos e iconografia do imaginário negro, recursos de criação literária que também conversam entre si. Assim se somam as narrativas de mulheres da diáspora, por vias em que o tecer de histórias mimetiza a coleção de memórias e a invenção de rememórias (Morrison, 2020). Este trabalho se concentra nos romances *Amada* (Morrison, 1987) e *Eu, Tituba, bruxa negra de Salém* (Condé, 1986), observando as formas em que a memória é reorganizada no texto ficcional, para se transformar em rememória. Compreendendo e apropriando a natureza antiessencialista da diáspora (Gilroy, 2020), percebemos os ecos de rememória nos textos, reverberando de maneiras múltiplas, vibrando, (re)contando, e (re) criando um imaginário de pertencimento.

Palavras-chave: memória; mulheres negras escritoras; literatura diaspórica; autoria feminina negra.

Abstract: Toni Morrison and Maryse Condé are women who write the diaspora and inscribe it in narratives that mobilize not only a plethora of signs and iconography of the Black imaginary, but also literary creative resources that establish dialogues. This is the way in which the narratives of diasporic women gather, through the weaving of stories that mimics the collection of memories and the invention of rememories (Morrison, 2020). This study focuses on the novels *Beloved* (Morrison, 1987) and *I, Tituba, Black witch of Salem* (Condé, 1986), observing the ways in which memory is reordered in the fictional text,

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

in order to transform into rememory. Understanding and interpreting the anti-essentialist nature of the diaspora (Gilroy, 2020), we notice the echoes of rememory reverberating in the texts in various ways, which vibrate, (re)count, and (re)create an imaginary of belonging.

Keywords: memory; Black women; writers; diasporic literature; Black female authorship.

Abrindo espaço, desdobrando lembranças

Refletindo sobre uma perspectiva afrodiaspórica negra, em que a escrita de mulheres amplia nossos caminhos, leituras e reflexões, me proponho, no presente estudo, a pensar sobre os diálogos e conexões que podemos estabelecer entre a ficção da afro-americana Toni Morrison e da afro-caribenha Maryse Condé, mulheres inscritas nesta diáspora em corpo e poética. Não só este exercício complexifica meu entendimento de uma escrita forjada em espaços de autorias em construção, como me põe em novo contato com a cidade de Salém, que visitei repetidas vezes quando residi em Swampscott, MA, a 20 minutos dali, durante o período do meu doutorado sanduíche na University of Massachusetts Amherst, nordeste dos Estados Unidos. Amherst se localiza num estado-espaço do mapa estadunidense particularmente importante para o que viria a se compreender como literatura clássica daquele país a partir de meados do século XIX, uma noção um tanto intrigante para Morrison, que se pensa dentro e fora dessa cultura que (in)forma o seu letramento literário.

Em Salém, vivi um pouco da memória histórica descrita no romance de Condé, ao visitar a *House of the Seven Gables*, o *Salem Witch Trials Memorial* e o vizinho cemitério *Old Burial Hill*. Fiz andanças pelas ruas de pedra, pequenas praças com gazebos, lojas de doces antigas e belas galerias de arte. Havia sempre alguma forma em mosaico no chão ou nas paredes, e todas as construções me transportavam para outro tempo impossível de compreender totalmente, em que o mar da costa era o mesmo e perto dele me sentia ainda um pouco atlântica. Foi lá também que celebrei meus 34 anos e joguei uma moeda numa fonte de desejos, selando uma espécie de tratado com a memória do momento e lugar ao qual agora retorno.

Antes de visitar esses espaços fisicamente, tenho viajado a diversas localidades através das narrativas ficcionais de autoras negras, principalmente do continente americano. Ao visitar e significar esses lugares, a escrita dessas mulheres vem me fornecendo ferramentas para construir uma visão deste tempo e uma memória individual e coletiva através da qual cria-se um senso de pertencimento diaspórico. Pensar uma América-améfrica (Gonzalez, 2020), onde as mulheres negras escreveram e escrevem, é um caminho interessante para entender a forma que forjaram suas vozes e vidas, assumindo importantes papéis à frente de cada mudança social e cultural que se deu nesses diferentes espaços de pertencimento e criação. Falar dessa produção é também elaborar acerca de existências afirmadas em autorias.

No caso de Morrison e Condé, mulheres negras que habitaram diferentes espaços das Américas, encontramos diversas experiências similares, assim como ecos que nos apresen-

tam processos semelhantes de criação de narrativas ficcionais alternativas que contam sobre as vivências negras nesses espaços de pertencimento (e estranhamento) nacional. Algumas vezes, tais ecos aparecem de maneira mais explícita nos seus textos literários, outras, na aproximação que podemos perceber nos métodos criativos empregados pelas autoras na construção de suas atmosferas ficcionais.

Um exemplo de eco[1] explícito da produção morrisoniana pode ser encontrado no conto "The Bluest Eye", de autoria da afro-caribenha Condé, parte da coletânea *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros de minha infância*, traduzido por Heloisa Moreira e publicado pela Bazar do Tempo em 2022. O conto faz referência direta ao romance homônimo de Morrison, lançado em 1970, seu livro de estreia, no que depois se tornaria uma carreira de escrita prolífica, que se estendeu até a sua morte, em 2019.

O romance de Morrison "nos apresenta a protagonista Pecola Breedlove, uma criança negra de pele retinta que sonha em ter olhos azuis. Toda a sua existência está marcada por dramas pessoais que parecem intransponíveis" (Araújo, 2023, p. 28). O cerne do desejo de Pecola, elaborado ao longo da narrativa, traz à baila temas importantes como os padrões de beleza, de felicidade, os arranjos de família e a noção de "sonho americano", vigentes naquele contexto histórico de década de 1940, após o forte impacto econômico da Grande Depressão. O enredo se passa na cidade de Lorain, Ohio, localizada entre o norte e o sul estadunidense. Nas palavras de Morrison:

> A parte norte do estado teve estações do *underground railroad* e uma história de pessoas escapando para o Canadá, mas a parte sul do estado é tão Kentucky quanto pode ser, com cruzes queimadas e tudo. Ohio é uma justaposição curiosa do que era ideal neste país e o que era base. Também foi a Mecca das pessoas negras; elas vieram para os moinhos e fábricas porque Ohio oferecia possibilidade de uma boa vida, a possibilidade de liberdade, apesar de alguns terríveis obstáculos [...]. Não é a plantação e nem o gueto (Morrison, 1994, p. 158, tradução própria).[2]

Tendo nascido e crescido nesta cidade industrial de Lorain, inserida num estado tão específico e familiar para a autora, a personagem Pecola atravessa diversos dramas pessoais enquanto cresce em um contexto de escassez afetiva, passando pela violência sexual que sofre de seu pai, a pobreza de sua família mimetizada no espaço de uma loja abandonada onde vivem e a vulnerabilidade à qual é exposta quando fica sem casa, precisando ser acolhida pela família MacTeer. Por fim, até mesmo as crianças que a acolhem reconhecem que

---

[1] Aqui, em consonância com o título deste trabalho, escolho utilizar a palavra *eco* numa tentativa de mobilizar uma reflexão sobre esses diálogos e referências que recupere principalmente o aspecto da ancestralidade e da experiência diaspórica compartilhada que ressoa nos textos hoje escritos por mulheres negras, que em outros momentos por impedimentos gerados pela discriminação racial, não o foram. Uma referência para observar essa ligação entre diferente mulheres e gerações através da imagem poética do *eco* pode ser lida no poema de Evaristo "Vozes-mulheres", que faz parte da seguinte publicação: EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

[2] "The northern part of the state had underground railroad stations and a history of black people escaping into Canada, but the southern part of the state is as much Kentucky as there is, complete with cross burnings. Ohio is a curious juxtaposition of what was ideal in this country and what was base. It was also a Mecca for black people; they came to the mills and plants because Ohio offered the possibility of a good life, the possibility of freedom, even though there were some terrible obstacles. [...]. It is neither plantation nor ghetto".

tanto elas quanto a comunidade falharam com a menina, não lhe oferecendo oportunidades de transpor suas dificuldades através do afeto e cuidado.

No conto de Condé, muitos ecos temáticos do romance de Morrison ressoam no enredo. A voz narrativa descreve com detalhe os espaços urbanos pelos quais a protagonista transita em Guadalupe, território ultramarino francês onde fica Ponte-à-Pitre, cidade natal de Condé. Com especial atenção às cores e detalhes das casas que compõem o cenário, é possível visualizar os entornos em que se insere a protagonista. As casas da Rue Alexandre-Isaac são descritas como complementos das pessoas que moram nelas, as ruas, como condizentes com o *status* das pessoas que nelas residem.

A mesma importância é dada à construção do espaço no romance de Morrison, no qual a abertura da narrativa apresenta a casa dos livros de iniciação às leituras populares no contexto estadunidense, os livretos *Dick and Jane*. Aquela casa é perfeita e brilhante, com crianças brancas, felizes, agradáveis e obedientes, que adoram brincar. Ao adentrar o espaço tenso da narrativa, outras casas, espaços, ruas e bairros de Lorain vão sendo descritos com minúcia, dando o tom de como a vida – desestruturada e nada brilhante – acontece naqueles ambientes periféricos onde residem as pessoas negras. Pecola vai conhecendo os diferentes espaços daquela cidade e percebendo como a cidade se organiza a partir de uma lógica segregatória.

Em sua narrativa curta, Condé também trabalha com as tensões raciais entre diferentes grupos que habitam Ponte-à-Pitre e revela a forma como essas diferenças são sentidas pelas crianças. No romance de Morrison, temos acesso ao ambiente da escola de Pecola, onde crianças negras de pele clara e escura se agridem e se maltratam, demonstrando que aprendem e reproduzem os comportamentos racistas que observam na sociedade que lhes cerca. Sobre esta tensão sentida e latente, a voz narrativa do conto de Condé descreve:

> O sr. e a sra. Driscoll eram funcionários humildes, sem brilho, não tinham nem um carro. As pessoas diziam que eles eram especiais e que não faziam nada como os outros. Além do mais, eram mulatos. Naquela época, em Guadalupe, as pessoas não se misturavam. Os negros andavam com os negros. Os mulatos, com os mulatos. Os *blanc-pays* ficavam na esfera deles e o Bom Deus ficava contente em seu céu (Condé, 2022, p. 70, grifos do autor).[3]

O conto segue desenrolando a trama de uma paixão que a protagonista Maryse desenvolve pelo jovem Gilbert. O encanto inocente e o senso de maravilhamento com o novo sentimento percorrem os pequenos gestos que as crianças trocam, denotando a admiração que passam a nutrir um pelo outro. No entanto, o fio desse sentimento/sentido é interrompido por uma carta que Maryse recebe do menino, em que, nas primeiras linhas, ele dizia "Maryse adorada, para mim, você é a mais bela com esses seus olhos azuis" [...] O que teria acontecido? Gilbert não me viu direito? Será que ele quis zombar de mim?" (Condé, 2022, p. 72). A confusão de sentimentos da protagonista se resolve numa raiva com a qual responde a carta determinando o fim do vínculo e o rompimento do sentimento que vinha desenvolvendo pelo rapaz. Maryse interpreta que o possível lugar de onde aquela frase poderia ter vindo seria de algum romance francês ruim, os quais eram comuns entre as leituras de seu grupo. A decepção da menina com a atitude de Gilbert persiste e ao final ela chora contando o episódio a uma amiga que lhe consola.

[3] A página da citação tem por base uma edição *Kindle* do livro.

Os sentidos do conto e do romance dialogam na importância que o tema da beleza e a associação desta noção aos padrões brancos eurocêntricos assumem, destacando pontos de tensão entre as crianças em ambas as narrativas. Pecola tem adoração pela atriz mirim Shirley Temple e deseja tanto ter olhos azuis que se coloca em situações de perigo em busca do seu inatingível desejo. Já a personagem Maryse percebe o absurdo de ter as suas características físicas associadas a um tipo de corpo tão diferente do seu e isso gera o seu estranhamento e a vontade de se afastar instantaneamente do menino por quem havia nutrido um breve interesse amoroso.

Para além do fio temático que liga conto ao romance, podemos pensar num outro nível de contato entre as criações, que fala do importante aspecto da leitura. Pela ocorrência da referência ao romance, que aparece explícita no título do conto, entendemos: Condé lia Morrison.[4]

Morrison e Condé também compartilham similaridades biográficas, ambas tendo atuado como professoras universitárias. Condé, por exemplo, atuou como professora emérita de Francês na Columbia University, New York, por mais de uma década, além de ter atuado na UCLA, Sorbonne, University of Virginia e University of Nanterre.[5] Já Morrison atuou como professora em Yale, Bard College, Rutgers, SUNY Albany, Princeton University e na Howard University, além de ter estabelecido uma sólida carreira como editora literária ao longo de 20 anos.

Pela sua produção literária, Morrison foi agraciada com o Prêmio Nobel de 1993, enquanto Condé recebeu o Prêmio da Nova Academia de 2018, correspondente ao Nobel, no ano em que o Nobel não foi concedido, devido a um escândalo envolvendo o comitê julgador do prêmio.[6] É, ainda, curioso notar que os dois romances nos quais me concentro no presente estudo foram escritos mais ou menos à mesma época, considerando que *Amada* é publicado pela primeira vez em 1987, e *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*, em 1986. *Amada* recebeu os prêmios Pulitzer, American Book Award e o Anisfield-Wolf Book Award for Fiction. *Eu, Tituba*, por sua vez, recebeu o Grande Prêmio da França de literatura feminina no ano de 1986.

Os romances não são somente textos possivelmente escritos ao longo dos mesmos anos, lançados em anos consecutivos e reconhecidos por prêmios de importante abrangência. Num estudo atento aos recursos que essas escritoras utilizam e às escolhas narrativas que fazem, é importante apontar que, em ambos os textos, figuras de mulheres negras históricas são recuperadas pelas autoras, com vistas a uma construção subjetiva e complexa dessas como personagens, bem como à ficcionalização de suas vidas, tendo como pano de fundo um acontecimento histórico envolvendo a sua vida.

---

[4] Pode-se imaginar que Morrison também leu Condé, considerando seu interesse pela literatura de autoria afrodiaspórica, especialmente aquela produzida por mulheres. Embora em seus estudos e textos ensaísticos, Morrison faça referência muito mais frequente a autores e autoras estadunidenses, ela também lia, investigava e estudava autorias fora do seu contexto nacional, como se percebe em referências que faz a Camara Laye, autor da Guiné Francesa, os nigerianos Chinua Achebe e Wole Soyinka, o ganense Ayi Kwei Armah e Jamaica Kincaid, escritora natural de Antígua e Barbuda, radicada nos Estados Unidos (Morrison, 1994).

[5] Mais informações sobre este período de atuação de Condé na universidade podem ser encontradas no artigo "Tribute: Maryse Condé", no site da Columbia University in the City of New York. Disponível em: https://global-centers.columbia.edu/news/tribute-maryse-conde. Acesso em: 19 nov. 2024.

[6] Mais informações sobre este prêmio e outros aspectos da carreira de Condé podem ser encontrados no artigo "Maryse Condé: ainda sou negra, mulher e caribenha, e sempre serei", de Anderson Tepper, num editorial do New York Times, traduzido e publicado no portal do O Globo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/03/maryse-conde-ainda-sou-negra-mulher-e-caribenha-e-sempre-serei.ghtml. Acesso em: 19 nov. 2024.

A suposta escolha de contar estas histórias, no entanto, também pode ser pensada como uma pulsão de outra ordem, como uma espécie de chamado que ambas as autoras relatam ter sentido, em eventos que teriam sido impactantes, transcendentais e até mesmo espirituais, convencendo-as a se dedicarem em algum momento à escrita dos textos literários em questão. No caso de Condé, ela conta numa entrevista para Mason Street, publicada no portal *The Thornfield Review*:

> Uma escritora é uma sonhadora. Um livro é fruto de sua imaginação, complexa e cheia de ideias diversas. Existe uma relação mágica entre Tituba e eu; um dia eu estava procurando livros na biblioteca da UCLA e o livro de Ann Petry sobre Tituba caiu nas minhas mãos. Foi assim que eu conheci a história dos Julgamentos das Bruxas de Salém. Aquela conexão entre Tituba e eu nunca aconteceu de novo na minha escrita (Condé, 2017, tradução própria).[7]

A profunda conexão entre Condé e Tituba, marcada pelo encontro/manifestação da sua presença através do livro demonstram o diferencial do dispositivo que dispara a escrita do romance. Já Morrison relata uma experiência similar ao conhecer a personagem que viria a ser Sethe, a mãe de Amada. Morrison conta onde encontrou o elemento provocador de sua história:

> Um recorde de jornal do *The Black Book* [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor. Ela se transformou numa *cause célèbre* da luta contra as leis dos Escravos Fugitivos, que determinava que os que escapavam fossem devolvidos a seus donos. O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como dos jornais (Morrison, 2011, p. 14).

Após encontrar o recorte e se maravilhar com a história de Garner, Morrison decide não ler mais sobre o evento histórico e se dedica à criação e escrita de *Amada*. A escritora revela que essa escolha de não se aprofundar numa pesquisa histórica dizia respeito à liberdade criativa que almejava, mas também estava em consonância com o desejo de conduzir as pessoas que lessem a história por uma espécie de memória imaginada, que poderiam tatear, pois "percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes" (Morrison, 2011, p. 14).

Ao longo de muitos de seus ensaios teóricos, palestras e aulas, Morrison delineou um percurso no qual falava sobre sua relação literária e imaginativa com a memória. Em um desses importantes ensaios, intitulado "The Site of Memory", ela discorre sobre a importância das narrativas autobiográficas escritas por pessoas ex-escravizadas nos Estados Unidos, um corpo imenso de produção literária que informava seu trabalho ficcional e a conectava com o início de uma tradição afro-americana na narrativa, em que a escrita de si e a arte narrativa também produziam um efeito profundo de "registrar o processo no qual uma pessoa ex-es-

[7] "A writer is a dreamer. A book is the fruit of her imagination, complex and full of diverse ideas. There is a magical relationship between Tituba and me; One day when I was searching for books at the UCLA library, Ann Petry's book on Tituba fell into my hands. That is how I got to know the story of the Salem witch trials. That bond between Tituba and me has never been found again in my writing".

cravizada escreve a si mesma no centro de uma existência reconhecida pela sociedade americana dominante" (Drake, p. 91, 1997, tradução própria).[8] Drake destaca que esse ato de se fazer autor/a trata não só de uma autoinserção na tradição literária nacional, mas também de uma forma de provar uma identidade americana enfatizada e endossada através da autoria.

Morrison nota que a rica tradição literária da qual também emerge sua ficção é, no entanto, repleta de fissuras, edições e silêncios produzidos pelos processos editoriais que operavam em espaços onde o racismo institucional orientava práticas editoriais no contexto do século XIX. Esses silêncios também podem ter sido produzidos por *escolhas* do/a autor/a, marcados por experiências em que a legitimidade de seus relatos era constantemente questionada. Morrison exemplifica essas ocorrências:

> Repetidamente, os escritores resumem a narrativa com uma frase como, 'Mas vamos colocar um véu sobre estes acontecimentos terríveis demais para relatar'. Ao construir a experiência para torná-la palatável àqueles que estavam na posição de aliviá-la, eles se silenciavam sobre muitas coisas, e eles "esqueciam" muitas outras (Morrison, 2019, p. 237, aspas no original, tradução própria).[9]

Desse processo de não relato, combinado com as edições e supressões executadas na fase de preparação daqueles textos, Morrison observa que resultam textos que não falam suficientemente da vida interior das pessoas escravizadas. As narrativas se concentram em contar eventos daquelas vidas, de maneira curada principalmente para a leitura de uma audiência branca abolicionista, em textos nos quais não havia lugar para as complexidades e sentimentos das pessoas/personagens negras, para uma representação mais completa de sua humanidade.

Esse contexto de silenciamento histórico foi fundamental para a organização do que Morrison tomou como seu projeto literário: remover o mencionado véu requer um trato diferenciado com as narrativas, em que o elemento da memória se torna central e o trabalho com ela, no contexto específico da diáspora e da história da escravidão, é denso, complexo, e requer outras ferramentas subjetivas, coletivas e literárias. Morrison sugere um caminho alternativo de narrar a memória, se utilizando do que chama de rememória para criar histórias que jamais foram contadas em narrativas oficiais, mas cujos rastros sobreviveram em narrativas orais, nas memórias individuais e coletivas de sujeitos diaspóricos e na imaginação.

Rememória como ferramenta de construção ficcional

Ao abrir o ensaio intitulado "Rememória", o único e curto ensaio no qual Morrison trata desse conceito em três breves páginas, a escritora afirma:

---

[8] "record the process in which the ex-slave writes his or her self into an existence recognized by dominant American society".

[9] "Over and over, the writers pull the narrative up short with a phrase such as, "But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate". In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they "forgot" many other things".

> Eu suspeito que a minha dependência da memória como ignição confiável é mais ansiosa do que a da maioria dos escritores de ficção – não porque eu escreva (ou queira escrever) de maneira autobiográfica, mas porque eu sou intensamente consciente do fato de que eu escrevo numa sociedade plenamente racializada que pode travar e impedir a imaginação. [...] Eu respondo perguntas bizarras que são inconcebíveis para outros autores: Você acha que um dia vai escrever sobre pessoas brancas? Não é terrível ser chamada de escritora negra? (Morrison, 2019, p. 323, tradução própria).[10]

A partir dessa reflexão, que a autora também levanta em outros de seus textos, ela começa a detalhar o caminho que passou a tomar, em decorrência dos obstáculos que se apresentavam para ela como escritora, escrevendo numa sociedade racializada e com tendências a marginalizar o seu trabalho. É nesse contexto em que se revela a necessidade de se apoiar na memória ao invés da história, honrando o legado literário de escritores ex-escravizados. Assim, ao refinar seu trabalho literário com a memória e a imaginação, a autora aciona o seu conceito de rememória: "Rememória é como coletar e lembrar, como rearranjar os membros do corpo, da família, da população do passado. E foi a batalha, a cravada batalha entre lembrar e esquecer, que se tornou o dispositivo narrativo" (Morrison, 2019, p. 324, tradução própria).[11]

Complementando essa noção, ela salienta que ao mover o véu do silenciamento de lado, e lapidar essa rememória, precisou contar com suas lembranças, as lembranças dos outros, as memórias internas (*memories within*), que falam das experiências ancestrais diaspóricas e mesmo toda essa combinação precisa de um complemento: "memórias e lembranças não me dão completo acesso à vida interior não escrita destas pessoas. Somente o ato da imaginação pode me ajudar (Morrison, 2019, p. 238, tradução própria).[12]

Esta escrita que se apoia num rearranjo, na expressão de uma coletividade (de memórias orais e ancestrais),

> apresenta uma tensão dialética e oposicional na qual Morrison cria e preenche os espaços que antes eram fraturas provocadas por violentos silêncios impostos. Enquanto a memória remonta ao contado [...], a rememória reconta, recria, inventa, colhe do coletivo e preenche lacunas impostas pela história, com a imaginação (Araújo, 2023, p. 51).

Considerando que a rememória é utilizada e teorizada por Morrison como uma ferramenta, um recurso através do qual se pode criar e inventar a vida interior de personagens não ficcionalizadas antes, podemos pensá-la também como uma espécie de dicção poética, nos termos em que coloca Lívia Natália de Souza (2018, p. 34):

---

[10] "I suspect my dependency on memory as a trustworthy ignition is more anxious than it is for most fiction writers–not because I write (or want to) autobiographically, but because I am keenly aware of the fact that I write in a wholly racialized society that can and does hobble the imagination. [...] I am asked bizarre questions inconceivable if put to other writers: Do you think you will ever write about white people? Isn't it awful to be called a black writer?"

[11] "Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past. And it was the struggle, the pitched battle between remembering and forgetting, that became the device of the narrative".

[12] "memories and recollections won't give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the art of imagination can help me".

> a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção poética tal qual se instaura a demanda de desenvolvimento de instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, estes instrumentais emergem do próprio texto, em estudo, pela sua capacidade de agência.

A rememória nos convoca a pensar sobre a especificidade do trabalho com a memória na narrativa de mulheres negras na diáspora. No caso das narrativas em tela, a dimensão ancestral-imaginativa da memória pode ser percebida no próprio ato de narrar as figuras históricas que centralizam os enredos de cada romance. A memória coletiva, oral, se apresenta de formas variadas em cada texto. As memórias internas são expressas na relação que cada autora relata ter estabelecido com as protagonistas de seus romances. A imaginação conecta todas essas camadas de memória que compõem a rememória, trazendo densidade ao texto e à complexidade das protagonistas, assim como humaniza essas figuras que preenchem um espaço tão importante na história não escrita pelos meios oficiais.

Como destaca Souza (2018), o próprio texto narrativo nos fornece instrumentais de análise para pensarmos as diferentes notas em que se compõem narrativas como essas. A palavra rememória aparece, no romance de Morrison, num momento emblemático, no qual a mãe de Amada, Sethe, explica para a sua outra filha Denver sobre a relação que tem com as memórias, aquelas que ela mesma consegue acessar conscientemente e aquelas que parecem assaltá-la em acidente, deslocando seu pensamento para outras vivências sentidas através do seu e de outros corpos:

> Algum dia você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma rememória que é de alguma outra pessoa. Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira – cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá – você que nunca esteve lá –, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você (Morrison, 2011, p. 64).

Aqui, a fala de Sethe também coloca a rememória numa posição intersubjetiva, em que podemos visualizar uma memória coletiva compartilhada pelos corpos diaspóricos povoada de rememórias: isto é; de uma combinação de memórias individuais, coletivas, ancestrais e imaginadas. A rememória, nesse trecho, aparece como mecanismo comum de sobrevivência subjetiva e opera também como instrumento de salvamento das memórias das pessoas negras.

Amada e Tituba: passagens da rememória

Como vimos afirmando, a rememória emerge no texto ficcional das autoras, aplicando uma densidade às múltiplas camadas de lembrança que os textos nos permitem acessar. No caso de Tituba, sua personagem representa uma personificação do que podemos entender por rememória. Nascida em Barbados, no século XVII, Tituba é fruto de violência sexual de um marinheiro inglês que engravida a sua mãe, Abena. Tempos depois, ao reagir a um estupro, Abena é punida por enforcamento e Yao, a figura masculina que assume uma referência

paterna na vida de Tituba, após ser vendido para um fazendeiro em Hillaby, se suicida no caminho para a fazenda. A venda de Yao fora também parte da punição a Abena.

Ana Beatriz Dantas Coutinho (2021, p. 20), ao apresentar um panorama do enredo do romance, destaca: "Após presenciar o assassinato de sua mãe, Tituba foge da *plantation* e passa a viver numa cabana na floresta, onde é criada por Man Yaya, que irá lhe ensinar tudo sobre a vida e a bruxaria". Essa mulher mais velha e conhecedora de plantas e mistérios também vem a falecer, de forma que Tituba passa a ser acompanhada desses três espíritos que atuam como sua família e se tornam seus consultores espirituais: Man Yaya, Abena e Yao.

Após viver um tempo "reclusa à beira de um lago" (Condé, 2022, p. 35), experimentando uma vida livre em contato com a natureza, os caminhos da mulher vão em outra direção quando se apaixona pelo escravizado John Indien e aceita morar com ele na fazenda onde é cativo, tornando-se também escravizada. Posteriormente, ela é vendida para Samuel Parris, um puritano que os leva para a cidade estadunidense de Salém, no estado de Massachusetts. Lá, ela passa a trabalhar para a família dele, onde se afeiçoa a algumas crianças para quem começa a contar contos com traços ocultos. Tempos depois, surge um rumor de que as filhas de Parris estariam enfeitiçadas, o que é confirmado pelo doutor Griggs. Tituba é, então, acusada de bruxaria e apontada como culpada pelo estado físico e mental das crianças.

Coutinho (2021, p. 38), observa: "Pode-se depreender que Tituba estava sendo acusada porque sua cultura divergia dos costumes de seus acusadores. [...] Tituba era temida porque era o 'outro' e dessa forma, seus carrascos tinham a intenção de vê-la sucumbir". Após ser condenada e presa, Tituba profere um testemunho. Este documento histórico, consultado em um arquivo em Salém, é transcrito e referenciado em nota de rodapé no texto de Condé. Tituba não nega sua relação com seres ocultos, mas também dá respostas irônicas e inventivas a seus interrogadores.

> — Como você chegou à casa de Thomas Putnam?
> — Eu peguei minha vassoura e estavam todos como eu.
> — E como você conseguiu passar pelas árvores?
> — Isso não importa.
> — Isso durou horas. Confesso que não era uma boa atriz. A visão de todas aquelas caras brancas aplaudindo aos meus pés parecia um mar no qual eu me afogaria. Ah! Como Hester seria melhor que eu! Ela teria utilizado essa tribuna para clamar sua ira contra a sociedade e amaldiçoar seus acusadores. Eu tinha é medo. Os pensamentos heroicos que eu havia formado em casa ou na minha cela me apavoraram (Condé, 2022, p. 157).

Neste movimento entre registro de documento histórico e fala interna de Tituba, podemos perceber um momento em que as lacunas do que jamais foi dito, escrito, observado, toma espaço no texto em forma de imaginação sobre como a mulher se sentia diante da situação em que se encontrava. Outro tipo de véu parece ser removido quando a narração conta sobre a forma como Tituba organicamente se percebe ao sentir desejo por Hester, sua companheira de cela e personagem principal do romance clássico da literatura norte-americana *A letra escarlate*, de autoria de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850:

> Naquela noite, Hester veio se deitar ao meu lado, como ela fazia às vezes. Apoiei minha cabeça sobre o lírio tranquilo da maçã do seu rosto e me aconcheguei nela. Lentamente, o prazer invadiu meu corpo, o que me surpreendeu. Podemos sentir prazer ao abraçar forte um corpo como o nosso? O prazer para mim sempre teve a forma de outro corpo, cujas cavidades se encaixavam às saliências e onde as saliências se aninhavam nas macias planícies da minha carne. Hester me indicava o caminho para outro gozo? (Condé, 2022, p. 178).

Nesse excerto, revela-se o percurso do pensamento de Tituba, que, ao sentir o desejo por Hester, conversa com esse desejo, buscando entender de que se trata o que sente no seu corpo. Neste sentido, através da rememória, se organiza um encontro entre estas duas figuras históricas (e aqui também ficcionais), em que as memórias internas das personagens remontam à possibilidade de relações homoafetivas entre mulheres negras e marginalizadas deste período. Se a rememória, como dispositivo articulado por Morrison (2019), se propõe a rearranjar o corpo e o passado, ela é um recurso que permite uma reorganização do nosso imaginário, para que possamos abarcar conteúdos que não associamos com aquele período do século XVII ou com o Julgamento das Bruxas de Salém. A ficção e a rememória nos ajudam a imaginar a possibilidade do amor entre mulheres também nesse contexto.

Em *Amada*, a rememória aparece atrelada a uma dimensão de mistério e do universo sobrenatural que atua diretamente na vida das mulheres da casa, a mãe Sethe e a filha Denver, acompanhadas do ex-escravizado e agregado Paul D., que passa a residir no 124. Para Morrison, a presença do sobrenatural em relação com o mundo real é uma característica peculiar da literatura negra. Ela diz que deseja:

> misturar a aceitação do sobrenatural e um profundo enraizamento deste no mundo real ao mesmo tempo, sem um tomar a importância do outro. É indicativo da cosmologia, da forma em que as pessoas Negras olham para o mundo. Nós somos pessoas muito práticas, muito realistas, até mesmo astutas. Mas dentro desta praticidade nós também aceitamos o que eu penso que pode ser chamado de superstição e mágica que é uma outra forma de saber as coisas (Morrison, 2015, p. 400, tradução própria).[13]

No cerne desta atmosfera sobrenatural, muitas dessas passagens da rememória permanecem sem explicação, apenas enfatizando, para a pessoa que lê, que algo da natureza dessa narrativa é mágico e desconectado de lógicas racionais, cronológicas, tradicionalmente coerentes, embasadas num entendimento eurocentrado do mundo.

Um dos exemplos ao qual podemos nos atentar nesse sentido, diz respeito à personagem Baby Suggs (avó de Amada e sogra de Sethe), que é lembrada desde o início da narrativa, mas já está no leito de morte quando seu nome vem à tona. Baby Suggs, descrita em diversos momentos como sagrada, é uma espécie de pregadora de sua comunidade, a quem todo tipo de pessoa recorre. Ela organiza encontros num lugar descampado chamado Clareira, "um amplo espaço aberto recortado no bosque ninguém sabia por quê, no fim de uma trilha

[13] "blend the acceptance of the supernatural and a profound rootedness in the real world at the same time with neither talking precedence over the other. Is it indicative of the cosmology, the way in which Black people looked at the world. We are very practical people, very down-to-earth, even shrewd people. But within that practicality we also accepted what I suppose could be called superstition and magic, which is another way of knowing things".

conhecida apenas pelos gamos e por quem tinha limpado o terreno. [...] ela sentava na clareira enquanto as pessoas esperavam entre as árvores" (Morrison, 2011, p. 133).

Um dos traços da personalidade ou das lembranças associadas à Baby Suggs que é constantemente retomado na narrativa é o que a voz narrativa chama de "*fome de cor*" (Morrison, 2011, p. 20, grifo próprio). Em um momento, Sethe tem uma epifania quando se dá conta de como a casa tem pouca cor e compreende esse desejo da sogra: "entendeu com clareza por que Baby Suggs tinha tamanha fome de cor. Não havia cor nenhuma, exceto dois quadrados alaranjados numa colcha que tornavam gritante aquela ausência" (Morrison, 2011, p. 67). Esta colcha segue reaparecendo na narrativa, tanto como lembrança de Baby Suggs, quanto de seu desejo de cor, aparece como objeto que ressignifica a lembrança ou a presença da mais velha.

Quando Amada chega pela primeira vez na casa 124, cansada e letárgica, ela é levada para um quarto para descansar: "Lá dentro, despencou na cama de Baby Suggs. Denver tirou seu chapéu e cobriu seus pés com a colcha que tinha os dois quadrados de cor" (Morrison, 2011, p. 88). Em outro momento, quando vemos a conexão entre Denver e Amada crescer, as duas conversam e Denver narra a história de seu nascimento, conforme lhe fora contada por Sethe:

> O monólogo se transformou, na verdade, em um dueto com as duas deitadas juntas, Denver alimentando o interesse de Amada como uma amante cujo prazer é superalimentar o amado. A colcha escura com dois quadrados coloridos estava lá com elas, porque Amada a queria perto de si quando dormia. Tinha cheiro de grama e contato de mãos – as mãos inquietas de mulheres ocupadas: secas, quentes, ásperas (Morrison, 2011, p. 120-121).

A fome de cor de Baby Suggs e a presença da colcha que supostamente a alivia têm um funcionamento simbólico na narrativa, quando consideramos que a colcha se torna um símbolo representativo da memória de uma mais velha daquela família, uma sagrada mulher mais velha, que saberia aconselhar Sethe sobre como proceder em seus momentos de dor e dúvida. A fome de cor de Suggs também pode ser interpretada como um desejo de vida, de vibração e alegria, que ela teria sido impedida de sentir devido às suas memórias da escravidão, e à memória da tragédia pela qual Sethe passa quando é encontrada pelos seus perseguidores e assassina o seu bebê, Amada, querendo livrar o bebê de retornar ao cativeiro.

A colcha com dois quadrados laranjas remonta a memória de Baby Suggs, atua na memória de quem a utiliza, funciona como ponto de conexão entre Denver (pessoa viva) e Amada (espírito), e promove conforto nos momentos de cumplicidade em que as jovens constroem o seu vínculo. O aconchego que o objeto proporciona nos momentos entre Denver e Amada também evoca o fazer de uma colcha, o ato de construir aos poucos, com intenção e atenção, os pedaços de uma relação.

Há uma outra forma de entender essa referência, pensando o elemento folclórico associado à colcha e à feitura de colchas, cobertores e colchas de retalho, uma prática passada de geração a geração entre mulheres escravizadas, que desempenhavam trabalhos manuais artísticos através de seus referenciais e das tradições africanas (Harris *et al.*, 2019, p. 100-104). A feitura de colchas também remonta à um rito ancestral (Martins, 2021), que representa o saber e a cosmologia africana. Sobre os ritos, acrescenta Martins (2021, p. 62): "religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade [...]. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura". Funcionando como modo de criação, escrita e

performance, os ritos são paradigmas "que requerem a presença viva do sujeito para sua realização e ou fruição" (Martins, 2021, p. 39).

Alice Walker (1983), quando conta sobre a escrita de seu prestigiado romance *A cor púrpura*, menciona um processo em que seus personagens começaram a falar através do seu corpo enquanto autora que escreve a narrativa. A forte influência desses contatos sobrenaturais fez com que mudasse de Nova York, porque as personagens, que com ela se comunicavam, começaram a reclamar da vida caótica da cidade. Ela conta então, sobre a busca de uma casa no interior e finalmente encontra uma no norte da Califórnia, que suas personagens gostam. Após sua mudança, ela deixa de aceitar convites para falar em lugares distantes durante um ano para se dedicar à escrita do livro. Esse processo é acompanhado pela feitura de uma colcha de retalhos. À medida que ela costura a colcha, as personagens aparecem para ela.

> Houve dias e semanas e até meses em que nada aconteceu. Nada mesmo. Trabalhei na minha colcha, fiz longas caminhadas com meu amor, deitei numa ilha que descobrimos no meio do rio e dedilhei meus dedos na água. Nadei, explorei as florestas de sequóias ao nosso redor, deitei-me no campo, colhi maçãs, falei (sim, claro) com as árvores. Minha colcha começou a crescer. E, claro, tudo estava acontecendo. Celie e Shug e Albert estavam se conhecendo, começando a confiar na minha determinação de servir de entrada para eles (às vezes sentia como uma re-entrada) no mundo da melhor forma que podia, e ainda por cima – e isso foi maravilhoso – nós começamos a nos amar (Walker, 1983, p. 358, tradução própria).[14]

A feitura da colcha, associada com o aparecimento de espíritos-personagens, intercalada com a escrita do livro, também apresenta uma vivência de temporalidade espiralar, que como Leda Maria Martins (2021, p. 23) afirma, produz uma ideia ontológica de tempo das cosmologias africana, em que se vive "um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de retrospecção, de rememoração e de devir".

A colcha enquanto elemento simbólico da narrativa, carrega essa caracterização de um tempo espiralar, que remete à ancestralidade, ao passado e ao presente, construído em conexão com o passado que *Amada* representa. Esse ícone também carrega elementos da rememória, traduzindo a ideia de imaginação, representada pelos dois quadrados alaranjados: pontos de cor, de possibilidade e mistério numa casa que carrega memórias de trauma e desejo de perspectiva.

Últimos sons: reverberações da escrita negra de mulheres na améfrica

Ao pensar a escrita de mulheres negras na diáspora, a produção de ecos parece traduzir bem a cultura da escuta e da reverberação de produções várias que, por meio de nossas leituras crí-

[14] "There were days and weeks and even months when nothing happened. Nothing whatsoever. I worked on my quilt, took long walks with my lover, lay on an island we discovered in the middle of the river and dabbled my fingers in the water. I swam, explored the redwood forests all around us, lay out in the meadow, picked apples, talked (yes, of course) to trees. My quilt began to grow. And, of course, everything was happening. Celie and Shug and Albert were getting to know each other, coming to trust my determination to serve their entry (sometimes I felt re-entry) into the world to the best of my ability, and what is more–and felt so wonderful–we began to love one another".

ticas, se complementam e conversam, formando harmonias que possibilitam a visualização de vários ângulos de uma experiência diaspórica comum, em espaços geográficos diversos.

Aqui, podemos pensar que as histórias narradas, produzidas e poeticamente construídas no bojo da rememória, revelam identidades abertas e múltiplas. Esses textos que unem memória e uma imaginação reparadora de lacunas contam sobre o complexo processo de viver, resistir e inventar um pertencimento em espaços permeados por relações raciais tensas dentro de uma sociedade que hooks (2020, p. 178) sintetiza em diversos de seus escritos como "governada pela política patriarcal imperialista capitalista supremacista branca".

A rememória que mulheres como Morrison e Condé articulam, responde a violências maiores que estruturam a sociedade em que transitamos, mas não se restringem nem se encerram neste ato radical de oposição ao racismo e à forma como este se imprime na escrita da história. A prática poética de tecer rememórias aponta possibilidades de *rearranjo do corpo*, reorganização de nossa percepção do tempo e criação de uma dicção que inaugura falas. A escrita permeada e informada pela rememória amplia possibilidades de criação para mulheres negras. Possibilidades estas que abrem espaço para cada vez mais autoras darem corpo à sua imaginação povoada de conto, canto, lembrança e (re)memória.

Referências

ARAÚJO, Eliza. *Morrison, Angelou e Evaristo*: mulheres negras e escrita revolucionária. Campinas: Pontes Editores, 2023.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba*: bruxa negra de Salém. Tradução de Natalia Borges Polesso. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

CONDÉ, Maryse. The Bluest Eye. *In*: CONDÉ, Maryse. *O coração que chora e que ri*: contos verdadeiros da minha infância. Tradução de Heloisa Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 66-73.

CONDÉ, Maryse. An Interview with Maryse Condé. Entrevistador: Mason Street. *The Thornfield Review*. [*s. l.*], jul. 2017. Disponível em: https://thethornfieldreview.org/2017/07/31/an-interview-with-maryse-conde/. Acesso em: 22 nov. 2024.

COUTINHO, Ana Beatriz Dantas. *Entre bruxaria e julgamentos*: ancestralidade e resistência em Eu, Tituba – bruxa negra de Salém. Orientadora: Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes. 2021. 46 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21574/1/TCC%20%28vers%C3%A30%20final%20CORRIGIDO%20completo%20sa%29%20-%20Ana%20Beatriz%20Dantas%20Coutinho%20-%20mat%20020160116002.pdf. Acesso em: 22 nov. 2024.

DRAKE, Kimberly. Rewriting the American Self: Race, Gender and Identity in the Autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs. *MELUS*, [*s. l.*], v. 22, n. 4, p. 91-108, dez. 1997. DOI: https://doi.org/10.2307/467991. Acesso em: 22 nov 2024.

HARRIS, Middleton A.; LEVITT, Morris; FURMAN, Roger; SMITH, Ernest. *The Black Book*. New York: Random House, 2019.

hooks, bell. Honrar os professores. *In*: hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico*: sabedoria prática. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020. p. 174-180.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORRISON, Toni. Rememory. *In*: MORRISON, Toni. *The Source of Self Regard*: Selected Essays, Speeches and Meditations. New York: Alfred A. Knopf, 2019. p. 322-325.

MORRISON, Toni. Rootedness: The Ancestor as Foundation. *In*: HORD, Fred Lee; LEE, Jonathan Scott (ed.). *I Am Because We Are*: Readings in Africana Philosophy. Amherst: University of Massachusetts Press, 2015. p. 397-403.

MORRISON, Toni. The Site of Memory. *In*: MORRISON, Toni. *The Source of Self Regard*: Selected Essays, Speeches and Meditations. New York: Alfred A. Knopf, 2019. p. 233-245.

MORRISON, Toni. Toni Morrison / Claudia Tate / 1983. *In*: TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994. p. 156-170.

SOUZA, Lívia Maria Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. *Revista Crioula*, [*s. l.*], n. 21, p. 25-43, jun. 2018. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.146551. Acesso em: 23 nov. 2024.

TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

WALKER, Alice. Writing The Color Purple. *In*: WALKER, Alice. *In Search of our Mothers' Gardens*: Womanist Prose. London: Phoenix, 1983. p. 355-360.

v. 36, n. 2, p. 78–91, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.58823
Submetido em: 27/04/2025 · Aprovado em: 09/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Machado de Assis e Conceição Evaristo: relendo as representações da mulher negra nos contos "Pai contra mãe" e "Ana Davenga"

Machado de Assis and Conceição Evaristo: Rereading the Representations of Black Women in the Short Stories "Pai contra mãe" and "Ana Davenga"

Juliana dos Santos Gelmini
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
julianasgelmini@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3381-7805

Resumo: Proponho, aqui, comentar sobre as narrativas de memória da resistência afrodescendente, a fim de compreender as ressignificações das reconstruções das representações de personagens negros, principalmente, da figura da mulher negra, a partir da análise crítica comparativa dos contos: "Pai contra mãe", de Machado de Assis (séc. XIX); e "Ana Davenga", no livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo (séc. XXI). Os contos referidos retratam os destinos trágicos dos corpos femininos negros no Brasil, desde o contexto social do escravismo e patriarcalismo do século XIX até suas implicações no século XXI. Meu objetivo principal é, a partir da leitura comparada entre as personagens femininas dos contos em questão, Arminda e Ana Davenga, buscar perceber como, de maneiras diferentes, as representações dessas mulheres negras tratam de realidades muito similares, infelizmente, ainda atuais, apesar da distância entre os séculos.

Palavras-chave: vozes afrodescendentes; Machado de Assis; Pai contra mãe; Conceição Evaristo; Ana Davenga.

Abstract: I propose, here, to comment on the memory narratives of afro-descendant resistance, in order to understand the resignifications of reconstructions of representations of black characters, mainly, of the figure of the black woman, based on the comparative critical analysis of the short stories: "Pai contra mãe", de Machado de Assis (19th century); and "Ana Davenga", in the book *Olhos d'água*, by Conceição Evaristo (21st

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

century). The stories mentioned portray the tragic fates of black female bodies in Brazil, from the social context of slavery and patriarchy in the 19th century to their implications in the 21st century. My main objective is, based on a comparative reading between the female characters in the stories in question, Arminda and Ana Davenga, to seek to understand how, in different ways the representations of these black women deal with very similar realities, unfortunately, still current, despite the distance between centuries.

Keywords: afrodescendant voices; Machado de Assis; Pai contra mãe; Conceição Evaristo; Ana Davenga.

Considerações iniciais

É fato que atualmente o cânone literário está em deslocamento a partir de processos de revisões de abordagens decoloniais e feministas, que trazem para o diálogo questões de classe, gênero e raça. Trata-se de movimentos de descentralização da historiografia construída ao longo dos séculos em torno de uma perspectiva de colonialismo e patriarcado, marcada pela violência epistêmica vinculada ao eurocentrismo, que pretende impor sua visão de conhecimento como universal, mas que, na verdade, é cúmplice do universalismo, sexismo e racismo frente às diferentes culturas. Pergunta-se afinal: a qual ponto de vista de poder este discurso crítico que constrói o cânone literário nacional está a serviço?

Sabemos que a formação do nosso cânone literário é legitimada pela construção do discurso da historiografia da literatura brasileira, montada a partir da operação de escolhas de posições subjetivas, intelectuais e raciais não brancas, que traçaram periodizações, organizando hierarquias. Desse modo, o discurso historiográfico estabeleceu um seleto cânone literário, nada universal, a serviço de uma determinada ideia de nacionalidade, alinhada, por sua vez, aos interesses dos grupos dominantes. É tão forte a inserção da história da literatura na vida política e cultural que lhe é conferido o *status* de instituição, conforme escreve o professor Roberto Acízelo de Souza (2014, p. 16), na introdução da *Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores*.

Para reler o cânone não é preciso negar a construção canônica anterior, mas expandi-la em direção a outras abordagens teóricas, a fim de deslocar o antigo sistema rígido literário em um modo arquipélago. Assim, o cânone passa de um lugar fixo e inflexível para um lugar de troca, lugar poroso que abre passagem, lugar de trânsito. Deslocamentos que colocam em xeque hierarquias tradicionais, a partir da perspectiva de um letramento crítico racial e feminista. Concordo com Luciana Ballestrin, em *América Latina e o giro decolonial*, quando escreve que descolonizar a teoria pode ajudar no processo de descolonização do poder, do saber e do ser. Isto posto, vejo que ainda é possível uma "recuperação da crise" da historiografia literária

com base na abertura para outros modos mais plurais de leitura crítica, que reconheçam a diversidade das vozes literárias que formam nosso país.

Para tanto, minha proposta de pesquisa e ensino é trabalhar a leitura literária a partir de uma perspectiva sincrônica, em torno de "uma história mais constelar" (fazendo referência a Haroldo de Campos). Assim, é possível a articulação de textos de diferentes épocas, reunidos em torno do critério de temas em comum (amor, loucura, e assim por diante), como também é possível considerar a perspectiva do sujeito (gênero, raça, classe etc.), reunindo textos em torno de diferentes critérios de valor literário para construção do discurso histórico. Estratégias com que busco viabilizar o reconhecimento das vozes consideradas emergentes, principalmente, as vozes de autoria feminina, as vozes afrodescendentes e indígenas. Vozes que foram colocadas historicamente às margens do discurso hegemônico tradicional, sendo excluídas por séculos dos arquivos da memória da tradição da literatura.

Um conceito em construção: literatura afro-brasileira

Eduardo de Assis Duarte é um autor brasileiro que trabalha com a abordagem teórica decolonial baseado no "discurso da diferença", principalmente, em torno da construção do conceito de literatura afrodescendente. Afinal, o que torna a escrita afro-brasileira distinta? Segundo Duarte (2008, p. 21), em "Literatura afro-brasileira: um conceito em construção", a literatura afrodescendente apresenta uma interação entre os seguintes fatores: "temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público". É importante não enquadrar como afrodescendente, a literatura que adota apenas um desses componentes, por exemplo, a temática negra, como vemos no caso da literatura de Castro Alves. A literatura de Castro Alves não é considerada como afro-brasileira, apesar de ele ser conhecido como "poeta dos escravos" por sua abordagem temática abolicionista, especialmente, em *Navio negreiro*. "A adoção da temática negra não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista" (Duarte, 2008, p. 14).

Isto é, "não basta ser afrodescendente ou simplesmente utilizar-se do tema. Essa literatura apresenta um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro" (Duarte, 2008, p. 12), escreve Duarte citando Zilá Bernd. Portanto, a autoria não é apenas um dado exterior, mas "há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história coletiva e/ou individual" (Duarte, 2008, p. 15). Em outras palavras, a autoria afrodescendente na literatura apresenta um ponto de vista com "uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população" (Duarte, 2008, p. 12). Componentes que interagem com outros, como o âmbito da linguagem, que apresenta uma discursividade específica; e a "formação de um público leitor afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral" (Duarte, 2008, p. 12).

> Assim, temos uma produção que está *dentro* da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na "missão" romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de

> instruir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afro-descententes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e a abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica (Duarte, 2008, p. 22, grifos do autor).

Abordagens críticas decoloniais e feministas, como a de Eduardo de Assis Duarte, possibilitam o resgate e o reconhecimento de vozes silenciadas. É o caso da escritora negra Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula*, publicado em 1959. Segundo Eduardo de Assis Duarte, a publicação de Úrsula foi um gesto revolucionário, em uma época em que muitos sequer consideravam os negros como seres humanos. Vemos a assumida afrodescendência da escritora também em seu romance, por meio da perspectiva adotada ao retratar "o escravo Túlio como referência moral do texto" (Duarte, 2008, p. 16), por exemplo. "Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos 'bárbaros' traficantes europeus e o 'cemitério' cotidiano do porão do navio negreiro" (Duarte, 2008, p. 16).

Machado de Assis: Arminda

As abordagens revisionistas também impulsionam a releitura, por outros ângulos, de autores já consagrados do cânone. É o caso de Machado de Assis, que só recentemente foi reconhecido como autor negro, sendo uma das vozes representantes da literatura afrodescendente. Eduardo de Assis Duarte busca reler a obra de Machado de Assis a partir do lugar de negro que ele foi e a partir do qual produziu sua obra, conjugando intimamente a autoria ao ponto de vista:

> O caso de Machado é emblemático. Menino pobre, nascido no Morro do Livramento, filho de um pintor de paredes e de uma lavadeira, jovem ainda ganha destaque no mundo das letras. Cronista, crítico literário, poeta e ficcionista, em nenhuma página da sua vasta obra encontramos qualquer referência a favor da escravidão ou da pretensa inferioridade de negros ou mestiços. Muito pelo contrário. E, mesmo descartando a retórica panfletária, a ironia, por vezes sarcástica, e a verve carnavalizadora com que trata a classe senhorial dão bem a medida de sua visão de mundo. *O lugar de onde fala é dos oprimidos e este é um fator decisivo para incluir sua obra no âmbito da afro-brasilidade*. Apesar de fundador da Academia brasileira de Letras e de ter sido canonizado como escritor branco, *Machado escapa ao papel normalmente destinado aos homens livres na ordem escravocrata: o de ventríloquo e defensor das ideias hegemônicas, provenientes das elites senhoriais*. E, conforme demonstra Chalhoub, ao contrário da leitura de Schwarz, *a crítica machadiana não visa apenas ao "aprimoramento" dessa ideologia, mas à sua denúncia* (Duarte, 2008, p. 15, grifos próprios).

"Pai contra mãe", publicado em 1906, na coletânea *Relíquias da casa velha*, *é um dos* contos de Machado de Assis mais contundentes de denúncia contra a sociedade escravocrata brasileira e suas relações de poder, a partir de suas "estratégias de caramujo", fazendo referência ao termo de Eduardo de Assis Duarte, no ensaio homônimo, no livro *Machado de Assis afrodescendente*: "Machado nunca opta pelo confronto aberto. Ao contrário, vale-se da ironia,

do humor, da diversidade de vozes, e de outros artifícios para inscrever seu posicionamento" (Duarte, 2009, p. 253). Desse modo, o conto em questão pode reconstituir a memória de lutas daqueles que não se submeteram ao cativeiro, bem como a representação daqueles que resistiram, resgatando a história coletiva do povo negro na diáspora brasileira.

É o caso de Arminda, personagem negra escravizada que está grávida e faz da fuga seu ato de resistência, permanecendo por algum tempo escondida na cidade do Rio de Janeiro. Ela é a "mãe" a que o título faz referência e que no início do conto surge apenas anunciada em jornais como um objeto de alta recompensa a quem a prendesse e a devolvesse a seu proprietário. Arminda entra de fato em cena apenas no desfecho do conto, momento que retrata sua captura por Cândido Neves, homem (livre) e pobre, capitão do mato urbano. Ele é o "pai" do título que, devido à condição de pobreza, estava indo entregar seu filho recém-nascido à roda dos enjeitados, andando o mais devagar possível pelas ruas do Rio de Janeiro. *É* justamente nesse momento que Cândido, por acaso, encontra Arminda. Ele vê na sua captura a grande oportunidade para salvar seu filho. Arminda é amarrada e arrastada pelas ruas "da Ajuda" a da "Alfândega", onde residia seu antigo "proprietário":

> *A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário*. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.
> — *Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte*; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!
> — Siga! repetiu Cândido Neves.
> — Me solte!
> — Não quero demoras; siga!
> Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. *Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia*. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.
> — Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.
> Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes coisas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor.
> — *Aqui está a fujona, disse Cândido Neves*.
> — *É ela mesma*.
> — *Meu senhor!*
> — *Anda, entra...*
> *Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse.*
> *No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono* (Assis, 2009, p. 156-158, grifos próprios).

Aqui, é explícita a denúncia à violência sofrida pelos oprimidos. O apelo sem resposta que Arminda faz a Cândido, ao contar que estava grávida, "indica a condição que está dada a nós, leitores: ambos vivem um mesmo drama; ambos querem salvar o próprio filho, Cândido, da Roda e da miséria; Arminda, da escravidão" (Cotrim, 2020, p. 164). O grito emudecido de Arminda representa a experiência coletiva horrenda de tantas outras vozes negras escravizadas e silenciadas: "Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia" (Assis, 2009, p. 157). Infelizmente, o sofrimento dos escravos era naturalizado na sociedade brasileira escravocrata do século XIX. Arminda tentou lutar pela sobrevivência do seu filho, mas, infelizmente, ela sucumbe à violência atroz da sua captura e sofre aborto.

O conto coloca em questão uma das maiores restrições sofridas pela mulher negra na sociedade escravagista: o direito de ser mãe. Conforme diz Eduardo de Assis Duarte (2009, p. 14) no texto "Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade", publicado na revista *Terra roxa e outras terras*, Machado de Assis "com uma ironia digna do texto trágico, encena a procriação abortada pela crueldade do sistema que transformava mães e filhos em mercadoria". Isto é, o próprio sistema escravocrata aborta a maternidade, a humanidade dos escravos. A condição de escrava é uma dificuldade para Arminda vir a ser mãe, pois a maternidade demanda a condição de sujeito, e ela era coagida a ocupar um papel social de objeto como escrava, sendo considerada uma propriedade, privada de autonomia e liberdade.

O estado de maternidade "constitui o motor de sua ação e tragédia de seu destino: ela foge para livrar a si e seu filho da escravidão, e é impedida de ser mãe pela mesma instituição da escravidão" (Cotrim, 2020, p. 158), escreve Ana Cotrim, em "A figuração da mulher negra e a crítica do naturalismo em Machado de Assis", publicado na revista *Inter litteras*. E mais adiante:

> Não se trata de eternizar *a maternidade* como condição de humanidade da mulher. Esta relação está em foco nesse conto, como poderiam estar outras; ela *é uma das formas de relação que, historicamente, são negadas pela condição de escravidão. O interessante é que Machado elege aqui este vínculo humano para trazer à tona, por um lado, toda a inumanidade da escravidão e das figuras, proprietárias ou não, que a impõem; e, por outro, toda a humanidade da figura de Arminda. Assim, eleva a própria gravidez, e com isso a maternidade, ao seu patamar humano – afastando-se cabalmente de toda ideia animalizante*, como denuncia na passagem de Eça de Queiroz sobre a "gravidez bestial". Além disso, é importante observar também que não aparecem no conto relações amorosas ou sexuais envolvendo Arminda. *A meu ver, isso significa que ela não está aqui representada como alguém que os proprietários tomam por objeto sexual, como no estereótipo da "mulata"; parece bem mais ser tomada pelo proprietário como a "preta para trabalhar" (o que não significa, sabemos, que não possa ser explorada também sexualmente). Ora, ela se nega à subserviência e exige sua vida própria: exige ser mãe. O destino de Arminda carrega um elemento trágico, porque toda a sua condição de vida nega a sua natureza própria, humana* (Cotrim, 2020, p. 165, grifos próprios).

Em contraponto a inumanidade imposta à mulher negra pela ordem do sistema escravocrata e daqueles que a favorecem, Arminda é humanizada pelo vínculo da maternidade. Desse modo, o narrador desconstrói estereótipos de animalização e coisificação em torno da mulher negra escrava, assim como coloca em xeque o estereótipo da sensualidade que acorrenta as "mulatas", como vemos em Rita Baiana, em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, no final

do século XIX.[1] É justamente a partir da fuga que Arminda nega a obediência a essa ordem escravocrata, exigindo o direito à própria vida, o direito de ser mãe.

Contudo, o que de fato ocorre naquela sociedade hedionda é a manutenção e a naturalização da ordem escravocrata. O conto aborda também a crueldade de uma sociedade extremamente hierarquizada que joga os pobres contra os mais pobres. Cândido, homem pobre, ainda que livre, não vê que sua condição é muito mais próxima da de Arminda do que da do senhor, que lhe dá a recompensa em dinheiro. Prestes a entregar o filho à Roda, ele também, assim como Arminda, sofria um processo de alienação da sua parentalidade. Essa semelhança entre os dois é obnubilada pela escravidão. Por ser branco, Cândido ilusoriamente se vê do lado oposto ao de Arminda, no jogo das relações de exploração.

Por isso, inferimos que Arminda, após sofrer o aborto, retorna *à condição* violenta de escravidão, enquanto Cândido volta para casa com o seu filho. Ele teve a oportunidade de sobreviver devido ao dinheiro que o "pai" recebera pela captura daquela "mãe" escrava, reforçando de algum modo o patriarcado e o racismo. Contudo, Cândido não consegue perceber que compartilha muito da situação de Arminda, ele recalca essa compreensão, como lemos na sua fala mais marcante:

> Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.
> — Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.

O desfecho trágico do conto parece reforçar o discurso da ordem social e humana que naturaliza, ao menos no passado, os horrores da sociedade escravocrata, apresentados desde o início do conto:

> A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras (Assis, 2009, p. 147).

Machado de Assis denuncia os aparelhos e ofícios horrendos que deixaram de existir com o fim da instituição social da escravidão, como: o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara de folha de flandres. Ana Cotrim (2020, p. 158) escreve que "ao mesmo tempo em que [o narrador] considera que esse aparelho é grotesco, cruel e nos traz concretamente a sua dimensão de instrumento de tortura, pontua a sua efetividade na manutenção da 'ordem social e humana'". Desse modo, o narrador enganoso de Machado de Assis reproduz, em tom irônico e cínico, o discurso das elites econômicas escravistas que circulavam naquela época, denunciando as condições perversas da escravidão, as mazelas do século XIX e suas implicações ainda atuais. Além disso, Machado faz uma crítica a uma importante, ainda que nem sempre percebida, implicação da sociedade escravocrata: a desunião e o antagonismo entre aqueles que partilham de uma condição similar de exploração e marginalidade.

[1] É importante problematizar o racismo presente no termo "mulata", fazendo referência aqui apenas a um estereótipo datado.

Conceição Evaristo: Ana Davenga

No século XXI, sabemos que a escravidão ainda permanece de muitas formas, por exemplo, na violência do racismo estrutural, por meio da naturalização do mito da democracia racial. No Brasil, esse mito é justificado em torno da ideia de miscigenação que, na verdade, vem desde o período colonial com a violência sexual perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas. Acontece que aquilo que deveria ser considerado como história de séculos passados "permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão" (Carneiro, 2003, p. 50).

Sueli Carneiro, uma das principais autoras brasileiras de feminismo negro decolonial, fundadora e atual diretora do Geledés (Instituto da Mulher Negra), escreve em seu texto "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero", publicado no livro *Racismos contemporâneos*:

> O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres que se instituem para as mulheres brancas. Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e antirracista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira. Esse novo olhar feminista e antirracista, ao integrar em si tanto a tradição de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra (Carneiro, 2003, p. 52).

Esse olhar feminista e antirracista, conforme comenta Sueli Carneiro, coloca em discussão a experiência histórica diferenciada das mulheres negras, rasurando o mito da democracia racial ao desmascarar a falácia da igualdade de direitos quando se trata das mulheres negras:

> Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito [mito da fragilidade feminina], porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas… Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? 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, 2003, p. 50).

O âmbito literário também reflete essas desigualdades raciais e de gênero, basta pensar nos autores que compõem o cânone brasileiro. É evidente que a quantidade de escritoras mulheres negras é inferior ao de mulheres não negras, sendo ambas inferiores à quantidade

de escritores homens brancos e de elite. Desse modo, geralmente, as mulheres negras são representadas pelos não negros de forma estereotipada, por meio de corpos sexualizados, sensualizados ou abrutalhados pela pobreza, pela violência e pelo sofrimento. Sendo assim, a luta das mulheres negras é também literária. Não por acaso, Sueli Carneiro comenta, no artigo "Mulheres em movimento", publicado na revista *Estudos Avançados*:

> Em relação ao tópico da violência, as mulheres negras realçaram uma outra dimensão do problema. Tem-se reiterado que, para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constrange o direito à imagem ou a uma representação positiva, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a auto-estima. Esses são os efeitos da hegemonia da "branquitude" no imaginário social e nas relações sociais concretas. É uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas. Tal dimensão da violência racial e as particularidades que ela assume em relação às mulheres dos grupos raciais não-hegemônicos vem despertando análises cuidadosas e recriação de práticas que se mostram capazes de construir outros referenciais (Carneiro, 2003, p. 112).

É inegável que as abordagens feministas decoloniais ampliam o espectro de experiências consideradas literariamente válidas, como demonstrado pelo atual interesse da crítica literária contemporânea pela obra de Conceição Evaristo (Belo Horizonte, 1946). Autora negra que resgata e dá forma literária, sobretudo, à experiência do racismo estrutural no Brasil. O foco de seu interesse é a população afro-brasileira, dando visibilidade para as mulheres negras e colocando em questão as difíceis condições sociais enfrentadas por essa população de forma mais incontornável, como: a pobreza, a violência urbana, a marginalização social, representadas pelo espaço da favela.

Conceição Evaristo chama a sua literatura de "escrevivência" que, como sabemos, é um conceito central na sua produção literária, enredando ficção e realidade, experiência pessoal e coletiva, principalmente, em torno de corpos negros. Nesse sentido, a escrevivência busca romper com a tradição literária hegemônica ao inscrever os corpos negros como sujeitos da narrativa e não apenas como objetos dela. Trata-se, assim, de uma prática literária e política de resistência ao racismo estrutural que articula memória, experiência e resistência, buscando subverter as representações das experiências de sujeitos periféricos que foram historicamente silenciados, como as mulheres negras em situação de vulnerabilidade social.

Nas palavras da autora, em "A escrevivência e seus subtextos", no livro *Escrevivências a escrita de nós*:

> Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-

> -grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos" (Evaristo, 2020, p. 11).

É nesse sentido que Maria Aparecida Andrade Salgueiro, em "Escrevivência: conceito literário de identidade afro-brasileira", no livro referido, afirma:

> Conceição, com sua escrevivência, é geradora de padrões literários afro-brasileiros, que vão sendo identificados, mapeados e seguidos, enquanto faz ouvir sua voz e leva outras mulheres a contarem suas histórias e se fazerem ouvidas, deixando de lado o privilégio dado, ao longo dos tempos, a textos, construções e narrativas predominantemente masculinas e brancas. Evaristo se coloca como autora e muitas vezes como crítica, inspiradora de gerações mais jovens que encontram um modelo onde se reconhecem (Salgueiro, 2020, p. 100).

No livro *Olhos d'água*, publicado em 2016, a autora apresenta quinze contos que reúnem as escrevivências de diversas personagens mulheres, principalmente, de mulheres negras: Ana Davenga, Maria, Duzu-Querença, Natalina, Salinda, Luamanda, Cida, Zaíta, Maíta. Heloísa Tolles Gomes (2016, p. 10) escreve no prefácio do livro referido que "na verdade, essa mulher de muitas faces é emblemática de milhões de brasileiras na sociedade de exclusões que é a nossa". Em outras palavras, cada uma delas representa o coletivo de mulheres negras em semelhantes condições de opressão na nossa sociedade patriarcal, classista e racista.

A personagem Ana Davenga, no conto homônimo, representa uma mulher negra e moradora da favela. É ela que decide se casar com Davenga, um criminoso da sua comunidade:

> Desde aquele dia, Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento. Ela não estranhava nada. [...] Ana sabia bem qual era a atividade do seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver (Evaristo, 2016, p. 26).

O conto é atravessado por momentos de *flashbacks* como o trecho citado, em que surgem como pensamentos em meio à cena principal: o aniversário surpresa de Ana Davenga. Porém, durante a maior parte do conto, Ana não sabe o que está acontecendo, apenas sabe que ali faltava Davenga, seu marido. Desse modo, o narrador constrói um suspense constante ao longo da narrativa, a partir das especulações de Ana sobre os riscos de uma possível tragédia, já que trabalhavam com serviços ilícitos e não podiam ser encontrados pela polícia: "onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?" (Evaristo, 2016, p. 22). Chama atenção o uso do pronome possessivo, marcando que Davenga é representado como o homem de Ana, ele é posse da mulher, e não o oposto repetido na ordem patriarcal.

Ana Davenga é uma personagem complexa, com aspectos idiossincráticos que fogem a qualquer tipo de enquadramento da mulher negra. A personagem Ana Davenga não cabe em estereótipos de animalização, coisificação pelo trabalho da mulher negra, nem do estereótipo apenas sensual da mulher mulata. Ela é descrita com subjetividades próprias que a

humanizam e singularizam, tanto que era preciso aprender a olhá-la, como vemos na cena em que ela é apresentada pelo olhar dos comparsas de Davenga: "Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo" (Evaristo, 2016, p. 22). E mais adiante: "E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga" (Evaristo, 2016, p. 22). O olhar para Ana Davenga é de desejo, mas, sobretudo, é de respeito, colocando em cena uma perspectiva humanizada de olhar para mulher negra, diferente do que em vemos geralmente em nossa literatura tradicional brasileira, representada de forma coisificada, animalizada, erotizada e infértil, conforme comentamos.

Ana Davenga reforça o protagonismo na representação da mulher negra. A autonomia da sua figura é marcada, por exemplo, pelo poder de decisões sobre sua própria vida, ela decidiu casar com Davenga, ela escolheu ter o seu sobrenome, como vemos nos verbos grifados: "Ana *resolveu adotar* o nome dele. *Resolveu* então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela *queria* a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome" (Evaristo, 2016, p. 26, grifos próprios). Ela também representa uma mulher sensual e bela ("faceira", bailarina nua"), que evoca liberdade ("dançava livre, solta") e ancestralidade afrodescendente ("aldeia africana"), como vemos no olhar de Davenga: "Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher" (Evaristo, 2016, p. 22). E mais adiante: "Estava atento aos movimentos e à dança da mulher. Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana" (Evaristo, 2016, p. 15).

Ao mesmo tempo, Ana Davenga representa uma mulher negra que evoca amor e ternura de outros tempos, do encanto da infância, da paz que antecede a vida de bandido do marido:

> Seria tão bom se aquela mulher quisesse ficar com ele, morar com ele, ser dele na vida dele. Mas como? Ele queria uma mulher, uma só. Estava cansado de não ter pouso certo. E aquela mulher que lhe lembrava a bailarina nua havia mexido com ele, com alguma coisa lá dentro dele. Ela lhe trouxera saudade de um tempo de paz, um tempo de criança, um tempo de Minas. Ia tentar, ia tentar... Ana, a bailarina de suas lembranças, bebeu água enquanto Davenga enamorado tomava a cerveja, sem sentir o gosto do líquido (Evaristo, 2016, p 26).

Ana Davenga representa uma mulher negra que tem direito à alegria: "O barraco de Ana Davenga, como o seu coração, guardava gente e felicidades" (Evaristo, 2016, p. 29). E mais adiante: "Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento" (Evaristo, 2016, p. 29). Ela é humanizada a ponto de sabermos o que se passa no seu íntimo.

Sobretudo, Ana Davenga representa uma mulher negra que tem direito à voz. O conto é narrado em terceira pessoa, mas trata-se de um narrador que desliza a voz aos personagens de forma indireta por meio do uso do discurso indireto livre, de modo que é possível escutar os pensamentos das personagens, inseridos dentro do discurso do narrador, sem uso de sinais gráficos (travessões, aspas etc.), como lemos a seguir:

> Por mais que Ana Davenga se esforçasse, não conseguia atinar com o porquê da ausência de seu homem. Todos estavam ali. Isto significava que em qualquer lugar que Davenga estivesse naquele momento, ele estava só. E não era comum,

> em tempos de guerra como aqueles, eles andarem sozinhos. Davenga devia estar em perigo, em mau lençóis. As histórias e os feitos de Davenga vieram quentes e vivos em sua mente. Dentre eles havia o feito que havia uma semelhante sua, morta. Nem no dia em que Davenga, de cabeça baixa, lhe contara o crime, ela tivera medo do homem. Buscou as feições de suas semelhantes, ali presentes. Encontrou calma. *Seria porque os homens delas estavam ali? Não, não era. A ausência de um deles significa sempre perigo para todos. Por que estavam tão calmas, tão alheias assim?* (Evaristo, 2016, p. 28, grifos próprios).

E mais adiante:

> *Cadê Davenga, cadê Davenga, meu Deus? O que seria aquilo? Era uma festa! Distinguiu vozes pequenas e havia crianças.* Ana Davenga alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda. As crianças, havia umas que de longe ou às vezes de perto, acompanhavam as façanhas dos pais. Algumas seguiriam pelas mesmas trilhas. E o filho dela com Davenga, que caminho faria? Ah, isto pertence ao futuro. Só que o futuro ali chegava rápido. O tempo de crescer era breve. O de matar ou morrer chegava breve, também. E o filho dela e de Davenga? Cadê Davenga, meu Deus? (Evaristo, 2016, p. 28-29, grifos próprios).

Chama atenção a denúncia de violência contra corpos negros que Conceição Evaristo evidencia a partir da construção narrativa e de seus personagens, em que predomina a experiência de sujeitos negros, como vemos na cena da invasão da polícia ao barraco do casal:

> Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto. Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro da casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda. [...] De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros. Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga (Evaristo, 2016, p. 29-30).

O desfecho trágico do conto evidencia a violência atroz contra corpos negros representada no assassinato brutal de Davenga e de Ana, grávida de alguns meses. Crime que causou uma grande comoção na comunidade, como lemos no trecho citado. Por outro lado, os noticiários lamentaram apenas a morte de um dos policiais de serviço. Aqui, Conceição Evaristo reproduz, em tom irônico, o discurso comum que circula na mídia, para além do espaço periférico da favela, como espaço de criminalidade e pobreza. Desse modo, denuncia a naturalização da violência e das precárias condições de sobrevivência em que a população negra ainda é submetida, mesmo séculos depois da abolição, propondo também uma reconstrução identitária por meio da tradução textual.

Considerações finais: Arminda e Ana Davenga

Sabemos que a literatura afrodescendente ainda é um conceito em construção, conforme diz Eduardo de Assis Duarte, mas já reconhecemos, ao menos, que ela vem proporcionando diversos deslocamentos na representação dos negros, subvertendo o imaginário do legado racista, classista e sexista dos estereótipos repetidos na tradição da literatura brasileira. Machado de Assis e Conceição Evaristo são escritores afrodescendentes que denunciam os preconceitos raciais que ainda são alimentados por discursos equivocados a partir do imaginário e do interesse de gerações e gerações da sociedade dominante.

Os contos "Pai contra mãe", de Machado de Assis, e "Ana Davenga", de Conceição Evaristo narram histórias espelhadas entre duas mulheres negras e grávidas, que ocupam lugares periféricos: Arminda e Ana Davenga. Ambas desconstroem estereótipos da figura feminina negra, como vemos, sobretudo, por meio da humanização. A cena se repete, as mulheres negras lutam pelo direito à própria vida, pelo direito de ser mãe. Elas resistem à ordem social que ainda mantém a sociedade escravocrata em diversos sentidos, com a tentativa de sobrevivência. Arminda busca resistir com fuga do cativeiro; Ana Davenga também vive em estado de fuga, devido ao medo constante da polícia encontrá-los nos espaços periféricos, comparáveis a antigas senzalas.

Arminda e Ana Davenga repetem semelhantes desfechos trágicos devido à violência brutal contra corpos negros. No século XIX, Arminda é vítima da violência do sistema escravocrata que a transforma em mercadoria, sendo capturada por Cândido e devolvida ao antigo proprietário em troca de alta recompensa. Além do aborto, Arminda é coagida a retornar para escravidão, o que simbolicamente representa a sua morte, ao menos, enquanto sujeito. No século XXI, Ana Davenga é vítima do poder soberano e arbitrário do Estado, sendo assassinada grávida pela violência policial que enfrentam as favelas e outros lugares à margem.

Portanto, a cena se repete séculos depois: o antigo caçador de escravos, Cândido Neves, é comparável à polícia atual, ambos interrompem por atos brutais o direito à vida e à maternidade, seja de Arminda, seja de Ana Davenga e sua família. Contos que denunciam o genocídio de tantas mulheres negras e outras vidas precárias.

Referências

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afro-descendente*. 2. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Pallas; Crisálida, 2009, p. 147-158.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKA empreendedores; TAKANO cidadania (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p.49-58.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/9948. Acesso em: 21 jul. 2025.

COTRIM, Ana. A figuração da mulher negra e a crítica do naturalismo em Machado de Assis: Arminda, Sabina e Mariana. *Revista Inter Litteras*, Buenos Aires, n. 2, p. 145-188, nov. 2020. DOI: https://doi.org/10.34096/interlitteras.n2.9734.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [*s. l.*], n. 31, p. 11-23, maio 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430. Acesso em: 25 abr. 2025.

DUARTE, Eduardo de Assis. Estratégias de Caramujo. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Machado de Assis afro-descendente*. Belo Horizonte: Pallas; Crisálida, 2009, p. 249-288.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, [*s. l.*], v. 17, n. 1, p. 6-18, dez. 2009. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24983. Acesso em: 25 abr. 2025.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares – Cultura afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005. Disponível em: https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista01.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira. [Entrevista cedida a] Morgani Guzzo. *Catarinas*, [*s. l.*], jul. 2021. Disponível em: https://catarinas.info/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstroi-a-historia-brasileira/. Acesso em: 25 abr. 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência, a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47. Disponível em: https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf. Acesso em: 28 jul. 2025.

SALGUEIRO, Maria Aparecida de Andrade. Escrevivência: conceito literário de identidade afro-brasileira. *In*: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência, a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 96-113.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Historiografia da literatura brasileira*: textos fundadores (1825-1888). Rio de Janeiro: Caetés, 2014. v. 1.

v. 36, n. 2, p. 92–106, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61611
Submetido em: 05/09/2025 · Aprovado em: 07/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Questões de gênero em Machado de Assis: uma leitura de "Pai contra mãe"

Gender Issues in Machado de Assis: An Analysis of "Pai contra mãe"

Isadora Almeida Rodrigues
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)
Belo Horizonte | MG | BR
isadorarodrigues87@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1231-3250

Resumo: Este ensaio apresenta uma leitura do conto "Pai contra mãe", de Machado de Assis, a partir de uma discussão sobre relações de gênero. Objetiva-se demonstrar que o conto em análise é uma das mais explícitas obras machadianas no que tange à questão racial, como já discutido por autores como Eduardo de Assis Duarte e Marli Fantini Scarpelli, mas pode também oferecer uma menos abordada reflexão sobre as relações entre feminino e masculino ao longo da história do Brasil (estando a tensão entre gêneros já explícita, inclusive, logo no título do conto). Com base nas teses sobre o conto, de Ricardo Piglia, e a partir de uma comparação com o conto "A escrava", de Maria Firmina dos Reis, este texto propõe a leitura de "Pai contra mãe" como uma alegoria para a formação do povo brasileiro.

Palavras-chave: Machado de Assis; relações de gênero; formação do povo brasileiro.

Abstract: This essay offers an interpretation of Machado de Assis short story "Pai contra mãe", based on a discussion concerning gender relations. The goal is to demonstrate that the aforementioned story is one of the author's most explicit oeuvres in regards to racial issues, as discussed by critics such as Eduardo de Assis Duarte and Marli Fantini Scarpelli, but it also offers a less commonly noticed reflexion on masculine and feminine roles throughout Brazilian history (such tension

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

is already explicit in the short-story's title). Based on Ricardo Piglia's "Thesis on the short story", and through a comparison with "A escrava", by Maria Firmina dos Reis, the present text proposes an analysis of "Pai contra mãe" as an allegory of the formation of Brazilian people.

Keywords: Machado de Assis; gender issues; the formation of Brazilian people.

Raça em Machado de Assis

Por décadas, questionou-se a postura machadiana em relação a questões-chave de nossa sociedade. O professor, negro, Hemérito dos Santos, por exemplo, publica em 1910, dois anos após o falecimento do Bruxo, uma crítica mordaz em que demonstra sua insatisfação com o, para ele, absenteísta Machado, que não fizera uso de sua escrita para valorizar a importância do negro para a construção da identidade nacional (Ramos, 2018).

Silvio Romero, um dos mais importantes críticos literários do século XIX, em livro inteiramente dedicado à obra machadiana publicado em 1897, demonstra incompreensão acerca da forma como a literatura brasileira se desenvolveu após o Condoreirismo, muito bem representado por Castro Alves nos anos 1870. Para o teórico, foi somente ali "que o lirismo brasileiro começou a largar a velha vestimenta reles que o asfixiava e principiou de trajar com decência" (Romero, 1897, p. 27), entretanto vê no trabalho de Machado não uma continuidade para os feitos de Castro Alves, mas um retrocesso. Ainda que reconheça a importância do escritor e afirme que nenhum dos grandes que vieram antes dele havia sido tão grandiosamente celebrado, sugere que, possivelmente, trata-se de elogios "para inglês ver [...] o que não impede que em particular, em certas rodas, nas parlandices íntimas, digam-se deles as cousas mais feias" (Romero, 1897, p. 4). Romero questiona, portanto, o valor literário dado a Machado pela mídia da época e afirma ser a obra machadiana demasiadamente plácida, sem força política ou qualquer caráter contestador, por ter sido também assim sua vida. O que se expôs pela Terceira Geração Romântica, a postura combativa ali presente, teria, então, se dissipado para que se colocasse no lugar uma literatura insípida e pouco politizada.

> Dahi uma lacuna em sua carreira e uma falha em sua obra: não teve o momento da luta, o aprendizado do combate, nunca se vio contestado, nunca teve de terçar armas; falta-lhe esse elemento dramático em sua vida, essa differenciação do sofrimento em seu caracter. Dahi a placidez, a quietitude, quasi pudera accrescentar, a estagnação de toda a sua obra, já hoje bastante avultada (Romero, 1897, p. 4).

Para Romero, a obra estéril de Machado de Assis seria um bom exemplo das cópias de modelos europeus em que um Brasil perfeito se apresentaria, sem que se mostrassem, de fato, as cores, os vícios, os problemas de nossa nação:

> E eis porque, como cópia, como arremedo, como pastiches para inglez vêr, não ha povo que tenha melhor constituição no papel, melhores leis no papel, melhor organisação eleitoral no papel, melhor organisação dos Estados no papel, melhores programmas de ensino no papel, melhor arranjo municipal no papel, melhores orçamentos no papel, melhor policia no papel, tudo, tudo melhor... no papel. A realidade é horrível! E a litteratura, em que pese a Machado de Assis, não se furta, não pode se furtar à regra geral. Nas pretenções, nas vaidades, nos urreganhos, na fatuidade de certos typos, somos uma espécie de Athenas. Mas, oh! dôr! nossos dramas, nossas comédias, nossos romances, nossos contos, nossos poemas, nossas criticas, nossas obras de historia, nossos tratados de esthetica, nossos livros de philosophia, nossas obras de sciencia, na generalidade, dando às cousas o seu exacto rigor, não valem nada, para nada prestam (Romero, 1897, p. 124).

O livro de Romero, publicado em 1897, não poderia ainda levar em conta *Dom Casmurro*, publicado em 1899, ou o conto possivelmente mais político de Machado, "Pai contra mãe", de 1906. Contudo, como não observar na figura de Brás Cubas uma crítica ferrenha à elite escravocrata brasileira? Como não perceber, em "O caso da vara", a complexa relação entre consciência e manutenção de privilégios que assola a branquitude brasileira mesmo quando esta reconhece as injustiças sociais?

Já em "Pai contra mãe", objeto desta análise, as questões raciais se escancaram, mas não apenas elas, sendo interessante pensar também em como as questões de gênero são ali tratadas e, mais ainda, como as questões raciais se misturam com as de gênero quando se pensa na formação do povo brasileiro.

Machado e o feminino: o exemplo de Capitu

Ao falar de Capitu, a mais célebre das personagens femininas machadianas, Luiz Tatit a define como "ambígua", "petulante", "poderosa", para destacar a força da personagem, cuja complexidade contribui fortemente para o fascínio provocado por *Dom Casmurro* em leitores das mais variadas épocas. Ao figurar justamente na obra machadiana publicada na virada do século XIX para o século XX, Capitu parece prenunciar as transformações sociais por que passam as mulheres ao longo do último século, pois se adapta ao sistema patriarcal oitocentista, mas dá indícios do que o feminino se transformará no século seguinte. Pessoalmente, demonstra ter superado o pensamento de sua época, mas sabe que é nesse sistema que vive e, portanto, encontra formas de conformar-se a ele.

> Isso posto, Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente a ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista [...] (Schwarz, 1997, p. 25).

Para pensar Capitu e outras mulheres machadianas, é válido mencionar, primeiro, uma crítica elaborada pelo escritor ao romance *O primo Basílio*, do português Eça de Queirós. Incomodou muito ao autor brasileiro a construção da protagonista Luísa, visto que, para Machado, as ações da personagem se dão em função do acaso, e não de uma personalidade realmente forte. Luísa se deixa levar pelos acontecimentos sem ter diante deles qualquer postura mais resoluta, algo que colocasse em suas mãos o destino da narrativa.

> […] a Luísa – força é dizê-lo – a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. […] Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e consequentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos, tem medo (Assis, 1878/1959, p. 915-917).

Ainda em sua crítica ao livro de Queirós, o autor o compara a *Otelo*, apontando neste uma complexidade e profundidade não encontráveis na narrativa do português. Ainda que em ambas as obras haja elementos do acaso que colaboram para a construção do enredo, no texto shakespeariano este é apenas um dos pontos que contribuem para o desenrolar de uma história em verdade pautada na construção dos personagens: "a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto" (Assis, 1878/1959, p. 920).

Este parece ser um ponto importante para a construção posterior de Capitu. Numa história em que não há certezas (não é esta a principal discussão sobre o livro? A insuperável pergunta acerca da traição?), o tema da traição gira não em torno dos acontecimentos, como ocorre em Eça, mas em torno das personagens e de seu perfil. Importa mais a construção dessas personagens que o destino a elas reservado. Pelas impressões de Bentinho sobre as ações de Capitu, o leitor é levado à desconfiança sobre a moça de olhos de ressaca. Frequentemente denominado como "Otelo brasileiro", Bentinho encarna tanto Otelo quanto Iago e julga uma Desdêmona mais complexa que a personagem shakespeariana, visto que suas ações retiram-lhe em grande medida o lugar da inocência. Capitu não se comporta como uma mulher inocente, o que, para Bentinho, seria o suficiente para que fosse considerada culpada. Afinal, Capitolina, esta mulher novecentista, não se encaixa à mentalidade oitocentista de seu marido.

> Podemos, então, entender que Capitu era senhora de si. E, como dito anteriormente, dotada de uma inteligência ímpar, sabia muito bem como transitar entre suas vontades e suas obrigações enquanto subjugada a uma ordem social. […] Capitu compreende e satisfaz todas as características da individualização, precisamente por não fugir da realidade para a imaginação, por não se dar ao luxo de fantasiar. Esse é o grande encanto de Capitu, a naturalidade com que se move em um ambiente positivamente hostil. A portadora dos olhos de ressaca apresenta claramente a condição da mulher novecentista, está submetida ao já estabelecido,

> conserva o padrão; mas no seu discurso interior reservado, no seu pensamento, ela refuta o papel que lhe foi imposto na sociedade brasileira. Capitu é um exemplar de heroína feminina que transcende a definição da mulher esposa, mulher mãe e ao mesmo tempo o próprio estereótipo de mulher (Ferreira; Perrot, 2017, p. 120).

As discussões sobre *Dom Casmurro* são muitas e profícuas e não poderão ser aprofundadas neste texto, cujo objetivo se coloca para além da reflexão sobre uma personagem específica. O que interessa, ao citar o exemplo de Capitu, é chamar atenção para o fato de que a questão de gênero não passa despercebida ao escritor ora discutido, mesmo tendo ele produzido sua obra há mais de um século. A esposa de Bentinho é o exemplo mais famoso de um traço machadiano que perpassa diversas narrativas: uma compreensão do dilema feminino que se apresenta de forma mais aprofundada do que se nota na escrita da maioria de seus contemporâneos, em que questões como feminilidade, fidelidade, relações de poder entre gêneros, estrutura patriarcal e maternidade se apresentam de forma a colocar em dúvida a visão social das mulheres e o comportamento delas esperado. Se Luísa trai por fraqueza de caráter; se os desejos do corpo são colocados em destaque em obras do Realismo/Naturalismo da época; em Machado, o conflito se coloca num lugar mais complexo, em que as subjetividades feminina e masculina se constroem a partir das relações de subalternidade de um gênero em relação ao outro.

Isso não significa que Machado tenha sido um defensor das mulheres e de seus direitos desde a primeira hora. Em "Queda que as mulheres têm para os tolos", publicado em 1861, por exemplo, lê-se uma reflexão que ironiza o comportamento feminino e sua suposta predileção por homens de intelecto inferior.[1] Passaram-se, contudo, quase quatro décadas entre a referida obra e *Dom Casmurro*, sendo o tempo e, talvez, seu casamento com Carolina em 1869 elementos que possivelmente contribuíram para que sua visão das mulheres se modificasse. Fato é que, ao longo dos quase 50 anos de produção literária, o escritor demonstrou olhar para a questão feminina de forma mais profunda do que muitos de seus pares.

"Pai contra mãe", o feminino e a maternidade

Por milênios, e, em certa medida, ainda hoje na cultura ocidental, "a formação feminina passa necessariamente pela maternidade" (Borlot; Trindade, 2004, p. 68). Em uma pesquisa realizada em 2004 com casais que enfrentavam dificuldades para gerarem filhos biológicos, precisando, assim, de recorrer a procedimentos laboratoriais para que pudessem conceber, Ana Maria Monteiro Borlot e Zeidi Araújo Trindade notaram que, entre eles, já no século XXI, era ainda recorrente o estabelecimento de uma relação intrínseca entre mulher e maternidade.

> As respostas dos entrevistados referentes ao significado da maternidade e da paternidade remetem aos padrões tradicionais. A maternidade foi citada como algo mais envolvente do que a paternidade, em que "a mulher se dá para os filhos" (Beto). Foi considerada também como "uma realização para a mulher" (Carmem) e uma dádiva que só a mulher pode ter. Além disso, ela seria muito importante

[1] Este é o primeiro "livro" publicado por Machado, mas, ao que tudo indica, trata-se de uma tradução de textos do belga Victor Hénaux, ainda que isso não seja explicitado na versão brasileira.

> para a mulher "porque sai de dentro dela" (Clóvis) e, de acordo com Beto, os filhos têm *mais importância para a mulher do que para o homem*. A maternidade apareceu, na maioria das entrevistas, como *parte da estrutura identitária das mulheres, isto é, à medida que elas se tornam mães, elas se tornam "inteiras"*, "completas", o que é exemplificado pelas diferenças que Antônio aponta entre paternidade e maternidade. Ao referir-se à paternidade, enfatizou o lúdico e a aprendizagem que a convivência com o filho propicia. Quanto à maternidade, explicou que ela proporciona "um crescimento e amadurecimento" para a mulher. Nesse sentido, parece que a formação feminina passa necessariamente pela maternidade. Tais representações da maternidade podem ser explicadas pelo processo de socialização das mulheres, em que estas são, "desde muito cedo, convencidas de que *a maternidade é o único caminho para sua realização pessoal* e que cabe a elas a responsabilidade pelo sucesso da maternidade" (Borlot; Trindade, 2004, p. 68, grifos próprios).

As respostas dadas pelos casais em 2004 são, como discutido pelas autoras, resultado de uma construção milenar que excluiu o sexo feminino de todos os papéis de relevância social à exceção do papel reprodutivo.

> A mulher infecunda é excluída de uma ordem cultural que identifica feminilidade com maternidade e maternidade com reprodução biológica. Assim, a infertilidade não é apenas uma falha da natureza, mas algo que atenta contra a ordem estabelecida, fato questionador da veracidade das representações da feminilidade dominantes na cultura. Representa-se a mulher-mãe como diferente e oposta à mulher-sexual; a pecadora Eva só pode ser redimida por Maria, a virgem-mãe, que alcança a maternidade sem interferência da sexualidade (Cunha *et al*., 2008, [n. p.]).

Nessa perspectiva, uma mulher só se tornaria mulher por completo caso se tornasse mãe. É a maternidade o que dá sentido à existência das representantes do sexo feminino. Existir como mulher significaria, então, existir como mãe, e vice-versa. Assim, ao terem seus filhos arrancados de si, Arminda e outras mulheres escravizadas têm não apenas sua maternidade negada, mas sua existência como um todo. No processo de escravização, portanto, nega-se duplamente à mulher a possibilidade de existência; primeiro, como ser humano, já que escravização é sinônimo de reificação; depois, como mulher, quando se nega a elas a possibilidade de existirem como mães. Isso fica patente no conto machadiano, bem como em outras obras de autores do século XIX, destacando-se o conto "A escrava", de Maria Firmina dos Reis.

Em "A escrava", ocorre uma tentativa de anulação da existência de Joana quando dela são retirados seus filhos gêmeos. Todavia, resta-lhe seu terceiro filho, Gabriel, símbolo, portanto, da resistência, cuja sobrevivência e libertação possibilitam que sobreviva também sua mãe, mesmo após sua morte. Ao finalmente se libertar do cativeiro, Gabriel valida a existência de Joana como mãe e como ser humano e, por analogia, de todas as mulheres em semelhante condição. Escrito em 1887, um ano antes da abolição oficial do regime escravocrata, faz sentido que se leia em Firmina um texto marcado pelo otimismo. Mesmo narrando os horrores por que passou Joana, representante de todo um povo, Firmina termina sua narrativa com a libertação de Gabriel a partir de esforços conjuntos dele, de sua mãe e da narradora branca. A partir de uma aliança entre negros e brancos, portanto, o rapaz passa a existir como cidadão (afinal, sua libertação vem por força da lei) e vislumbra um futuro melhor para si e sua linhagem, em que a elite senhorial perde espaço – Tavares, o senhor de escravos, não tem alterna-

tiva senão abrir mão do que até então considerava sua posse – e, em conjunto, defensores da liberdade das mais distintas origens e etnias se unem para fazer justiça.

O que se viu na pós-abolição, contudo, foi uma realidade bem menos estimulante. Assim como ocorrera com Joana, a pretensa afirmação legal de que Gabriel, pela Lei do Ventre Livre, e outros escravizados, pela Lei Áurea, teriam direito à liberdade e a certa igualdade diante da sociedade ainda de mentalidade escravocrata era uma ilusão. Joana crescera acreditando ser livre quando não o era, e o mesmo aconteceu com os libertos pela Lei Áurea. E isso não poderia deixar de ser levado em consideração quando da escrita de um conto que tratava também do tema da escravidão, das subjetividades das classes subalternas e da liberdade 18 anos após a abolição. "Pai contra mãe" é escrito, então, com um conhecimento histórico que Maria Firmina não poderia ter durante a escrita de "A escrava". E isso fica notório na forma como o texto machadiano se desenrola.

Como visto, "A escrava" foi escrito às vésperas da abolição. Faz sentido, portanto, que apresentasse uma visão otimista da liberdade que se desenhava. "Pai contra mãe", por sua vez, escrito em 1906, já se constrói a partir de momento bastante distinto, em que, além de desamparados pelo estado, os ex-escravizados e seus descendentes experimentavam o perigo de terem sua memória apagada.

> Transcorridos poucos anos do fim do cativeiro no Brasil, o conto "Pai contra mãe" inscreve-se como voz dissonante frente a uma nova tentativa de sequestro; desta vez, da própria memória da escravidão brasileira. No início dos tempos republicanos, a "mancha negra" que toldava a imagem harmoniosa do passado colonial e dos governos imperiais precisava ser ocultada e, mesmo, extirpada, nem que para tanto se queimassem os arquivos do tráfico, conforme ordenou Rui Barbosa, ministro da Fazenda do governo Deodoro da Fonseca. A queima de arquivos, retomada no *Memorial de Aires* (1908), surge como o gesto mais visível do esforço de ocultação empreendido após o 13 de maio, com vistas a amenizar o constrangimento oriundo da "nódoa" escravista presente na história do país (Duarte, 2020, p. 306).

Em sentido oposto ao gesto de apagamento da memória escravista, observa Eduardo de Assis Duarte que Machado dá início a "Pai contra mãe", conto de abertura de *Relíquias de casa velha*, justamente oferecendo ao leitor uma lembrança contundente do período histórico que se "esforçavam para fazer esquecer". Antes de dar início à narração propriamente dita, o escritor dedica alguns parágrafos para lembrar seu leitor das formas de castigo por que passavam os escravizados de outrora e da hipocrisia de uma elite escravocrata que lidava com esse sistema com demasiada naturalidade:

> Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e *nem todos gostavam da escravidão*. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e *nem todos gostavam de apanhar pancada*. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e *o mesmo dono não era mau*; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói (Assis, 1959, [n. p.], grifos próprios).

Com a ironia que lhe é peculiar, assim como ocorre em "Mariana", ou em trechos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador encarrega-se de discursivamente relativizar o comportamento de senhores de escravos que seriam bons com seus cativos, pelo menos até

que esses fizessem algo que os contrariasse ou causasse qualquer dano financeiro. A aparente bondade, contudo, esbarra numa barreira intransponível, já que tratar os escravizados com o mínimo de educação no dia a dia não anula o fato de os considerarem propriedade, e é isso o que emerge do discurso irônico machadiano: o dono não era mau até que, coitado, as ações de algum de seus escravizados lhe incutisse algum prejuízo financeiro. Nesse momento, justifica-se qualquer ação para recobrar as a perdas a eles impostas por seus cativos rebeldes, explicitando-se, inclusive, o dilema do escravocrata que não quer ele mesmo danificar seu patrimônio: sendo o rebelde também parte de seu patrimônio, castigá-lo de forma exemplar poderia significar um prejuízo ainda maior. Ao tratar disso aparentemente pelo ponto de vista dos senhores de escravos que se sentiriam lesados com a fuga de suas "mercadorias", o escritor, fingindo esconder, escancara a relação de desigualdade que nos definiu como nação.

A(s) história(s) não contada(s)

Em "Pai contra mãe", a questão da maternidade se impõe antes mesmo do início da narrativa, quando em seu título já se coloca como ponto central. O que se lê, entretanto, é muito mais a construção da história do pai, Candinho, cuja trajetória acompanhamos detalhadamente ao longo do conto. Já sobre a mãe, Arminda, pouco sabemos a não ser que é uma mulher escravizada que foge de seu senhor.

Apresentada antes mesmo de a narrativa começar, a questão da maternidade em "Pai contra mãe" se coloca não como uma presença, como uma discussão explícita, mas como uma segunda história, sobre a qual é necessária uma reflexão mais aprofundada do leitor. A história de Candinho se esbarra na de Arminda a partir da captura desta por aquele, mas é só dele o espaço narrativo completo. De certa forma, o procedimento da elaboração deste conto é análogo ao que se costuma observar nos textos de Machado, que, em sua "capoeira literária",[2] constrói sua potência crítica a partir das entrelinhas de narrativas cujo foco são os donos do poder. Isso ocorre em "O espelho", em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em "O caso da vara", por exemplo, em que, a partir das histórias da elite burguesa, evidenciam-se as relações de opressão.

"Pai contra mãe" apresenta uma diferença importante em relação às narrativas machadianas em geral, visto que se dá não a partir do ponto de vista da elite, e sim a partir da história de Candinho, homem pobre cuja dificuldade para conseguir dinheiro afeta a possibilidade de manter seu filho consigo: se não encontrasse trabalho ou conseguisse dinheiro com urgência, ele precisaria entregar seu filho à roda dos enjeitados. A decisão do protagonista por capturar Arminda, portanto, pode ser lida em um primeiro momento como algo da ordem da sobrevivência.

A construção de Candinho, contudo, distingue-se da análoga figura do feitor no mencionado conto "A escrava", de Maria Firmina dos Reis. Lá, há uma clara indicação da raça deste que trabalha para manter os cativos de seu senhor: era ele de "cor parda, de estatura elevada, largas espáduas, cabelos negros, e anelados". Essa definição insere a figura do feitor como alguém que garante a manutenção do sistema escravista, mas não exatamente por objetificar os escravizados como o fazem os senhores, mas por se ver enredado em uma sociedade na qual ele também, de origem similar àquela dos a quem castigam, precisa encontrar meios de sobreviver. Candinho, contudo, é apresentado de outra maneira.

[2] Termo cunhado por Eduardo de Assis Duarte a partir de consideração de Luiz Costa Lima.

Ainda que não haja uma definição racial clara como o faz Maria Firmina dos Reis, há elementos que levam a crer que se trata de homem branco (*Cândido Neves*), que se casa com mulher igualmente branca (*Clara*). Também diferentemente do feitor mestiço de "A escrava", que parece trabalhar cotidianamente numa fazenda na lida com os cativos, Candinho não tem profissão definida. Ao contrário, o que se nota sobre ele é uma aversão ao trabalho. Dessa forma, cai na atividade de captura de escravos fugitivos não por estar desde sempre envolvido nesse universo, como parece ser o caso do feitor mestiço de "A escrava", mas por uma questão de, digamos, praticidade. No ofício de capturar fugitivos, viu a chance de conseguir dinheiro sem grandes esforços. Em "A escrava", o feitor diz à narradora que tinha "as calças rotas de correr" atrás de Joana e já não tinha fôlego, tratando-se, portanto, de um trabalho que dele exigia muito esforço. No caso de Candinho, todavia, o que se sucede é uma coincidência. Candinho não se esforça muito para encontrar Arminda. Caminha por algumas ruas, pergunta em algumas lojas, parecendo "falar como dono da escrava", mas, não conseguindo uma pista fácil, desiste. É em momento posterior, já a ponto de entregar seu filho, que o protagonista tem a sorte de deparar-se com Arminda bem à sua frente. Sendo ela mulher, e grávida, o trabalho de Candinho para levá-la de volta foi o mínimo possível.

Assim, o foco na história de Candinho faz com que a narrativa demonstre a complexidade do sistema escravocrata, superando "a dicotomia que reduz a questão à luta entre cativos e senhores" (Duarte, 2020, p. 308). Sendo um "sistema", demanda, na verdade, uma engrenagem que envolve senhores, escravizados, libertos, mestiços livres, como o feitor de "A escrava", e famílias brancas e pobres como a do protagonista:

> Cândido Neves, a esposa Clara e a tia-sogra Mônica compõem o desenho em miniatura de uma espécie de lumpesinato urbano alimentado pelas sobras e favores da classe proprietária, e submetido às suas necessidades de momento de fazer serviços sujos como o de capturar negros fugidos. Os nomes com que o texto designa o protagonista e sua companheira indiciam a inserção dos personagens no status quo marcado pela hegemonia do discurso senhorial, que reduzia o escravizado a mercadoria, e sobrepunha na prática o direito de propriedade ao da liberdade (Duarte, 2020, p. 308).

Candinho não é, portanto, o dono do poder *per se*, mas age de forma a validá-lo, funcionando como peça-chave para a manutenção do sistema opressor. E não deve passar batido o fato de ser ele um homem, enquanto a personagem representante do oprimido ser uma mulher.

A história por trás da história

Em suas "Teses sobre o conto", Ricardo Piglia (1994, p. 37) afirma que "um conto sempre conta duas histórias". O exemplo dado pelo autor para corroborar sua afirmação é o de um conto de Tchekhov, o qual narra o seguinte: "Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida" (Piglia, 1994, p. 37). Piglia explica que, como o conto vai contra o previsível (ao invés de *perder* e suicidar-se, o homem *ganha* e comete o suicídio), há um paradoxo: "A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa excisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto" (Piglia, 1994, p. 37). Há, portanto, no caso de Tchekhov, a narração da história do jogo e uma história não narrada cujo

desfecho – o suicídio – é a única informação explícita no texto. Esta tese nos leva à teoria do *iceberg*, de Hemingway, que traz a noção de que o mais importante nunca se conta, que "a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão" (Piglia, 1994, p. 39).

Qual seria, então, a segunda história de "Pai contra mãe"?

A narrativa que gira em torno da vida de Cândido Neves, homem branco prestes a tornar-se pai e que, por isso, precisa recorrer à caça de escravos fugidos para garantir a manutenção de sua paternidade, denomina-se "Pai contra mãe". A primeira história, portanto, contempla esse pai e seu drama para manter seu filho e, ainda, o proveito tirado por ele de uma sociedade escravista que premiava aqueles que contribuíam para a manutenção do cativeiro de uma alta parcela da população.[3] Mas há também outra personagem essencial para a construção da narrativa, mesmo que pouquíssimo seja dito sobre ela de forma direta: a mãe. Não se trata de Clara, mulher de Candinho que dá à luz seu filho, e sim da fugitiva Arminda, com quem Candinho nunca estivera antes e a quem o protagonista enxerga como um bilhete de loteria premiado.

Dessa forma, para além da questão racial, que claramente dita o tom da narrativa, é possível argumentar que há outra relação de poder expressa no texto: a questão de gênero, em que a desigualdade também se exprime. Temos um conflito de um pai contra uma mãe, de uma pessoa livre contra uma cativa, de um branco contra uma negra, de um homem contra uma mulher. Assim como ocorre em outras narrativas machadianas que tocam na questão do poder, aqui também a história é contada pela perspectiva do mais poderoso. Embora Candinho seja pobre e dependente das classes mais abastadas, dentro da narrativa é ele a figura que se impõe sobre as outras personagens. Representante do sexo masculino, é a perspectiva dele, opressor de Arminda, que dá o tom da narrativa. Entretanto, a partir de suas ações, da maneira com que enxerga Arminda, da forma como ele se relaciona com as mulheres de sua casa, e essas, por sua vez, exprimem seu lugar social, toda uma discussão sobre relações de gênero pode se desenvolver.

Como dito, o título já prenuncia o conflito que se construirá no conto: motivado pela paternidade e o medo de perder seu filho, Candinho age. Suas ações derradeiras partem, portanto, do desempenho desse papel social. Candinho não tem brio suficiente para se sentir motivado pela perda de sua casa, ou pelo fato de que as mulheres de sua família vinham sendo responsáveis pela manutenção, ainda que precária, de uma moradia e de alimentos. É apenas o papel de pai que o estimula a agir, mesmo que, como já argumentado, mais por um acaso do que por uma busca real do personagem. Tem-se, portanto, explicitado o drama do pai. Já o drama da mãe, o leitor pode mais supor do que de fato confirmar pela leitura do texto escrito. Ali, as informações dadas a respeito de Arminda surgem por meio do anúncio de sua procura e do rápido encontro dos personagens já ao final do conto.

No entanto, mesmo nessas poucas linhas em que aparece, Arminda acaba por revelar muito sobre si e sobre a história que se quer de fato contar. Ao pedir a Candinho que a liberte, a mulher apela justamente para o aspecto que fez com que Candinho de fato agisse para capturá-la: o filho que esperava e a possível solidariedade com que ele poderia tratá-la caso ele também fosse pai. O apelo surte o efeito contrário e acaba por motivar ainda mais as ações do protagonista. Nesta fala, contudo, a mulher acaba por, nas entrelinhas, revelar seu próprio

[3] De acordo com o Censo de 1872, os escravizados correspondiam a 15% da população brasileira. SOUZA, D. População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?p=25817. Acesso em: 16 out. 2021.

drama e as possíveis motivações para sua fuga: "— Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!" (Assis, 1959, p. 10).

Nessa fala, explica-se o título: motivada pela gravidez e pelo desejo de criar seu filho em liberdade, a mãe Arminda foge; por sua vez, para salvar seu filho, o pai Candinho a captura. Arminda parece temer exatamente o destino de Joana, de "A escrava", que teve seus filhos arrancados de si contra sua vontade (vontade esta que não lhe é mesmo permitido ter), sendo esse um problema frequentemente citado por literatos abolicionistas. Castro Alves, por exemplo, em "A canção do africano", apela para o mesmo drama:

> E a cativa desgraçada
> Deita seu filho, calada,
> E põe-se triste a beijá-lo,
> Talvez temendo que o dono
> Não viesse, em meio do sono,
> De seus braços arrancá-lo!
> (Alves, 1883, [n. p.]).

Assim como o fizera Arminda, é comum, então, que se apele para o vínculo entre mães e filhos para que, quem sabe, se suscite solidariedade do interlocutor. Por analogia, a personagem busca em vão aproximar Candinho de sua dor e, ao mesmo tempo, acaba por contar um pouco de sua história. Em seguida, a subjetividade de Arminda revela outro traço quando tenta gritar por socorro e percebe rapidamente que, para alguém em sua condição, isso só poderia piorar as coisas, já que, além de não obter qualquer ajuda de uma sociedade que vê nela um bicho que não deveria ter qualquer tipo de desejo, era possível que, em busca da recompensa, outros indivíduos dificultassem ainda mais sua fuga e lhe imprimissem ainda mais violência.

> A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, *ao contrário*. [...] Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e *naturalmente* não acudia (Assis, 1959, p. 10, grifos próprios).

Não há, portanto, em Machado, a figura da "branca salvadora", a abolicionista benevolente que intermedeia o processo de libertação de Gabriel em "A escrava", de Maria Firmina dos Reis. Num conto escrito num Brasil pós-abolição, com um olhar um pouco mais distanciado do sistema que acabou em 1888, mas que em grande medida perdurou depois daquela data, não há espaço mais para qualquer romantização da relação entre pretos e brancos, afinal, um participante do sistema de opressão não pode ser, ao mesmo tempo, o herói dos oprimidos.

O que Arminda nos diz, portanto, é que sua gravidez motivou sua fuga e que não há ninguém com quem seu filho possa contar além dela mesma. E a existência de Arminda, em seguida, revela o papel social que a personagem ocupa, não apenas como pessoa escravizada, mas como mulher. Candinho se sabia sem recursos muito antes de engravidar sua mulher, entretanto o fizera, e esse acontecimento é motivo de todo o tensionamento de sua história. Ironicamente, quando Arminda apela para a sua condição de grávida, a resposta do rapaz acaba por revelar a hipocrisia do personagem e, por extensão, da sociedade acerca do lugar

da mulher no processo reprodutivo: "— Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?" (Assis, 1959, p. 10).

Não se sabe como Arminda "fez" seu filho, mas sabe-se que ela está sozinha. Assim, diferentemente do que ocorre com Joana de "A escrava", cuja mãe tinha constante ajuda de seu pai, que, inclusive, trabalhou o quanto pôde para comprar a alforria da menina, a fugitiva de "Pai contra mãe" não pode contar com ninguém. Nota-se, então, a grande possibilidade de esse filho não ser fruto de um relacionamento, mas, como ocorreu em grande parte do processo reprodutivo dos escravizados brasileiros, de um abuso.

Recentemente, o projeto "DNA Brasil", que visa a mapear o genoma brasileiro, revelou que nossa população é em sua maioria constituída de herança materna africana ou indígena e paterna europeia, explicitando, portanto, o fato de que o processo de gênese da população brasileira se dá, em grande medida, a partir da violência sexual de homens brancos sobre mulheres negras e indígenas:

> Somando as porcentagens femininas, temos que 70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas – mas 75% dos pais são europeus. A razão remonta aos anos de colonização portuguesa no Brasil. O estupro de mulheres negras e indígenas escravizadas era o padrão (Gomes, 2020, [n. p.]).

Ainda que não haja no conto qualquer menção expressa ao estupro, a situação de Arminda permite que, pelo menos, se coloque essa leitura em pauta. Como não nascera, não há como ter certeza de como seria esse filho de Arminda, entretanto ela mesma é um possível exemplo desse processo de abuso, visto que, embora escrava, carregava em si parte da genética branca. Afinal, dentre as pouquíssimas informações a que temos acesso sobre a personagem, está sua definição como "mulata". Tendo sido escravizada, fica claro que em sua ascendência há pelo menos uma mulher negra igualmente escravizada e um homem branco livre.

> Em *Mulheres, raça e classe*, a filósofa Angela Davis aborda o fato de mulheres negras não serem tratadas como frágeis e castas, sempre tendo precisado realizar trabalhos que exigiam o uso da força. Ela inicia o livro com o capítulo "O legado da escravatura: Bases para uma nova natureza feminina", em que fala sobre como a mulher negra escravizada era tratada de modo a ofuscar uma "natureza feminina", uma vez que eram forçadas a desempenhar o mesmo trabalho dos homens negros escravizados. O que as diferenciava dos homens, e essa é a diferença crucial, era o fato de terem seus corpos violados pelo estupro. Essa outra construção de feminino contrasta diretamente com aquela que as mulheres brancas lutarão para derrubar: a da mulher frágil, submissa e dependente do homem. A mulher negra ter sido submetida a esse tipo de violência sistematicamente evidencia uma relação direta entre a colonização e a cultura do estupro. No Brasil, as mulheres negras tiveram essa mesma experiência. É importante ressaltar que a miscigenação muitas vezes louvada no país também foi fruto de estupros cometidos contra elas. Essa tentativa de romantização da miscigenação procura escamotear a violência (Ribeiro, 2018, p. 78).

Está aí, talvez, a segunda história trazida por "Pai contra mãe": Arminda como metonímia para o processo reprodutivo brasileiro, pautado, principalmente, no estupro de mulheres não brancas por homens brancos. No período pós-escravidão, então, quando foi de fato escrito o conto, esta hipótese ganha ainda mais força pelo fato de a maternidade de Arminda não se con-

cretizar. Como vimos, havia um desejo, e, mais, esforços do poder político brasileiro na virada do século XX por apagar as memórias do período escravocrata e, por extensão, daqueles que dele sucederam. Sendo assim, o fim da população negra e mestiça seria um desejo e um projeto dos poderosos daquele tempo. Nessa perspectiva, vale lembrar da teoria eugenista, que ganhava força entre pensadores brasileiros à época, tais como Oliveira Viana e Nina Rodrigues.

A eugenia foi uma teoria criada por Francis Galton no século XIX que defendia a ideia de que a raça branca seria superior às demais e que, para que houvesse progresso, uma "melhoria das raças" se fazia necessária. Maria Eunice Maciel explica a maneira como a eugenia se desenvolveu no Brasil e cita um de seus principais defensores, Renato Kehl:

> Sobre o assim chamado "problema racial" brasileiro, Kehl acreditava firmemente na superioridade do branco europeu, mais precisamente do "ariano" (concepção que alicerçava sua obra). A mestiçagem, para Kehl, assim como para tantos outros pensadores brasileiros daquela época, era fator de degeneração, estando a saída no desaparecimento dos considerados "inferiores" através do branqueamento da população: "Ninguém poderá negar que no correr dos anos desaparecerão os negros e os índios das nossas plagas assim como os produtos resultantes desta mestiçagem. A nacionalidade embranquecerá à custa de muito sabão de coco *ariano*" (Khel, 1937, p. 241, grifos do autor *apud* Maciel, 1999, p. 124).

Assim, mata-se com o feto de Arminda não apenas a existência desta como mulher, mas a memória do horror da escravidão e o futuro daqueles que dela foram vítimas.

> Na mesma direção que Fanon sugere ao crítico da cultura e/ou do pós-colonialismo que se empenhe em "apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico" (Bhabha, 1998, p. 29). Esse nos parece ser, num sentido amplo, um projeto político e estético que faz eco à enunciação de "Pai contra mãe", conto onde Machado não economiza fel nem sarcasmo para denunciar a truculência contra escravos e sua descendência. Projeto a denunciar e prenunciar também a recorrência ao racismo que é uma das piores facetas da ideologia escravagista. Ainda que a alegoria machadiana seja atravessada pelo viés irônico, não é de todo impossível sentir o amargor do autor implícito a alertar o leitor para o perigo de apagamento da afrodescendência no Brasil, visto a ameaça de ser esta abortada desde sua gênese (Scarpelli, 2008, p. 68).

Ao mesmo tempo, constrói-se uma cultura de culpabilização em que as vítimas são em grande medida responsabilizadas pela situação em que se encontram. Isso é perceptível na fala de Candinho citada algumas páginas atrás e também, já bem ao final da narrativa, na reação de Tia Mônica ao incidente:

> Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, *algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga*. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.
> — Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração. (Assis, 1959, p. 11, grifos próprios).

O conto termina com um pensamento de Candinho que visa a naturalizar ainda mais o incidente em que se envolvera. Se é normal que nem todas as crianças consigam de fato nascer e ter um futuro, suas ações não foram em nada condenáveis. Entre a vida do seu e a vida do outro, vingou o seu, representante de um futuro com o qual o país se interessa em lidar, em detrimento daquele que representa um futuro com que a elite não deseja se haver e um passado que deseja esquecer.

Mais de um século depois, entretanto, o que vivenciamos é uma realidade bastante diferente daquela desejada pelo poder da primeira república e magistralmente alegorizada por Machado de Assis. No século XXI, o que se vê é uma população negra ainda, é bem verdade, oprimida, mas que resiste e se põe a falar. Apesar dos esforços genocidas do passado e do presente, esta população, que hoje representa mais da metade dos brasileiros, permanece viva, criando e recriando seus antepassados. Como escrevera Conceição Evaristo em conto de *Olhos d'água*: mesmo que tenham combinado de nos matar, "a gente combinamos de não morrer" (Evaristo, 2015).

Referências

ALVES, Antônio Frederico de Castro. A canção do africano. *In*: ALVES, Antônio Frederico de Castro. *Os escravos*. [*s. l.*]: [*s. n.*], 1883. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000009.pdf. Acesso em: 16 out. 2021. [n. p.].

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. [1899]. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 1. p. 727-870.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. [1878]. Eça de Queirós: O primo Basílio. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 3. p. 913-923.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. [1871]. Mariana. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000267.pdf. Acesso em: 12 out. 2021. [n. p.].

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. [1891]. O caso da vara. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000219.pdf. Acesso em: 08 jan. 2020. [n. p.].

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. [1906]. Pai contra mãe. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. Disponível em: https://dominiopublico.mec.gov.br/download/texto/bv000245.pdf. Acesso em: 01 abr. 2026. [n. p.].

BORLOT, Ana Maria Monteiro; TRINDADE, Zeidi Araújo. As tecnologias de reprodução assistida e as representações sociais de filho biológico. *Estudos de Psicologia*, [*s. l.*], v. 9, n. 1, p. 63-70, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/epsic/a/nD9MRL37xc84bQRDNz4qnFc/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 14 out. 2021.

CAPITU. Intérprete: Luiz Tatit. Compositor: Luiz Tatit. Capitu. *In*: O MEIO. Intéprete: Luiz Tatit. São Paulo: Dabilú Discos, 2000. 1 CD, faixa 4.

CUNHA, Maria do Carmo *et al*. Infertilidade: associação com transtornos mentais comuns e a importância do apoio social. *Revista de psiquiatria*, [*s. l.*], v. 30, n. 3, [n. p.], 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rprs/a/WbggvhpnBBKKtkvV9hZt74h/?lang=pt. Acesso em: 13 out. 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*: antologia e crítica. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. *In*: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. p. 99-110.

FERREIRA, Jean Fabricio; PERROT, Andréa Czarnobay. A representação feminina em Machado de Assis: Helena, embrião de Capitu. *Opiniães*, [*s. l.*], v. 11, p. 111-122, 2017. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/137792/137383. Acesso em: 10 out. 2021.

GOMES, Karol. Brasil é nação construída em estupro de mulheres negras e indígenas por brancos europeus, aponta estudo. *Hypeness*, 4 nov. 2020. Disponível em: https://www.cedefes.org.br/brasil-e--nacao-construida-em-estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-por-brancos-europeus-aponta-estudo/ Acesso em: 30 mar. 2026.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. A eugenia no Brasil. *Anos 90*, [*s. l.*], n. 11, p. 121-143, 1999. Disponível em: http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/11/11art7.pdf. Acesso em: 04 abr. 2012.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-42.

REIS, Maria Firmina. A escrava. *In*: *Revista maranhense*, n. 3, 1887. Republicado em: REIS, Maria Firmina. *Úrsula*, 7. ed., 2018, p. 193-207. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/24-textos-das-autoras/977-maria-firmina-dos-reis-a-escrava. Acesso em: 13 out. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*: estudo comparativo de litteratura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4476. Acesso em: 10 out. 2021.

SCARPELLI, Marli Fantini. Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 55-73, dez. 2008. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27886. Acesso em: 12 out. 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SOUZA, Daiane. População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872. *In*: FUNDAÇÃO Cultural Palmares. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/populacao-escrava-do-brasil-e-detalhada-em-censo-de-1872. Acesso em: 16 out. 2021.

v. 36, n. 2, p. 107–124, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61580
Submetido em: 03/09/2025 · Aprovado em: 19/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A poesia de Edimilson de Almeida Pereira e o teor testemunhal

The Poetry of Edimilson de Almeida Pereira and the Testimonial Content

Felippe Nildo Oliveira de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
CAPES
felippeletras@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0459-8508

Leilane Hardoim Simões
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
João Pessoa | PB | BR
leilane.simoes@gmail.com
https://orcid.org/0009-0004-3844-4712

Resumo: O artigo considera a poesia de Edimilson de Almeida Pereira a partir do teor testemunhal, entendido aqui como prática estética e ética que confronta os apagamentos coloniais e reinscreve a memória afro-brasileira. Dialogando com Seligmann-Silva (2022) sobre desmontagem da historiografia, com Mbembe (2018; 2020) e sua crítica à necropolítica e com Fanon (2020) na denúncia do binarismo racial, a leitura evidencia como a poesia de Pereira elabora luto, resistência e ancestralidade. Apoia-se ainda em Hartman (2020; 2021) e Gagnebin (2009) para pensar as lacunas do arquivo e os rastros de memória, articulando o trauma da escravidão com o presente histórico e literário.

Palavra-chave: Edimilson de Almeida Pereira; poesia afro-brasileira; teor testemunhal; memória.

Abstract: The article considers the poetry of Edimilson de Almeida Pereira through the notion of testimonial content, understood here as an aesthetic and ethical practice that confronts colonial erasures and reinscribes Afro-Brazilian memory. Engaging with Seligmann-Silva (2022) on the dismantling of historiography, Mbembe (2018; 2020) and his critique of necropolitics and Fanon (2020) on the denunciation of racial binarism, the reading highlights how Pereira's poetry elaborates mourning, resistance, and ancestry. It also draws on Hartman (2020; 2021) and Gagnebin (2009) to reflect on the gaps of the archive and traces of memory, articulating the trauma of slavery with the historical and literary present.

Keywords: Edimilson de Almeida Pereira; afro-brazilian poetry; testimonial contente; memory.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Introdução

Das águas do Atlântico Negro (Gilroy, 2012), convertidas em arquivo de sangue e ossos, ainda emergem narrativas que a escrita da história dita oficial tentou afogar. É desse mar revolto que parte este artigo, ao propor uma leitura da poética de Edimilson de Almeida Pereira como expressão do não esquecimento e do enfurecimento (Glissant, 2021) da memória ancestral das populações afro-brasileiras, que se abre como um devir de desconfianças, para desmentir e desvirtuar, através do desconcerto da linguagem, uma pretensa história colonial única. Logo, buscaremos pensar sua produção afrodiaspórica como profundamente atravessada pelas cisões históricas produzidas pelo trauma da escravidão no tempo presente, configurando-se como uma escrita dotada de teor testemunhal. Nesse horizonte, dialogamos sobretudo com Márcio Seligmann-Silva, para quem o testemunho ultrapassa o relato do sobrevivente, bem como com Saidiya Hartman, Jeanne Marie Gagnebin e Aleida Assmann, no que diz respeito às lacunas do arquivo de veio colonial e às aporias subjacentes à representação do trauma, além de Achille Mbembe e Frantz Fanon, cujas reflexões permitem compreender a permanência da violência colonial e da necropolítica para além do sistema da *plantation* e dos séculos de tráfico em navios negreiros, em articulação com as noções de tempo e ancestralidade advindas das cosmovisões afrodiaspóricas pensadas por Leda Maria Martins.

Ao reconhecer que o arquivo legitimado por uma história eurocentrada se sustenta também como construção narrativa, a poesia de Pereira abre fissuras nesse regime de pretensas verdades ao evidenciar suas incertezas e sua dimensão ficcional. Metodologicamente, desenvolveremos uma leitura crítico-interpretativa de poemas da obra *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019), privilegiando textos em que a memória da escravidão, o confronto com documentos coloniais e a evocação dos mortos assumem centralidade no fazer poético. Nesses textos, o poeta trabalha com o desconcerto da linguagem e com os rastros de sentido que escaparam à versão da história sob o turno do vencedor, fazendo do resto, do silêncio e da falta matérias para uma poética de resistência aos apagamentos. A leitura aproxima análise formal e reflexão teórica, atentando tanto para os procedimentos poéticos quanto para as implicações éticas da escrita que testemunha por outrem. Ao longo do percurso, iremos evidenciar como a poesia de Edimilson de Almeida Pereira se inscreve no debate contemporâneo da literatura brasileira, afirmando-se como uma forma de contra-história que tensiona os limites da representação do trauma, confronta o silêncio imposto pelo arquivo colonial e reivindica outras formas de relação entre memória afrodiaspórica, história e literatura.

O desmonte da história oficial como tarefa da poesia

A poesia de Edimilson de Almeida Pereira desenvolve um amplo repertório de temas e complexos manejos formais, completando, em 2025, quarenta anos de intensa produção disseminada pelos vários livros já publicados pelo mineiro nascido na cidade de Juiz de Fora. Como uma dentre as tônicas estruturantes da poética de Pereira, a memória afro-brasileira, seja de caráter pessoal/familiar ou de cunho coletivamente construído – estando as duas manifestações, na maioria das vezes, imbricadas e indiscerníveis –, desponta como um dos motivos mais marcantes de sua escrita. Clivada pelas experiências afrodiaspóricas desde o advento

da modernidade, fundada no enriquecimento e na industrialização da Europa graças à força de trabalho escravo, a presença da memória tanto no ensaio quanto na poesia de Edimilson de Almeida Pereira se enuncia à revelia dos apagamentos culturais, políticos e estéticos dos povos negros no Brasil. Apagamentos produzidos pelas mãos brancas que escreveram a história oficial, comprometidas com a consolidação de abstrações como "nação" e "povo", mascarando o racismo que nos engendrou enquanto sociedade com sólidas raízes coloniais.

Nos fluxos contemporâneos das relações de poder que evidenciam as disputas das narrativas em torno de nossa história, muitos poetas negros tecem interessantes contrapontos poéticos à atuação do que Márcio Seligmann-Silva (2022, p. 21, grifo do autor) chama de "[...] máquinas coloniais poderosas, como o próprio maquinário da estética que tem servido para formatar subjetividades na Modernidade no sentido da produção de hierarquias eurocêntricas e produtoras de *outrificações* subalternizantes". Dessa forma, a poesia afro-brasileira contemporânea também pode ser lida, no cenário das letras nacionais, como uma postura política que combate a opressão racial comandada pelas elites brancas, imbuídas na construção ficcional do "ser negro", que, de tão reproduzida, finda por criar um "efeito de verdade" (Mbembe, 2018, p. 36). Tomando para si a produção de suas próprias histórias, a atuação dos poetas negros contemporâneos que buscam demolir o edifício discursivo colonial desmente estereótipos e atribui outros sentidos para suas identidades, culturas e ancestralidades em diáspora e devir, em um campo largo de símbolos e experiências que contestam aquelas construídas e impostas pelo racismo.

Portanto, cumpre ler política e esteticamente essa poesia afro-brasileira contemporânea, com o poeta Edimilson de Almeida Pereira sendo um dos expoentes nesta direção, quando destacamos suas manifestações estéticas interessadas em desmistificar a visão de mundo perpetuada pela branquitude racista, bem como a negatividade que reveste o "ser negro" com a ótica dos brancos. Para Frantz Fanon (2020, p. 200), trata-se do binarismo cruel da racialidade: "O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, denegrir a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca". O desmascaramento dessa construção se defronta com a repercussão de simulacros comprometidos com a manutenção do poderio de matriz colonial, a exemplo do mito da democracia racial, propagado pelas "ciências históricas". Estas, no dizer de Abdias Nascimento (2016, p. 48), ajudaram a elaborar uma representação de Brasil como uma nação onde, pós-abolição, "[...] pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas".

Lembremos a perspectiva benjaminiana, na qual ao historiador cumpre escrever a história sob o turno ou a perspectiva dos vencidos, imbuindo-se da "[...] missão de escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2013, p. 13). A poesia de Edimilson de Almeida Pereira, por sua vez, se insere nas movimentações de consolidação de uma dentre as várias posturas éticas e políticas da poesia afro-brasileira contemporânea: aquela que toma para si o dever ético da escrita. Uma escrita que não estabelece empatia alguma com os vitoriosos e seus sucessores, os colonizadores brancos e a burguesia nacional, nem com a narrativa histórica construída por esses grupos. Confrontar o saber histórico oficial e os seus apagamentos é corolário direto da necessidade de escrever outras histórias que apelem para a memória afro-brasileira e o revolvimento de seus silêncios, dando forma aos difíceis (não) sentidos do trauma da escravidão e da diáspora dos povos africanos em fluxo forçado pelo Atlântico Negro (Gilroy, 2012).

Nessa direção, dialogando com os estudos testemunhais encabeçados por Seligmann-Silva (2003; 2022), a leitura da poesia afro-brasileira contemporânea que se atenta à rememoração do passado evidencia, dentre outros aspectos, o "teor testemunhal" que lhe constitui.

A crítica da poesia que se imbrica ao testemunho se situa no alargamento de fronteiras dos estudos da "literatura de testemunho", termo que abrange normalmente textos veiculados sob a forma prosaica, a exemplo de diários, cartas e autobiografias, escritas de si elaboradas em contextos traumáticos, sendo a *Shoah* e os relatos de seus sobreviventes o ápice de sua difusão. Seguindo o pensamento de Seligmann-Silva (2022), a opção teórica pelo uso da noção de teor testemunhal, entretanto, desloca seu interesse para a multiplicidade de meios testemunhais – gêneros, expressões, autorias, contextos e temporalidades de produção e de recepção etc. De diferentes maneiras, esses meios relacionam em seu amplo escopo a literatura e o real, bem como as dificuldades de representá-lo. Em nota de rodapé de seu ensaio "O lugar do testemunho", o pesquisador destaca:

> Reafirmo, aqui, que considero mais produtivo estudar os traços característicos desse teor testemunhal, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, do que falar em um gênero "literatura de testemunho". Essa expressão, por outro lado, tem sido aplicada àquelas obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes nos séculos XX e XXI. Não considero errado falar em literatura de testemunho, mas creio que não devemos reduzir o estudo do teor testemunhal a essa produção específica (Seligmann-Silva, 2022, p. 203).

Partindo de seu lugar social de intelectual e poeta negro envolvido com temas caros às populações afro-brasileiras, a poesia de Edimilson de Almeida Pereira é lida neste estudo através do teor testemunhal presente em alguns poemas da antologia poética *Poesia + (antologia 1985-2019)* (2019). Nessa análise privilegia, a postura ética de desmontagem, empreendida por esses textos, de uma pretensa homogeneização que tem aparelhado a narrativa histórica reproduzida pelas instituições de poder, apagando as fraturas e as dores que, desde a colonização, constituem as vivências das populações afrodiaspóricas no Brasil. Aqui, tomamos emprestada a noção de desmontagem das reflexões desenvolvidas também por Seligmann-Silva, quando defende que:

> A *Kulturgeschichte* a história das formações das nações, a história que romanticamente homogeneíza e cria um "povo" unificado sob a égide de um mesmo projeto, a história das "culturas" e "civilizações", que apaga as outras narrativas e inscrições que não convêm a essa narrativa unificada, toda essa historiografia deve ser explodida e desmontada a partir de narrativas que levem em conta a história das lutas, a história das resistências, a história das violências tentativamente apagadas (Seligmann-Silva, 2022, p. 90).

Trata-se de um trabalho imperativo movido por uma ética compromissada com a narração de um passado deveras latente no presente, que, em nosso tempo, retorna com diferentes semblantes. É, ainda, a denúncia do quanto que os discursos e as práticas de objetificação de corpos negros escravizados refletem-se na contemporaneidade, na criminalização e na perseguição por parte do Estado e seus aparelhos contra as populações negras e periféricas brasileiras. Tal perseguição articula-se pela via da "inimizade" racializada (Mbembe, 2020), sendo pulsões fundadas desde a colonialidade: "[...] o ódio ao inimigo, a necessidade de neutralizá-lo e o desejo de evitar o perigo e o contágio do qual ele seria o vetor [...]" (Mbembe, 2020, p. 88). Em outras palavras, e

em consonância com o título de um dos poemas de Pereira, escrever a literatura e a sua crítica é ter em mente que "O PASSADO MONTA O PRESENTE" (Pereira, 2019, p. 277).

A concepção cíclica do tempo nos poemas de Edimilson de Almeida Pereira, em seu trato com a memória afro-brasileira, inclusive, retoma as cosmovisões africanas, através das espirais e curvas do sentido não linear do tempo da ancestralidade, como bem observa Leda Maria Martins (2021). Conforme a pesquisadora, tal concepção privilegia o ancestral, aquele "que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados [...]" (Martins, 2021, p. 58). Ao operar a partir da memória, entranhada em um passado que ainda vocifera a opressão racial no presente, é crucial trazer à baila o histórico da resistência africana ao jugo colonial, bem como a rememoração de seus mortos, compactuando-se com a emergência de enlutar os ancestrais submetidos à escravidão. Logo, desenvolve-se esteticamente um trabalho de cuidado com o que persiste dessas vidas (e dessas mortes) em nosso tempo, sendo "tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada" (Hartman, 2020, p. 25).

Dessa forma, "Quando o testemunho narra a morte ou a vexação extrema, esse laço estabelece também uma cena para o luto, fundando assim uma comunidade ali onde ela foi destruída" (Sarlo, 2007, p. 50). Isto, no intuito de que se construam sentidos e formas de sobrevivência para as existências das populações negras vivas no tempo do Agora (*Jetztzeit*) (Benjamin, 2013), sobremaneira ligadas aos mortos do passado escravista, por relações de familiaridade ancestral que atravessam as épocas. Na literatura ocidental de testemunho, essas questões, que põem na cena da criação estética mortos e vivos, são prementes, elaboradas em consonância com a demanda ética de "enterrar" ou enlutar os mortos através da escrita de quem presenciou e sobreviveu a catástrofes e traumas coletivos de larga escala. A memória retoma mortes que, se não elaboradas ou enlutadas, retornam indefinidamente em quem sobrevive, conforme indica a tradição psicanalítica. Trata-se de mortes que, não simbolizadas, persistem como espectros no tempo presente: "[...] são os mortos que não descansam, por terem sido assassinados ou ficarem insepultos. Eles retornam como aparições, como fantasmas" (Assmann, 2011, p. 188). No testemunho, enunciar os mortos é problematizar a linguagem e a ordem temporal canônica ocidental, ao projetar passado, presente e futuro numa mesma dimensão de contatos, interrupções e sequencialidades, na busca de fazer com que, como reflete Vinciane Despret (2023), seja prolongada a existência/presença dos mortos entre os vivos, visto que, se não cuidamos dos mortos, eles morrem de fato.

Invoca-se a memória dos mortos à revelia da necropolítica que ainda coordena os nossos dias, definindo "[...] quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é" (Mbembe, 2018, p. 41), e fazendo com que suas vítimas morram mais de uma vez: uma, fisicamente, outra, através do abandono de sua memória e da negação de sua comoção social (Franco, 2021). Em contrapartida a esse estado de coisas no qual a lei da violência é a regra, a poesia afro-brasileira contemporânea tem buscado consolidar "políticas de inscrição da memória" (Seligmann-Silva, 2022, p. 19) dos povos negros. Nesse processo, há o interesse de transpor as políticas da memória ratificadas pelo poderio colonial e suplantar as obliterações comuns às "[...] *políticas de esquecimento* que, no Brasil, procuram, de modo ambíguo, *glamourizar* nossa história na mesma medida em que negam qualquer continuidade entre a violência do sistema escravocrata e as violências biopolíticas e raciais de hoje" (Seligmann-Silva, 2022, p. 21, grifos do autor).

No poema "O ESTRANHO", de Edimilson de Almeida Pereira, o não esquecimento equivale à presentificação da herança dos mortos. Na parte final do texto, pode-se encontrar esse tema conectado a um legado afetivo que sobrevive à destruição:

> [...]
>
> 5. A ÚLTIMA BELEZA
>
> não pereceu. Sob o mapa devastado,
> no exame
> que decreta a falência.
>
> Sob a miséria de um pai que tem na perda
> a refeição diária.
>
> Sob os anéis
> e as pontes que uniram o norte e o sul.
> Ainda não morreu
>
> o que os mortos nos legaram.
> (Pereira, 2019, p. 64-65).

Nesta seção do poema, algo se enuncia e resiste à morte tornada ração e razão dos dias. Apesar de a devastação e a falência serem regras, "refeição diária" que aumenta a melancolia de quem ainda sobrevive, resta, por último, uma beleza pulsante. Apesar de a mão da violência recortar territórios, povos e culturas, "o que os mortos nos legaram" persiste à finitude da morte, mesmo que nela se inclua. Retomando o contexto testemunhal na literatura e seu manejo com a memória dos mortos, no poema, a relação travada com quem já se foi parece não se tratar apenas daquilo que se pode fazer pelos mortos, mas também daquilo que estes podem fazer com e por quem fica. Laços entre vivos e mortos nos quais os últimos impulsionam aqueles a testemunharem: "Os mortos fazem daqueles que ficam fabricantes de narrativas. Tudo começa a se movimentar – sinal de que alguma coisa ali insufla a vida" (Despret, 2023, p. 18).

Na poesia afro-brasileira contemporânea, o diálogo com o legado dos mortos tem remontado a memória do genocídio produzido por sobre corpos negros na diáspora atlântica e no sistema da *plantation*, "[...] quando a vida não tem valor normativo, quando não há humanos envolvidos, quando a população é vista, na verdade, como já morta" (Hartman, 2021, p. 43). Para o poeta martinicano Édouard Glissant (2021, p. 102), é também da história da plantação de onde "[...] devemos trazer de volta o rastro de nossas fontes, difíceis e opacas", sendo tarefa dos poetas afrodiaspóricos "[...] a busca da historicidade, essa conjunção da paixão em se definir, e da obsessão do tempo, que é também uma das ambições das literaturas contemporâneas" (Glissant, 2021, p. 104). Nesse sentido, testemunhar a morte como incidente direto da venda de corpos negros escravizados é se aproximar de um quantitativo aproximado de doze a seis milhões de vítimas dizimadas pelo comércio transatlântico de corpos negros. É diante desse cenário trágico que o trato com a memória na poética de Pereira faz com que os mortos pululem aos montes na escrita. Os versos finais de "CENA DE PESCA DE TSOELIKE", por exemplo, enunciam:

[...]

: os cadáveres dão-se

vestir como agasalhos
sua ausência
nos incita a roer desde
o pólen

antes mesmo que a
forma
se pretendesse ponta
ou círculo

: essa é a tarefa
ainda que a memória
deslize
em direções

avessas – e as águas
torturem os ossos
e nós
a nós mesmos.
(Pereira, 2019, p. 124-125).

O peso dos cadáveres precede o ato de dar forma ao poema, habita o imaginário e o corpo de quem o traça, induzindo-lhe a uma tarefa: o ofício da rememoração, matéria fugidia, maleável e deslizante. As águas que causam dor e maceram os cadáveres e seus ossos podem ser as águas oceânicas singradas pelo tráfico que cruzou o Atlântico, molhando de sal e sangue o poema em diversos momentos. Agasalhando-se de ausência, escrever é circundar-se de vazio e falta ou, ainda, do impossível. É ato sensível e torturante que se defronta com o inominável das milhões de existências mortas pelo arbítrio colonial: estima-se que para cada africano/a escravizado/a trazido/a às Américas, "[...] pelo menos uma e talvez até cinco pessoas morreram em guerras de captura, na jornada até a costa, presas em entrepostos, definhando no ventre de um navio ou na travessia do Atlântico" (Hartman, 2021, p. 42). Milhões de corpos sem nome, em um acúmulo incontável de vidas perdidas nas entranhas da história.

Em *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021), Saidiya Hartman discorre sobre a morte de 21 escravizados a bordo do navio negreiro inglês *Recovery*, em 1792, destacando a única dessas mortes que foi documentada, a de uma garota cruelmente castigada, até morrer e ser lançada ao mar: "Havia inúmeras outras enterradas no fundo do oceano, mas ela era aquela em que eu pusera meus olhos" (2021, p. 173). Por intermédio da leitura de um documento redigido pela justiça britânica da época – o julgamento do capitão responsável por torturar e deixar morrer da forma mais dolorosa e degradante a garota que se negou a dançar com ele durante a travessia –, Hartman, dois séculos depois, tenta se aproximar do episódio da morte da menina não nomeada. Vênus é o nome da garota, conforme os autos do processo, que, com o corpo apodrecido em pústulas e se negando a comer, prefere morrer a ter que se submeter ainda mais à violência e ao escárnio do capitão:

> Eu também estou tentando salvar a vida da garota, não da morte, da doença ou de um tirano, mas do esquecimento. Entretanto, não tenho certeza se é possível salvar uma existência a partir de um punhado de palavras: *o suposto assassinato de uma*

> *garota negra*. Sua vida era impossível de ser reconstruída, nem mesmo seu nome sobreviveu [...]. Com um nome, mais dificilmente ela poderia ter sido esquecida. Um nome teria permitido a ilusão de conhecê-la e tornaria menos doloroso o fato de ela "jamais ter tido qualquer existência fora do precário domicílio de palavras", o que permitiu que ela viesse a ser assassinada (Hartman, 2021, p. 173-174, grifo da autora).

As dificuldades na elaboração ativa do passado, no presente da escrita, se intensificam por conta de uma série de questões que atravessam o dever ético de quem testemunha por aqueles que não puderam fazê-lo. O anseio de instauração de uma memória afrodiaspórica que possa privilegiar as vítimas da escravidão e do colonialismo é abalado por vazios, esquecimentos e perguntas que nunca terão respostas. Assim, ao serem convocados pelos mortos a testemunharem, os vivos são confrontados pelo apagamento dos nomes e identidades daqueles; pelo predomínio quase absoluto da escrita documental e dos monumentos históricos sob o domínio dos colonizadores perpetradores do trauma; pelo indizível da dor e a precariedade de sua simbolização; e pelo risco de amenizar a brutalidade e torná-la facilmente assimilável. Marcas que põem em tensão o testemunho e sua enunciação.

Segundo Mariana Camilo de Oliveira (2011), em estudo sobre a poética de Paul Celan, autor bastante caro a Edimilson de Almeida Pereira, o testemunho na obra do poeta ucraniano não é mimético, mas "metonímico". É constituído por fragmentos que evocam a catástrofe e parcelas do real, ou ainda, por "palavras-estilhaço": "[...] é somente nelas e através delas que se pode restaurar o que fora fraturado, mas elas não oferecem garantias àquele que realiza tal imersão" (Oliveira, 2011, p. 175). Na poética de Pereira, lemos o teor testemunhal, as aporias do testemunho, além da fragilidade da memória e da linguagem diante do inominável da diáspora, bem como da *plantation*. O sujeito poético, sem viver o trauma da escravidão, assume o dever de lembrar e enlutar vidas, resistindo ao esquecimento, expandindo a noção de testemunha para além do mártir ou sobrevivente, incluindo quem é atravessado pelo real traumático. Cumpre, portanto, "[...] manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um 'martírio' pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal" (Seligmann-Silva, 2003, p. 48).

Nesse percurso, os apagamentos produzidos na história afro-brasileira também são estilhaçamentos da possibilidade de se construir uma versão integral dos acontecimentos do passado por quem o confronta no presente. Logo, a memória fraturada e suas parcelas permitem apenas a elaboração de versões incompletas da história, o que insere, na análise dos poemas que constam neste estudo, a percepção das intrusões no manejo poético dos "rastros" ou "restos" (Gagnebin, 2009). Algo que resta e que move a escrita poética, mesmo que o universo que lhe motive seja o da falta, conforme enuncia um verso do poema "O ESTRANHO": "De falta em falta a história se acumula" (Pereira, 2019, p. 63).

Nessa direção, é importante reiterar o apelo à memória que "[...] abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras" (Gagnebin, 2009, p. 55). Postura ética decolonial bastante encontrada na poesia afro-brasileira contemporânea, conforme já citado, que traz para o presente a necessidade de elaborar o passado para que as suas dores cessem de ser repetidas, aliando-se à procura de atribuir outros sentidos para a vida e a morte, e as relações a elas implicadas. Algo na direção do que Gilroy (2012, p. 97) denomina de "política da transfiguração", que "[...] empenha-se na busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepetível, apresentar o inapresentável". Logo, cumpre situar a "[...] necessidade de

um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal [...]" (Seligmann-Silva, 2022, p. 126), assim como para as aporias que mobilizam o lugar instável do testemunho na poesia e que parecem impulsioná-lo para dizer até mesmo através do silêncio e suas fraturas.

Escrever é navegar com ausências: o teor testemunhal em Pereira

Para Márcio Seligmann-Silva, nosso tempo é marcado por movimentações políticas nas cenas artística e epistemológica do que o autor denomina como "[...] uma *virada mnemônica ética* nas encenações de nossa memória" (Seligmann-Silva, 2022, p. 16, grifo do autor). Marcada pela ascensão do testemunho "[...] como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo [...]" (Seligmann-Silva, 2022, p. 126), essa mudança paradigmática também vem sendo apontada por outros intelectuais, a exemplo de Beatriz Sarlo (2007). Situando-se no contexto latino-americano, a crítica argentina nomeia de "guinada subjetiva" o forte apelo à experiência e aos domínios do sujeito, da rememoração e do biográfico, que, desde as décadas de 1960 e 1970, insere na arena pública das disputas narrativas uma variedade de gêneros testemunhais produzidos por sujeitos pertencentes a grupos sociais anteriormente apartados da escrita da história hegemônica. Sendo o passado constantemente capturado pelo presente, o tempo da lembrança tem no anacronismo sua contingência:

> Nesse sentido, o anacronismo nunca poderia ser totalmente eliminado, e só uma visão dominada pela generalização abstrata seria capaz de conseguir aplainar as texturas temporais que não apenas armam o discurso da memória e da história, como também mostram de que substância temporal heterogênea são tecidos os "fatos". Reconhecer isso, porém, não implica que todo relato do passado se entregue a essa heterogeneidade como a um destino fatal, mas que trabalhe com ela para alcançar uma reconstrução inteligível, ou seja: que saiba com que fibras está construída e, como se se tratasse da trama de um tecido, que as disponha para mostrar da melhor maneira o desenho pretendido (Sarlo, 2007, p. 59-60).

Escrever o trauma da escravidão é lidar com a heterogeneidade temporal ou as múltiplas texturas das épocas, trazendo para o presente da enunciação as reverberações que não cessam de vir à tona. Nas palavras de Christina Sharpe (2023, p. 18), "O desastre e a escrita do desastre nunca estão presentes, sempre são o presente". No abalo da historiografia hegemônica nacional (e literária), ao buscar manifestar em seus arranjos a enunciação de vozes negras há séculos extirpadas da escrita positivista da história, a poesia de Pereira se situa em nossa época de genocídio em curso da população negra e periférica brasileira, configuração de nossa história e atualidade, desvirtuando a frágil noção de progresso histórico. Pensar essas articulações na obra do autor é frisar o teor testemunhal de seus poemas, que trazem no trato com a memória dos mortos uma de suas principais marcas, como já observado, e que têm a forte característica do manejo com as aporias da representação que conformam as diversas modalidades estéticas das escrituras testemunhais. Aporias que são frutos "[...] da relação (tensa) entre a ficção e o real (tanto em sua acepção de realidade empírica quando daquilo que lhe escapa à malha simbólica); bem como da impossibilidade de recobrimento pela linguagem" (Oliveira, 2011, p. 119).

Nesse sentido, o teor testemunhal na poesia de Edimilson de Almeida Pereira se movimenta a partir da feitura de uma história calcada na dificuldade da representação,

que, entre outros aspectos, passa pela constituição da própria voz poética e sua dissonância quando testemunha por outrem. Isso se mostra quando Pereira elabora a especificidade de se ocupar o lugar sensível de quem vivenciou o extremo da dor, como nos versos a seguir do poema "SÃO JOÃO DA CHAPADA": "Jeito de olhar o infortúnio não é o mes- / mo, se não foi o mesmo o jeito de viver" (Pereira, 2019, p. 45).

Já no pequeno poema em prosa "ANTIODE MARÍTIMA", a tentativa de imersão no passado demonstra a fraqueza da linguagem perante aquilo que insiste em aparecer quando as palavras, seus usos e sentidos rotineiros são confrontados. A linguagem esconde algo em suas reentrâncias e dobras, camufla em seu falatório cotidiano a história de uma desgraça que o sujeito poético tenta ver (e dar nome). As marcas do passado escravocrata na linguagem e na memória fazem com que uma seja traída pela outra. Sufocadas entre silêncios e não ditos, a memória é falha bem como a linguagem, em toda a sua precariedade:

> Vistos pelo mercado, Flor do Brasil & Boa Viagem são barcos levando tecido aguardente tabaco. A memória, porém, vê nesses nomes traição à linguagem. Entre escorbuto e fezes uma denúncia espuma para fugir aos peixes. Flor do Brasil & Boa Viagem são mais que barcos. Abri-los é saber quem sustenta suas carcaças: um senhor de rendas, um país vendado, uma religião que explora. Quando foram a pique e a ninguém interessavam suas farpas, por fim se revelou a traição à linguagem. Nada de flor, nenhuma alegria entre as algas. Já não há escravos, contratadores não há, nem contratos. O silêncio é que enerva, acusação sem sintaxe. (Pereira, 2019, p. 128).

"Abrir" o navio negreiro aos olhos do leitor é justamente alçá-lo como um cronótopo da fusão dos avanços econômicos e tecnológicos do início da modernidade (denominados pela historiografia tradicional como propiciadores da Era das Grandes Navegações ou dos Descobrimentos) com o advento da racionalidade amparada em um claustro racista (Gilroy, 2012). Ambas as produções coloniais se mostram imbuídas na fabricação de maquinários gigantes e portentosos como o navio e, sobretudo, na difusão colonial do "terror sistemática e racionalmente praticado como forma de administração política e econômica" (Gilroy, 2012, p. 409). Em "ANTIODE MARÍTIMA", o sujeito poético lida não só com o que está imiscuído nas carcaças das embarcações de nomes paradoxalmente sugestivos de alguma beleza ("Flor do Brasil & Boa Viagem"), como também com o que resta delas após seu naufrágio nas ondas do tempo. Os destroços ainda dizem muito. Nesses termos, o tráfico negreiro já não existe, mas algo dele ainda persiste fortemente: coisa sem forma que ocupa um silêncio incômodo, desafiando a linguagem e a própria faculdade da nomeação.

As interpelações em torno daquilo que não tem forma se dão na direção de desestabilizar o poderio da metrópole colonial e seu legado expansionista, a começar pela aproximação com o arcabouço cultural português, a partir do recurso da paródia, no jogo estabelecido com o título de um célebre poema de uma das importantes vozes da poesia portuguesa: "Ode Marítima", do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa. Conforme assente desde o título do poema de Pereira, "ANTIODE MARÍTIMA", o texto desenvolve uma antiode ao mar e seus navios, um anticanto compromissado com a revelação do que está submerso nas águas, na história, nas embarcações negreiras e na própria linguagem, esta que tem seus sentidos usuais – os engessamentos da palavra "boa" e da palavra "flor" – revirados, como num processo de desencantamento do/com o léxico.

Desencantar a linguagem, buscando os seus extremos, até onde a memória consegue ir, é beirar os abismos do informe. Os esforços da poesia se chocam com o silêncio. Algo parecido pode ser lido no poema "CALUNGA LUNGARA":

> CALUNGA LUNGARA
>
> Vou pôr em palavras
> o que não é possível.
> São águas-palavras
> que se dissolvem.
>
> É de Calunga que falo.
> Pode ser grande ou
> pequeno, depende
> de quem o atravessou.
>
> [...]
>
> Eu pus em palavras
> o que não era de falar.
>
> O que se diz não é Calunga.
> (Pereira, 2019, p. 241-242).

"Calunga", nome também grafado como "Kalunga", é uma palavra plurissignificativa pertencente ao tronco linguístico bantu. Dentre alguns de seus sentidos, as "águas-palavras" de Kalunga representam a água oceânica, imensidão que a tudo faz fronteira, fonte infinita de vida e de abertura para o sagrado do mar salgado. Território de fluxo e passagem, por onde os ancestrais fizeram o cruzamento dos continentes, "Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias" (Martins, 2021, p. 58). Através do trânsito violento que marcou o Atlântico desde a modernidade, Kalunga também é lugar de definhamento e morte de corpos negros desde os porões dos navios negreiros. Navegar Kalunga é relembrar os mortos e a experiência traumática do Atlântico e suas ausências irremediáveis, existências escamoteadas nos vácuos da história, pois, conforme outro verso do poema, "Nele está viajando/ quem não tem corpo" (Pereira, 2019, p. 241). A esse respeito, Saidiya Hartman (2021, p. 44) pontua: "O oceano nunca falhou em me lembrar das perdas, e seu rugir ecoava a angústia dos mortos".

No poema de Edimilson de Almeida Pereira, o real que caotiza a apreensão de Kalunga escapa de qualquer tentativa de simbolização: é sempre mais do que o que o poema pode dizer, ou é sempre outro, e jamais o que o poema diz. Dar nome aos quase 400 anos de tráfico escravista e trabalhos forçados no regime da *plantation* se choca, no dizer de Denise Ferreira da Silva, com uma dívida impagável articulada e reincidente em um "[...] Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível" (Silva, 2019, p. 37). Se a mortandade continuada de milhões de pessoas negras faz parte da estruturação do projeto necropolítico que funda o Brasil e cria barreiras para a emergência da decolonização na contemporaneidade, na mesma direção, há o entrincheiramento da realização da palavra poética que ocorre no interior das lutas simbólicas pelo domínio da escrita da história.

Voltando-nos para a presença de um teor testemunhal na poética de Pereira, a questão da aporia ética imanente à língua escrita durante o processo representacional, que revela a precariedade do código linguístico disponível para nomear as ressonâncias do real, é latente. Todavia, essa aporia e seus impossíveis são circundados pela realização do poema: "Eu pus em palavras/ o que não era de falar" (Pereira, 2019, p. 242). A aporia ética/estética tensiona a poesia, mas a poesia não cessa de tensionar a aporia: o que não pode ser dito é dito em sua impossibilidade, nem que seja a partir do interesse de denunciar a face macabra da língua do opressor. Conforme outra estrofe de "CALUNGA LUNGARA", "Seu nome/ muda com as línguas./ Em umas mata/ em outras é oceano." (Pereira, 2019, p. 241). Em seu trabalho ensaístico, Edimilson discorre sobre as dificuldades de manusear a linguagem na poesia afro-brasileira contemporânea. Em contrapartida, a escrita do poema pode ser pensada como uma forma de não se furtar ao trabalho de colocar em tensão a língua imposta pelo colonizador, dela se apoderando, para apontar seus vácuos de sentido. Para Pereira (2022, p. 47),

> O sacrifício de um número elevado de pessoas, durante a diáspora negra, evidencia a fragilidade da linguagem corrente para descrever e analisar, de maneira humana e profunda, as cenas de horror engendradas pelo tráfico. Dito de outra maneira, a linguagem herdada dos articuladores da violência não é capaz de despir-se de seus atributos para falar criticamente da realidade de injustiça que ela própria ajudou a consolidar. Todavia, o horror existiu e existe; para os agentes da literatura, em particular, torna-se cada dia mais urgente colocar em cena a linguagem ou as linguagens que darão conta de corroê-lo, caso desejemos, como sujeitos sociais, estabelecer novos e mais justos modos de convivência.

Corroer o real e sua brutalidade, criando furos em sua estrutura e alargando as rachaduras da linguagem, é um dos desdobramentos da poesia que revisita o trauma, na busca de confrontar as políticas do esquecimento e trazer à superfície os esquecidos, "[...] como meio de termos uma memória se não integral (*total recall*), ao menos íntegra, ética" (Seligmann-Silva, 2022, p. 53, grifo do autor). Em meio ao torvelinho que embaraça o pretenso domínio da linguagem e o ilusório desvendamento do mundo por ela, coisas que não enganam o poeta, mais vale enunciar de dentro desse redemoinho os abismos da história colonial. Urge o interesse de fazer ouvir (ou fazer falar) uma voz coletiva que atravessa as épocas e reclama sua presença, como nos versos de "CENA DE PESCA DE TSOELIKE": "qual dos nossos/ sobressai à tempestade? / ao sangue / que rodeia a embarcação?" (Pereira, 2019, p. 121).

O chamamento direcionado aos sobreviventes insere na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, como uma convocação à palavra coletivizada, outras vozes. Até mesmo a do opressor, para tomá-la, desvirtuá-la e desmenti-la. Entra em cena o contato com as fontes históricas, testemunhos de uma época, e sua abertura para o imaginário: a língua portuguesa e o arquivo colonial sofrem operações de disrupção e desmontagem, em direção a outras possibilidades da leitura documental e da escrita a contrapelo do poema e, portanto, de "Contra-Histórias" (Hartman, 2020).

Confrontar o arquivo, ler a história pelo avesso, escrever a partir dos rastros

A escrita da história afro-brasileira no/do presente se arrisca a partir do arquivo colonial e suas fontes documentais escritas, ao mesmo tempo em que se atenta a não reproduzir a "gramática da violência" (Hartman, 2020) de tais registros. O trabalho ético e poético de suturar "[...] os vazios e as cavidades originadas pelas perdas" (Martins, 2021, p. 126), ou ainda de "[...] dramatizar a produção do nada – cômodos vazios, e silêncio, e vidas reduzidas ao descarte" (Hartman, 2020, p. 18), passa necessariamente por "[...] processos de deslocamento, substituição e ressemantização [...]" (Martins, 2021, p. 126) das narrativas brancas e eurocêntricas. Trata-se de movimentações germinadas no decorrer de nossa história desde "[...] as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata" (2020, p. 126).

Nas leituras contemporâneas do arquivo colonial, o contato com as fontes históricas da escravidão ganha mais uma dobra: a mudança de perspectiva na recepção desses materiais, centrando-se nas impossibilidades da recuperação integral das histórias de vida de homens e mulheres que foram escravizados. Logo, resquícios como a citação de um nome próprio, uma certidão de óbito ou uma fotografia, elementos que restaram, propiciam a investigação e a escrita em torno das existências dos ancestrais, inscrevendo-as na memória coletiva afro-brasileira. O contato com os mortos da escravidão, nos arquivos elaborados durante a *plantation*, prescinde uma leitura a partir de diversos desencontros com fontes históricas que tiveram, desde sua época de produção, o intuito de demarcar o patrimônio (territorial e humano) de antigos senhores escravocratas. Trata-se de documentos redigidos com base em dados sobressalentes basicamente de forma quantitativa e reificada, expressando que "O investimento libidinal na violência é aparente em toda parte nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado" (Hartman, 2020, p. 20).

As incertezas que brotam desse contato rompem as amarras discursivas que consideram os documentos históricos como provas irrefutáveis do passado, que, por sua vez, se revela não resolvido, atravessando os tempos especulativos e abrindo-se para um devir de incertezas. Conforme afirma Seligmann-Silva (2022, p. 66), "[...] no arquivo se encontra aquilo que legitima o poder, tanto positiva quanto negativamente. O poder depende de seus arquivos. Ele necessita, portanto, dominar e controlar as informações aí contidas". Complementando essa discussão, uma leitura contemporânea decolonial desse arquivo compreende que "[...] as fontes escritas não são mais consideradas documentos integrais e confiáveis, mas sim documentos aleatórios, fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou" (Gagnebin, 2009, p. 112).

Na poesia de Pereira, o trabalho com os resquícios de sentido também se dá na direção da tomada da voz do colonizador, na busca de questionar e transtornar o teor de verdade inconteste da narrativa histórica colonial consolidada. A polêmica presença da imaginação na escrita de teor testemunhal, na poesia, parece ceder espaço para o revolvimento daquilo que, nos documentos, demarcaria a normalização da desigualdade racial como regra e a subjugação de corpos negros desde a linguagem. Assim, os espaços simbólicos anteriormente de posse dos mantenedores de opressões de classe e raça são ocupados e desorganizados. Na mesma direção, o turno da enunciação dos agentes coloniais é modificado pelo poeta e tem sua autoridade posta em suspenso. Indícios que despontam na leitura do poema "AVISOS DE PRAÇA", que reproduzimos integramente a seguir:

AVISOS DE PRAÇA

"Vende-se um piano; em casa
de Carlos Montreuil, na rua
Direita nº 25."
Pharol, Cidade do Juiz de Fora, 1882

O Dr. juiz de orphãos
ainda que pouco saiba
faz saber
que o maior lanço arremata

2 marquezas velhas
Sabina, e seus filhos
bois de carro
Mimoso e Francez
Joaquim quebrado
Velludo
Hipolito e Adão

& mais bem feitorias

1 monjollo
1 moinho
Eva solteira
1 casa começada

Outro sim, eu, escrivente
juramentado
Affonso Henriques Assis
de Aguiar escrevi.

Eu escrivente juramentado
invento a juros
o que pretendo.

Não há mercadoria
sem mercado.
Não há palavra
sem preço.

Assino o variável serviço
do significado.
Recomendo lupa
martelo também
pois que sólido muro
o texto.

Eu mesmo não sei
o lado esclarecido.
Cada escravo em anúncio
anunciado me vejo.

Eu escrivente a juros
assino o que escrevi.
O texto me desconcerta.

Escrivente juramentado
comenta
e argumentando mente.

Affonso Henriques Assis
a guiar reino dúbio
oratório de outros dias.

Affonso Henriques assiste
à incomercial certeza
miserere miserere.
Affonso ex-enriquecido
proprietário sem posse
da letra que inventou.
Escrivente perjuro afonso
a juros condena
o ofício de si mesmo.
(Pereira, 2019, p. 224-226)

"AVISOS DE PRAÇA" é fruto de pesquisa de Edimilson de Almeida Pereira em torno de documentos históricos do século XIX que atestam transações de venda de pessoas escravizadas em sua cidade de origem, Juiz de Fora. Em entrevista concedida a Maria José Somerlate Barbosa, Pereira conta um pouco de seu processo de pesquisa com essas fontes, elucidando elementos da gênese de seu poema. Explica que, ao examinar os textos encontrados, se questionou se a frieza dominaria totalmente a consciência de quem punha pessoas escravizadas à venda ou se, em algum momento de suas vidas, as pessoas envolvidas com o tráfico e a venda de escravizados perceberam a brutalidade do sistema escravocrata do qual eram responsáveis:

> Imaginou que houve momentos em que algumas pessoas que compravam, vendiam e castigavam escravos, bem como aqueles que documentavam transações comerciais, estavam cientes dos seus atos, sentiam-se culpados ou tinham dúvidas quanto ao aspecto moral dessas transações (Barbosa, 2012, p. 168).

Ao tomar o lugar do enunciador da comercialização, mais precisamente através da voz em primeira pessoa na segunda parte do texto, Edimilson faz com que a escrita daquele se volte contra si mesmo, em um processo de autojulgamento de sua moralidade e culpa. Nessa autoanálise, a coisificação de pessoas escravizadas se desloca e paira sobre o juiz Affonso Henriques Assis de Aguiar e seu anúncio de jornal: "Cada escravo em anúncio / anunciado me vejo". Reverberando essa desumanização, com base no anúncio de jornal do século XIX, os nomes das pessoas escravizadas não existem no texto, ou são citados somente os seus primeiros nomes, confundindo-se com "bois de carro" à venda – "Sabina, e seus filhos / bois de carro / Mimoso e Francez / Joaquim quebrado / Velludo / Hipolito e Adão" –, ou se mostram entrincheirados com as demais mercadorias anunciadas – "1 moinho / Eva solteira / 1 casa começada".

O nome completo de Affonso Henriques Assis de Aguiar, por sua vez, sofre vários jogos sintáticos e fonéticos de linguagem, realizados "[...] tanto para evidenciar o conflito interno de 'escrivente', como para desmistificar o lado 'humano' de sua profissão (Juiz de Órfãos)" (Barbosa, 2012, p. 171). Affonso Henriques vai sendo decomposto ao longo de "AVISOS DE PRAÇA", em uma série de construções com o arranjo de seu nome, que põem abaixo a autoridade do juiz responsável por "[...] liquidar espólios e leiloar crianças desamparadas de pais escravos, pois não havia

interesse em conservar tais crianças, que constituíam um peso econômico e um investimento sem retorno a curto prazo para os senhores de escravos" (Barbosa, 2012, p. 167-168).

Assim, nome próprio e função institucional se dissipam em ignomínia: "Affonso Henriques Assis / a guiar reino dúbio"; "Affonso Henriques assiste / à incomercial certeza / miserere miserere."; "Affonso ex-enriquecido". "afonso", reduzido à forma em minúsculo e sem o floreio de mais um "f", é aquele que é confrontado por seu próprio ato performático de linguagem – "O texto me desconcerta." –, que decide os destinos de vidas humanas. Nem mesmo seu cargo, representado através do neologismo "escrivente", é poupado do exercício de desconcerto da linguagem: "Eu escrivente juramentado / invento a juros / o que pretendo."; "Escrivente juramentado / comenta / e argumentando mente."; "Escrivente perjuro afonso / a juros condena / o ofício de si mesmo". De detentor da palavra e da jurisdição, aquele que escreve o anúncio de venda tem seu discurso posto em questão, com sua veracidade contestada, que se abre não só à dubiedade, mas, sobretudo, à falência de suas riquezas e de seu caráter moral.

Dessa forma, nas movimentações políticas nas quais se insere a leitura do teor testemunhal na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, as relações da linguagem com a pretensa verdade dos documentos históricos do período colonial, e as da linguagem literária com a ficção e os meandros mais íntimos e intransponíveis do sujeito poético, passam a se misturar e dissolver. Ao refletir sobre o que denomina como o "aquilombamento", Édouard Glissant define que "[...] sua verdadeira preocupação, motor e obscuro desígnio, é o enfurecimento da memória, a qual decide, com o imaginário, nossa única maneira de domesticar o tempo" (2021, p. 100). Logo, o manejo com as fontes documentais, a partir de "AVISOS DE PRAÇA", apela para o imaginário que também conforma o teor testemunhal, desvirtuando lugares sociais historicamente consolidados e mudando o foco de enunciação de quem sempre teve a voz e o domínio da escrita de nosso passado.

Ao discorrer sobre a relação paradoxal imanente ao trato com a linguagem na enunciação de vidas escravizadas a partir do arquivo, Saidiya Hartman (2020, p. 28) comenta que esse ensejo se configura como um gesto duplo que, por um lado, "[...] pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativeiro [...]" e, por outro, figura como "[...] uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração". Todavia, para a autora, essa realidade paradoxal, "[...] em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto" (Hartman, 2020, p. 31). Nesse sentido, o não fechamento das lacunas da história é uma exigência desse método de narração, denominado pela autora como "fabulação crítica", "[...] assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei, e que insinuam e encarnam aspirações que são desvairadamente utópicas" (Hartman, 2020, p. 29).

O enfurecimento da memória, bem como a convivência com as suas ausências constituintes, forjadas através do trauma da escravidão e do apagamento de existências negras na história oficial e em seus documentos coloniais, foram, neste artigo, algumas das possibilidades de leitura do teor testemunhal na poesia de Edimilson de Almeida Pereira. Ao lidar com os impossíveis da linguagem perante o inominável da dor de corpos negros escravizados, que transcende as épocas e ecoa em nosso tempo, atravessando seus poemas, Pereira tensiona os vazios da história, os expondo. Sua poesia toma direções que, não negando as impossibilidades da palavra poética diante de um real que ainda lateja, nem por isso deixa de "dar

nome aos bois": os "afonsos", agentes da história que, em uma leitura contemporânea de seus rastros e escrituras, têm seus ofícios e legados condenados no presente, temporalidade na qual os ancestrais escravizados que sucumbiram à morte revivem, nos dizendo aquilo de que precisamos saber, para que o futuro possa ser outro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Dicionário de forquilhas: a poesia de Edimilson de Almeida Pereira. *In*: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Poéticas afro-brasileiras*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; PUC Minas, 2012. p. 159-190.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 7-20.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos*: histórias daqueles que ficam. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2023.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FRANCO, Fábio Luís. *Governar os mortos*: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [*s. l.*], v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *"A dor dorme com as palavras"*: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunoveau*: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SHARPE, Christina. *No vestígio*: negridade e existência. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Tradução de Amilcar Packer; Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

v. 36, n. 2, p. 125–145, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.59824
Submetido em: 20/06/2025 · Aprovado em: 28/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Poesia, negritude e ilustração em "Rua Luanda"

Poetry, Blackness and Illustration in "Rua Luanda"

Sandro Adriano da Silva
Universidade Estadual do Paraná (Unespar) | Paranavaí | PR | BR
profsandrounespar@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1567-1563

Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná (Unespar) | Paranavaí | PR | BR
wilmacoqueiro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6271-4744

Resumo: O artigo analisa o diálogo intersemiótico entre o poema "Rua Luanda", da obra homônima de Edimilson de Almeida Pereira, e a ilustração digital de Rubem Filho, considerando a articulação entre poesia, negritude, infância e imaginário. À luz de aportes teóricos da poesia contemporânea, dos estudos do livro ilustrado, da semiótica da imagem e do imaginário poético – Paz (2012), Jouve (2012, 2013), Hoek (2006), Lajolo; Zilberman (2004), Cosson (2021), Collot (2013), entre outros –, a análise investiga como palavra e imagem constroem, conjuntamente, um campo simbólico que mobiliza memória, ancestralidade e pertencimento. O estudo enfatiza o papel da paisagem como operador estético e afetivo, bem como a centralidade da oralidade, da nomeação e da tradição como elementos estruturantes da experiência poética. Ao recusar a hierarquia entre texto verbal e imagem, o artigo propõe uma leitura intersemiótica que reconhece a ilustração como instância autônoma de significação. Nessa chave, "Rua Luanda" e sua ilustração contribuem para a construção de subjetividades negras na infância, articulando estética, ética e imaginação crítica.

Palavras-chave: poesia brasileira; "Rua Luanda"; Edimilson de Almeida Pereira; Rubem Filho.

Abstract: This article examines the intersemiotic dialogue between the poem "Rua Luanda", by Edimilson de Almeida Pereira, and the digital illustration by Rubem Filho, focusing on the intersections of poetry, Blackness, childhood, and the poetic imaginary. Drawing on contemporary poetry studies, picturebook theory, image semiotics, and theories of the poetic imaginary – Paz (2012), Jouve (2012, 2013), Hoek (2006), Lajolo and Zilberman (2004), Cosson (2021), Collot (2013), among others –, the analysis explores how word and image

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

jointly construct a symbolic field grounded in memory, ancestry, and belonging. Special attention is given to landscape as an aesthetic and affective operator, as well as to orality, naming, and tradition as structuring elements of the poetic experience. By rejecting hierarchical relations between verbal text and image, the article proposes an intersemiotic reading that recognizes illustration as an autonomous mode of meaning-making. The study concludes that From this perspective, "Rua Luanda" and its illustration plays a significant role in shaping Black childhood subjectivities through the articulation of aesthetics, ethics, and critical imagination.

Keywords: brazilian poetry; "Rua Luanda"; Edimilson de Almeida Pereira; Rubem Filho.

"Onde o mar começa": a construção do poema

De início, tome-se o poema "Onde o mar começa", de Edimilson de Almeida Pereira:

> Não sabemos onde o mar começa,
> mas o que vai em nossa cabeça também nos leva.
> Outro dia, um de nós se pôs a mentar:
> — Que seríamos se nos faltasse o nome?
> Talvez um grampo na sombra.
> Uma sirene na porta?
> O sol se levanta.
> Depois de secar o arvoredo,
> se encrespa em nosso cabelo.
> Há muito fiamos as sílabas.
> Ó luandê, ó luandá!
> Os velhos no fundo da tarde.
> Quem nos conta o nome que engole o medo?
> Ó maninha, ó maninha!
> Adivinhamos onde se perde o mar.
> Com sua licença, o nome que somos aqui será (Almeida, 2007, p. 4).

Jouve (2012, p. 91) afirma que o entendimento de uma obra de arte passa pelo exame das "complexas relações entre o que é mostrado e o modo como se o mostra". E o poema é, por esse viés, conforme Lotman (1978), tomado como uma *configuração artística*. Além disso, essa elaboração, bem como seus efeitos semióticos, torna-se ainda mais perceptíveis quando articulados a uma perspectiva que se volta para o imaginário poético, uma vez que é nesse campo que as imagens, os símbolos e as formas sensíveis se organizam como operadores de sentido, intensificando a experiência estética e ampliando as possibilidades interpretativas do texto. Para Gilbert Durand (2001), o simbolismo constitui uma estrutura fundamental do imaginário humano, por meio da qual imagens, mitos e arquétipos organizam e mediam a relação

do sujeito com o mundo, com o tempo e com a experiência existencial. O símbolo, nesse sentido, não se reduz a um signo arbitrário, mas opera como forma dinâmica de condensação de sentidos, atravessada por dimensões antropológicas, afetivas e culturais. Durand concebe o imaginário como um sistema de imagens recorrentes, regido por regimes simbólicos que expressam modos de enfrentar a angústia, a morte e o devir.

Nessa chave, o poema "Rua Luanda", bem como a ilustração que o acompanha, podem ser compreendidos como configurações simbólicas da infância que organizam, por meio de imagens recorrentes, uma experiência de mundo atravessada pelo tempo, pela memória e pela constituição identitária. No poema, imagens como o mar, o nome, o sol, os velhos e a tarde operam como símbolos densos, não arbitrários, que condensam dimensões antropológicas e afetivas ligadas à origem, à ancestralidade e ao devir do sujeito. O mar, cuja origem permanece indeterminada, figura o limiar entre o conhecido e o indizível, funcionando como metáfora da experiência existencial e da busca por sentido; o nome, reiteradamente evocado, assume valor simbólico como fundamento da identidade e como resistência ao apagamento. Esses núcleos imagéticos, articulados pela oralidade ("fiamos as sílabas") e pela memória coletiva ("os velhos no fundo da tarde"), inscrevem-se em regimes simbólicos que, segundo Durand, respondem à angústia da perda e à necessidade de continuidade.

Nesse sentido, o título de um poema pode constituir a primeira chave de uma leitura interpretativa e de revelação dessa configuração. O título "Rua Luanda", assim, se oferece como via de acesso privilegiada ao sentido, uma vez que compõe uma metáfora de múltiplas conexões no interior da obra como um todo – como se verá adiante – e, de modo mais concentrado, no poema em foco nesta análise. Não se trata de escolha arbitrária do autor, mas de um expediente que pode influenciar decisivamente a recepção do texto, ao delimitá-lo a partir da imagem central e do sintagma orientador que esse recurso textual oferece ao leitor.

Como propõe Guimarães (1990, p. 51), o título "não é mero recurso artificial, mas é chave de decodificação do texto se convenientemente proposto". Dessa forma, os títulos aqui considerados indiciam um recurso estratégico capaz de articular e condensar informações e/ou sentidos figurados que emolduram os poemas, redundando em uma "sumarização semântica", nos termos de Menegassi e Chaves (2000, p. 32). É nessa perspectiva que o sintagma "Onde o mar começa" funciona como uma fração da extensão total do poema, operando de maneira coesiva e cíclica, como se demonstrará adiante.

Por estar comumente relacionada à assinatura estilística do autor, a intitulação configura-se como um marcador formal que pode ocupar posição privilegiada na cadeia de sentidos (Van Dijk, 1992), como se evidencia em "Rua Luanda". Em certa medida, esse procedimento, inerente tanto à construção do texto quanto à sua recepção, "ao mesmo tempo em que camufla o percurso do texto, exerce grande influência sobre o leitor, na medida em que funciona como estímulo e desestímulo à leitura" (Coracini, 1989, p. 235). Marcuschi (2005, p. 53) corrobora essa concepção ao defender que determinadas estruturas linguísticas e indícios textuais orientam a produção de sentidos, funcionando como operadores interpretativos que organizam expectativas, ativam inferências e condicionam os modos de entrada do leitor no texto, pois

> sugerem que o texto se apresenta como uma rede, constituída por vários fios, tais como a organização gramatical, a estrutura léxica, as informações objetivas, as pressuposições, as intenções. [...] Eles configuram o terreno onde frutificará a base textual, pois não se pode supor um leitor ou ouvinte com ponto cego zero, por mais imaturo e inexperiente que seja (Marcuschi, 2005, p. 53).

Em outras palavras, tais indicativos textuais evocam um "leitor real [que], longe de ser desencarnado, é uma pessoa inteira que, como tal, reage plenamente às solicitações psicológicas e à influência ideológica do texto" (Jouve, 2013, p. 49). Mello (2001, p. 70) observa que a poesia pensada para o público leitor infantil apresenta determinadas características enunciativas, bem como uma seleção temática e um conjunto de recursos poéticos que precisam ser organizados de modo a favorecer o processo recepcional, sem, contudo, subestimar a capacidade da criança de refletir criticamente nem comprometer a fruição estética.

Nessa perspectiva, "Rua Luanda" parece responder à complexa tarefa de modalizar linguagem e visão de mundo, uma vez que, ao se considerar o público leitor que Edimilson tem como horizonte de alcance, tais aspectos do poema, articulados a outros recursos, como a descrição, reiteram marcas recorrentes da poesia infantil e juvenil brasileira contemporânea. Ao delinearem um espectro poético-temático dessa produção, Lajolo e Zilberman (2004, p. 149) concluem que

> [...] o poema enfatiza a relação criança/natureza, interagindo ambas de forma livre, sem o pragmatismo que costuma presidir a apropriação da natureza pelo adulto. Nesse caso, as configurações plásticas absorvem todas as outras, mergulhando crianças e paisagem num mundo de cores, sensações, sinestesia.

O verso inicial, "Onde o mar começa", explicita essa identificação entre poesia e experiência ao enfatizar a dimensão expressional, a matéria emotiva e o valor simbólico do enunciado, valendo-se de uma sintaxe prosaica deliberadamente construída. O poema, estruturado em sete estrofes regulares, composta por dísticos, quadras e monóstico, apresenta enunciados relativamente autônomos, sintaxe simples e uma pontuação que alterna ritmo e expressividade. As três primeiras estrofes articulam, de modo progressivo, as relações entre *mar*, *sujeito* e *espaço*; a quarta e a sexta assumem um tom exclamativo, produzindo uma inflexão no encadeamento narrativo; a quinta introduz a imagem de "os velhos no fundo da tarde", figura que se constitui como emblema de memória e tradição. A sétima estrofe, por sua vez, encerra o ciclo composicional, deixando em suspenso a origem tanto do mar quanto da identidade enunciativa.

O conjunto imagético do poema, se caso considerar a lição de Croce (2011, p. 193, tradução própria), segundo a qual a poesia é "um conjunto de imagens e um sentimento que o anima",[1] indicia a constituição do imaginário e de seu *páthos*. Em outras palavras, o campo léxico-semântico encontra correspondência na produção do imaginário, como se observa no emprego recorrente de substantivos como "mar", "cabeça", "sombra", "sol", "arvoredo" e "cabelo"; de verbos como "levar", "mentar", "ser", "levantar", "encrespar", "fiar", "contar" e "perder"; além do sintagma "fundo da tarde". No plano estilístico, o poema ainda se organiza a partir de uma série de metáforas ancoradas em imagens concretas, configurando o que Eliot (1942, p. 124-125) denomina "correlato objetivo". O eu lírico evita adjetivar a natureza, permitindo ao leitor juízo de valor, apresentando imagens simbólicas (Chevalier, 2012). A partir desse compósito semântico e imagético, o poema aborda o dilema humano sob forças superiores, com prosaísmo e coloquialismo que aproximam o leitor infantil, evidenciando um "processo imaginativo" ou "atitude imaginativa" (Gomes, 2015).

A tessitura de imagens e recursos expressivos interpelam o leitor a refletir sobre identidade, ancestralidade, memória e a conexão com a paisagem. De início, o eu lírico cria analogias do movimento, expressa pelos verbos "começar" e "levar", sugerem a noção de busca da ancestralidade negra. A voz lírica parece perseguir o tema do mistério da existência, como no verso

[1] "un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima".

"Não *sabemos* onde o mar começa" (Chevalier, 2012, p. 592), cujo o simbolismo do mar indicia "lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos" (Chevalier, 2012, p. 592). O sentido da construção da identidade, expressa nos versos, "mas o que vai em *nossa* cabeça também *nos* leva" e "— Que *seríamos* se nos faltasse o nome?", apontaria ao menos para duas perspectivas de análise, quais sejam, as metáforas do pensamento ou reflexão e da voz ou palavra. Em termos compositivos, os grifos nos verbos conjugados em plural majestático podem sugerir como o poeta busca cooptar o interlocutor (leitor) para a natureza dialógica do pensamento e do discurso, pois, a estrutura da lírica, gênero marcado pelo monologismo de um eu lírico,

> [...] deve entrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-lo a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta: não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra. Ele deve partir da linguagem como um conjunto intencional único: nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens pode ter um reflexo minimamente substancial numa obra de poesia (Bakhtin, 2015, p. 73).

Ainda que se trate de matéria pacífica, não é custoso lembrar que o enunciado poético mantém uma relação constitutiva com o social por meio da palavra (Volochinov, 2019), relação essa que o eu lírico, no poema de Edimilson, busca elaborar sob a forma de um discurso voltado, simultaneamente, ao reconhecimento de sua própria identidade e da alteridade. Ao se discutir a articulação dessas duas dimensões a partir da teoria e prática no âmbito da competência leitora, sobretudo à luz dos estudos recepcionais, pode-se afirmar que o *prazer estético* emerge da compreensão ativa do leitor diante da experiência de leitura que ele vivencia, com a qual interage e que gradualmente assimila, posto que,

> Na atitude estética, o leitor deleita-se com o objeto que lhe é exterior. Descobre-se, apropriando-se de uma experiência de sentido do mundo. Diante da obra percebe sua própria atividade criativa de recepção da vivência alheia. É a consciência desse processo que gera o prazer estético [...] (Aguiar, 2008, p. 21).

Nesse sentido, o poema de Edimilson abre uma via de acesso à experiência da identificação do leitor, especialmente, do(a) leitor(a) negro(a), se se pensar em termos das relações entre literatura e identificação subjetiva, como defende Jouve (2013, p. 53):

> Toda leitura tem, como se sabe, uma parte constitutiva de subjetividade. [...] Com efeito, cada um projeta um pouco de si na leitura, por isso a relação com a obra não significa somente sair de si, mas também um retornar a si. A leitura de um texto também é sempre leitura do sujeito por ele mesmo. [...] uma oportunidade extraordinária [de] abertura para a alteridade, mas, também, exploração, quase construção de sua própria identidade [...].

Na perspectiva adotada por Jouve (2013, p. 54), o *ato de ler* comporta uma dimensão subjetiva, na qual se dá uma implicação necessária e incontornável do leitor. Determinadas operações de leitura exigem, assim, um investimento pessoal do sujeito. Dentre elas, destaca-se o processo de representação, isto é, a construção de um imaginário, fundada em com-

plexas relações de natureza cultural, semiótico-literária e psicolinguística, que sustentam a reapropriação e a configuração subjetiva do texto por parte do leitor:

> Essas imagens mentais, fundadas em nossa memória pessoal, têm necessariamente uma dimensão afetiva. [...] Aquilo que a leitura faz ressurgir, por meio de uma palavra, de uma frase ou de uma descrição, não vem do nada, mas do *meu* passado. [...] a leitura se apresenta como exploração máxima [...] [do] espaço intermediário entre o eu do leitor e o não-eu do texto, entre o sujeito que lê e o outro que escreve, entre o imaginário das representações e a realidade da linguagem, ela é esse lugar intermediário onde se persegue a construção jamais acabada de nossa identidade (Jouve, 2013, p. 54, 61, acréscimos próprios).

A partir de duas dimensões da leitura subjetiva, quais sejam, o "plano afetivo" e o "plano intelectual da leitura" (Jouve, 2013), tanto o escritor de literatura voltada à representação da infância quanto o leitor infantil podem criar, reconhecer e associar sentidos, tendo em vista, de um lado, a intencionalidade do primeiro e, de outro, a vivência do segundo. Apresentados como obras que circunscrevem a infância e, mais diretamente, uma infância afro-brasileira, "Rua Luanda" e "Onde o mar começa" podem ser tomados como exemplos profícuos para instigar aquilo que Cosson (2021, p. 51) entende como a primeira etapa da sequência básica de seu método de letramento literário – a "motivação" –, que consiste na preparação do aluno para que ele "entre" no texto. Em geral, essa etapa se desenvolve de forma lúdica, a partir de uma temática relacionada ao texto literário a ser lido, tendo como objetivo principal suscitar o *desejo* pela leitura proposta.

Na perspectiva de Cosson (2021, p. 57), a segunda fase do letramento literário poderia revelar-se ainda mais produtiva no trabalho com a obra de Edimilson de Almeida Pereira e de Rubem Filho, sobretudo à luz da representação da infância: trata-se da "introdução". Nessa etapa, a biografia do poeta e do ilustrador e, de modo particular a ilustração, assumem maior relevo. A introdução compreende a apresentação da obra enquanto objeto físico (o livro), englobando *capa*, *contracapa*, *orelhas*, *ilustração de capa*, *formato*, *editora*, *prefácio*, *introdução* e, enfim, todos os elementos *paratextuais* (*peritextuais* e *epitextuais*) que constituem o livro material (Genette, 2009).

Outro aspecto importante a se destacar nesse processo diz respeito ao conceito de *letramento racial*, tal como desenvolvido por Aparecida de Jesus Ferreira. Essa forma de letramento refere-se a um processo crítico de leitura, interpretação e intervenção sobre as relações raciais que atravessam a linguagem, a escola e as práticas sociais. Para a autora, o letramento racial não se limita ao reconhecimento da existência do racismo, mas implica a capacidade de identificar, problematizar e confrontar discursos, representações e práticas que naturalizam desigualdades raciais, especialmente no contexto educacional (Ferreira, 2015). Trata-se de uma prática formativa e política, que convoca professores e estudantes a refletirem sobre como a raça é construída discursivamente nos textos, nas imagens, nos currículos e nas interações cotidianas, ao mesmo tempo em que propõe estratégias pedagógicas para a valorização das identidades negras e para a desconstrução de estereótipos. Nessa perspectiva, o letramento racial articula linguagem, poder e identidade, funcionando como um instrumento de conscientização crítica e de transformação social, fundamental para a construção de uma educação antirracista comprometida com a equidade e com a justiça social.

> Letramento racial crítico é refletir sobre raça e racismo, e nos possibilita ver o nosso próprio entendimento de como raça e racimo são tratados no nosso dia a dia, e o quanto raça e racismo têm impacto em nossas identidades sociais e em nossas

> vidas, seja no trabalho, no ambiente escolar, universitário, em nossas famílias, nas nossas relações sociais. [...] Como formadora de professoras/es que sou, entender a importância de utilizar o letramento racial crítico na minha prática pedagógica é de extrema relevância para que assim possa também colaborar para que tenhamos uma sociedade mais justa, com igualdade e com equidade (Ferreira, 2015, p. 138).

A noção de letramento racial encontra em "Rua Luanda", de Edimilson de Almeida Pereira, bem como na ilustração de Rubem Filho, um campo privilegiado de exemplificação e de exercício crítico, sobretudo quando a obra é pensada no âmbito da literatura destinada à infância. O poema, em articulação com suas imagens, convoca o leitor a um gesto de reconhecimento identitário que se dá pela linguagem, pelos nomes e pela memória coletiva, deslocando perspectivas eurocêntricas e naturalizadas de pertencimento. Ao inscrever vocábulos de origem africana, referências à oralidade, à ancestralidade e à diáspora, "Rua Luanda" instaura um espaço simbólico no qual a identidade negra não aparece como ausência, déficit ou exceção, mas como presença constitutiva de mundo, de história e de sensibilidade. Nesse sentido, a obra contribui diretamente para o letramento racial ao possibilitar que crianças negras se vejam representadas de forma positiva, complexa e poética, ao mesmo tempo em que interpela leitores não negros a reconhecerem a centralidade da cultura africana e afro-diaspórica na constituição do imaginário brasileiro.

Por outro lado, o próprio conceito de letramento racial oferece uma chave de leitura produtiva para a compreensão de "Rua Luanda", ao permitir evidenciar como texto e imagem operam conjuntamente na problematização de raça, linguagem e infância. A pergunta "Quem seríamos se nos faltasse o nome?" funciona como um dispositivo crítico que expõe os mecanismos históricos de apagamento e anonimização impostos às populações negras, ao passo que a valorização do nome, da voz dos velhos e da tradição oral afirma práticas de resistência simbólica. Assim, a obra não apenas ilustra o letramento racial, mas o encena poeticamente, ao promover uma educação do sensível que articula memória, identidade e linguagem. Desse modo, "Rua Luanda" contribui para a construção de uma infância negra não subalternizada, ancorada em referências culturais afirmativas, e reafirma a literatura como espaço formativo fundamental para a constituição de subjetividades críticas e racialmente conscientes.

Outro conceito oriundo dos Estudos Culturais, que se revela particularmente rentável para se articular a essa perspectiva, é o de "agência", tal como proposto por Bhabha (1998). Em linhas gerais, aplicado ao poema, a *agência* por parte do leitor implicaria o reconhecimento, no texto, de uma experiência afetiva da marginalidade social transformada em estratégia crítica, tanto de produção quanto de recepção, capaz de desestabilizar noções canônicas de literatura, cultura e estética, a fim de "estabelecer um processo pelo qual outros objetificados possam ser transformados em sujeitos de sua história e de sua experiência" (Bhabha, 1998, p. 248). Nessa direção, ninguém se constitui como leitor dissociado de seu contexto cultural; ao contrário, o sujeito se forma como leitor a partir de seus planos vivenciais, desde as experiências mais elementares e pessoais até aquelas que emergem do intercâmbio com o universo cultural mais amplo.

Tais aspectos podem ser relacionados a uma das primeiras interfaces da literatura de autoria negra, tal como proposta por Bernd (1988, p. 23), cujo objetivo reside em anunciar o "surgimento de um 'eu enunciador' que se quer negro". Nesse sentido, o valor semântico de "mar" e "cabeça" passa a corroborar uma estrutura metonímica que se estende ao longo do poema, por meio de um conjunto lexical e do imbricamento discursivo dele decorrente. Na mesma chave

interpretativa, podem ser lidos outros vocábulos que operam como metáforas da experiência histórica negra atualizada: "mentar", "grampo", "se encrespa", "nosso cabelo", "luandê", "luandá".

Glissant (1981, p. 133 *apud* Figueiredo, 2010, p. 237), valendo-se de metáforas de matriz psicanalítica, afirma que a história da escravidão corresponde a um trauma, cujo recalque se manifestaria na tentativa de esquecimento; recolocá-lo em cena, no caso do poema, pela palavra, apontaria para uma forma de retorno do recalcado. Esse retorno, contudo, exigiria um equilíbrio entre a descarga emocional e o efeito catártico produzidos pela lembrança e pela perlaboração – o que justificaria, nessa perspectiva, o recurso à metonímia e às imagens associadas à ideia de origem e ao desejo implícito de retorno. Ao tratar desse desejo, Glissant (1981, p. 30) observa que "a primeira pulsão de uma população transplantada [...] é o Retorno. O Retorno é a obsessão do Um: não se deve mudar o ser. Voltar é consagrar a permanência, a não relação". Desse modo, o eu lírico busca agenciar as dimensões social e histórica de uma coletividade por meio de uma subjetividade lírica cindida, uma vez que a poesia, como ensina Paz (2012, p. 21), propõe um "convite à viagem; retorno à terra natal".

Os versos "Outro dia, um de nós se pôs a mentar: / – Quem seríamos se nos faltasse o nome?" apontam para a intensificação do processo reflexivo. A interrogação em torno do "nome" pode ser tomada como indicativa da ideia formulada por Glissant (1983, p. 133) acerca da perda de referências vivida pelos negros escravizados, os "migrantes nus". Diante de uma narrativa oficial que rasura a verdade ao privilegiar o protagonismo colonial, o eu lírico sugere uma escavação da memória e dos valores que a nomeiam. Recontar, poeticamente, uma história marcada pela escravidão implica dar forma a construções literárias capazes de apreender um ambiente inevitavelmente imaginário. Essa reconstrução demanda o recurso a múltiplas formas de arquivo, permitindo entrelaçar memórias e preencher lacunas, a fim de recuperar e reinterpretar a memória cultural do país. Não por acaso, o poema de Edimilson de Almeida Pereira autoriza uma aproximação intertextual com textos centrais da ideologia da chamada "terceira geração romântica", como "Navio negreiro" e "Vozes d'África", de Castro Alves.

Se tal correspondência intertextual se sustenta no poema, é natural que essa equivalência se estenda também às figuras do poeta e do ilustrador, ambos negros e vinculados a uma produção literária e artística que coloca em evidência, de modo dialógico, demandas existenciais, sociais e afetivas das identidades negras. As metáforas presentes nos versos que ensaiam uma resposta – "Talvez um grampo na sombra. / Uma sirene na porta?" – remetem a uma crítica à violência simbólica de cunho étnico-racial exercida pelo aparelho policial contra sujeitos negros e periféricos. O léxico "grampo", por exemplo, designa a prática de revista policial, segundo a gíria do universo criminal (Inellas, 2018, p. 52), enquanto a locução "na sombra" pode evocar uma gama de sentidos, como a ação sub-reptícia ou à surdina. Tal composição léxico-semântica revela um alto teor de "violência simbólica" radicada no estrato linguístico. Toma-se de empréstimo aqui, a noção proposta por Pierre Bourdieu (1999, p. 47) segundo a qual

> A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/ baixo, masculino/ feminino, branco/ negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim, naturalizadas, de que seu ser social é produto.

A violência simbólica, nos termos de Bourdieu, quando aplicada ao poema de Edimilson, inscreve-se como recorrência na lírica de autoria negra, a exemplo do que se observa na obra de outros(as) poetas negros(as), como Abdias do Nascimento ou Conceição Evaristo, ainda que com expressividade e temáticas distintas daquelas encenadas no poema em análise.

Considerando-se, talvez, o público leitor situado no horizonte da literatura infantil ou juvenil, o hiper-realismo frequentemente reiterado nos versos desses poetas é depurado, em "Onde o mar começa", por meio de uma cuidadosa modalização da linguagem, sobretudo pelo uso de eufemismos e metonímias. Ainda assim, pode-se afirmar que a violência, trabalhada por recursos expressivos como a metonímia em "Uma sirene na porta?", permanece como questão – e também como possível resposta, dado o caráter retórico do verso – a uma realidade marcada pela rotinização de uma violência específica, endereçada a sujeitos negros e periféricos. Por outro lado, o arranjo linguístico empreendido por Edimilson não configura, em nenhum momento, uma concessão no sentido de simplificação da linguagem para o leitor. O desafio que se coloca é mais complexo, como observa Mello (2001, p. 70), uma vez que, "para instaurar um processo comunicativo com o leitor-criança, o escritor precisa elidir o posicionamento adultocêntrico e assumir o ponto de vista infantil, expressando as aspirações e os sentimentos da criança, isto é, falando por ela [...]".

Mello destaca a necessidade de reconhecer a literatura infantil e juvenil além do utilitarismo pedagógico-moral, abrindo espaço para o poético. Essa perspectiva permeia a obra de Edimilson de Almeida Pereira, que valoriza igualmente os recursos poéticos e as temáticas infantis, promovendo uma textualidade refinada que estimula o leitor a uma reflexão crítica, e não à aceitação passiva. Tal abordagem dialoga com a visão de Candido (2011, p. 177), que reconhece a ambiguidade do discurso literário na educação, instrumento tanto de instrução quanto de provocação ao debate cultural, ético e moral, questionando suas próprias validades e limites.

A seu modo, "Rua Luanda" e o poema "Onde começa o mar" cobrem a noção de literatura como espaço de experiência dialética, termos de uma postura responsiva do sujeito lírico, face às suas demandas de representatividade étnico-racial e cultural. Em face da violência simbólica do apagamento e, no limite, da necropolítica que viabiliza o genocídio negro, os versos "O sol se levanta. / Depois de secar o arvoredo, / se encrespa em nosso cabelo. /Há muito fiamos sílabas." apontariam para uma valoração da ancestralidade e seu caráter arquetípico, através de dois tipos metafóricos aglutinados a "metáfora entonacional" e a "metáfora gestual" (Volóchinov, 2019, p. 123, 126, 127, grifos do autor):

> Na entonação, a palavra entra em contato direto com a vida. [...] Lidamos com um fenômeno extremamente importante na criação linguística, com a *metáfora entonacional* [...] A metáfora entonacional tem um parentesco estreito com a *metáfora gestual* (pois inicialmente a própria palavra foi um gesto linguístico, um componente de um gesto complexo que envolvia o corpo todo); [...] Ao entonar e gesticular, o homem ocupa uma posição social ativa em relação a determinados valores, condiciona pelos próprios fundamentos da sua existência social.

A fusão dessas duas metáforas, quando considerado o poema em sua totalidade, sugere uma forma de "performance da oralitura", noção desenvolvida por Martins (2003, p. 64, 67) para designar os modos pelos quais a literatura oral de povos africanos e indígenas estabelece formas de apreender e figurar o real por meio da voz e do corpo, com vistas à transmissão de seu repertório cultural. Segundo a autora,

> No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2003, p. 67).

A demarcação do pronome "nosso" assinala um posicionamento solidário entre o eu lírico e o leitor, promovendo identificação e integração. Desde a primeira estrofe, embora predomine a voz do sujeito lírico, outras vozes se insinuam no enunciado, como no verso "— Quem seríamos se nos faltasse o nome?", que dramatiza a dimensão coletiva da experiência. A interrogação encontra resposta na metáfora da tradição oral, presente no verso "Há muito fiamos sílabas", pelo qual se revela a crença no poder constitutivo da palavra. Tal dimensão aproxima o poema do que Bosi (2002, p. 139) entende como "poesia de resistência", na medida em que articula ancestralidade e um horizonte de renovação utópica, simbolizado pela imagem do sol.

O monóstico que se segue acresce um tom celebratório à referência espacial: "Ó luandê, ó luandá!". O uso do vocativo assinala a primeira manifestação explícita de um sentimento de pertença, ao aludir tanto ao adjetivo pátrio de quem nasce em Luanda quanto ao nome da capital angolana. Para além desse sentido referencial, Assis Júnior ([194?], p. 265-266) registra um valor conotativo para o vocábulo "luanda", a saber, "livre", além de indicar a forma "luánda" como sentido figurado de "mensagem enviada a um soberano". Desse campo semântico deriva uma estratégia discursiva de resgate e consequente valoração dos nomes na poética de Edimilson, uma vez que eles desempenham papel central na preservação da identidade cultural, na literatura e na história de Angola (Kundongende, 2012). Achebe (2009) também ressalta a relevância dos nomes nas culturas africanas, destacando como eles expressam a história e as tradições de uma comunidade, enquanto sua perda ou alteração configura um modo de apagamento cultural. Por meio de um paralelismo implícito, a alusão ao território africano retoma e aprofunda a questão lançada no verso "— Quem seríamos se nos faltasse o nome?". A expressão "luandê", ao saudar Luanda, convoca ancestralidade e diáspora africana; o léxico de matriz quimbundo afirma identidade, memória e potência da *oralitura*.

Ao hibridizar vocabulários de origem africana, o poeta opera uma forma de resistência linguística e cultural, evidenciando uma transculturalidade crítica que se contrapõe ao apagamento do legado negro. A apropriação lexical, embora decorra do sentido mobilizado em cada poema, tensiona, em última instância, a marcação simbólica dos processos de dominação e resistência sociocultural, ambos atravessados pela linguagem e por sua performance. Nesse sentido, "Rua Luanda" mobiliza um campo etnolinguístico que legitima a prática multilíngue como forma de resistência, como se observa no emprego de vocábulos de origem africana ou marcados por processos de miscigenação presentes em outros poemas da obra: "Kianda", "Ndongo", em "Rua Luanda"; "diambê", em "Dindi"; e "Olafa", "Afolabi", em "Olafala" (Pereira, 2007, p. 18, 35, 36).

Para além desse aspecto, a toponímia indica ainda o embate entre forças de coesão e de dispersão, uma vez que o poema deixa entrever como os laços de pertencimento se constroem no campo da memória coletiva, acessada pelo ponto de vista do sujeito lírico sobre o espaço. A memória individual, contudo, como observa Halbwachs (1990, p. 45), é elaborada no interior da cultura e enraizada em sistemas culturais de representação e de memória. Zelizer (1995, p. 214 *apud* Bonnici, 2005, p. 44), por sua vez, assinala que o ato de lembrar envolve atividades relacionadas à formação da identidade, ao poder, à autoridade, às normas culturais e à interação social. Disso decorrem complexas relações geracionais, marcadas pela negociação de valores da tradição, imagens e crenças.

No poema, o dístico "Os velhos no fundo da tarde. / Quem nos conta o nome que engole o medo?" reafirma a valoração de um passado narrado por aqueles que detêm a sabedoria e estão incumbidos de transmiti-la às novas gerações: os velhos. O eu lírico, ainda que de forma implícita, destaca a importância da ancianidade na reconstrução de recordações atemporais e na ressignificação da experiência arquetípica do medo.

Sob um viés psicológico, Vilhena *et al*. (2011) apontam que "entre os vários afetos, o medo é também constantemente recriado de diversas maneiras, a partir dos agenciamentos estabelecidos ao longo da vida do sujeito". Assim, no poema, o medo configura-se como uma experiência que, embora tenha uma origem biológica associada à infância, varia culturalmente. Esse procedimento, que já se fazia sentir nos versos "Há muito fiamos sílabas", e "Quem nos conta o nome que engole o medo?", reforça a recorrência de metáforas mais complexas, expediente que, talvez, não seja de todo inadequado considerar como pouco usual na literatura dirigida ao público infantil e juvenil.

Por outro lado, ao escrever para esse público e ao estabelecer uma relação que não subestima a capacidade intelectual e afetiva da criança no processo de leitura, Edimilson de Almeida Pereira parece endossar a concepção de Lajolo e Zilberman (2006, p. 148) acerca da articulação entre forma e conteúdo na literatura:

> O ponto de encontro entre o poeta e a criança, na poesia infantil contemporânea, ocorre ou pela tematização do cotidiano infantil ou pela adoção, por parte do autor, de um ponto de vista que compartilha com seus pequenos leitores a anticonvencionalidade, quer da linguagem, quer do recorte de realidade [...].

Aliás, essa articulação ocupa lugar central em outros poemas da coletânea, como "Onda", no homônimo "Rua Luanda", e "Em nossa cabeça" (Pereira, 2007, p. 12-13, 18, 38), sugerindo um vínculo entre elementos do imaginário, tais como a natureza, o espaço e determinados aspectos culturais, que concorrem para a constituição da subjetividade lírica. De acordo com Marc Augé (2005, p. 43, 52), os chamados "lugares antropológicos" caracterizam uma "geografia íntima", na medida em que "se pretendem [...] essenciais, identitários, relacionais e históricos". Os indivíduos estabelecem vínculos com os lugares e os inscrevem ao longo de suas trajetórias de vida: há o lugar de nascimento, o lugar de origem, aquele onde se trabalha e aquele onde se mora. Tal dinâmica evidencia que o espaço pode ser simbolizado, isto é, converter-se em representação. O poema – e, como se verá adiante, também a ilustração – reivindica, ainda que de modo implícito, a representação de uma África (e, mais propriamente, de uma Angola) mítica, posto que

> a insistência em representar o continente africano à distância, pensando-o como um espaço original definido pela integração perfeita entre o homem e a natureza, se bem que verdadeira em alguns aspectos, foi tomada como um contraponto à situação vivida pelo negro [...] (Fonseca, 2014, p. 45).

Por outro lado, seria forçoso inserir "Rua Luanda" e sobretudo o poema em análise no rol de obras que representaram de forma idealista a cidade de Luanda, mitigando – quando não apagando, as injunções históricas provenientes da política colonial portuguesa, como aponta Macedo (1997, p. 121), cujos reflexos se fizeram sentir até a independência de Angola, em 1975.

Os dois versos que encerram o poema, "Com sua licença, o nome que somos aqui será", apontam para a ausência de conclusão explícita, abrindo espaço para a participação do leitor na interpretação. Do ponto de vista da estrutura, o poema é marcado por uma linguagem simbólica e imagética, que prioriza a sugestão em vez da explicação direta, de modo que o primeiro e o último dístico sugerem um elo rítmico e semântico. Nessa última estrofe, o poema encerra um estreito paralelo entre mundo e sujeito, daí o poema desvelar uma busca mística e intuitiva por transcendência, em que a paisagem simboliza a revelação da interioridade. As poucas notações são, no entanto, relevantes e recebem uma valoração importante em "Rua Luanda". O mar, o sol, o arvoredo, o fundo da tarde, que compõem o espaço referido, convergem para a criação de um quadro que delimita, com acuidade, o cenário escolhido para o encontro memorável entre o eu lírico e o leitor implícito, bem como as raízes ancestrais que partilham. Ao teorizar sobre o que designa de "pensamento-paisagem", Collot (2013, p. 17, grifos próprios) propõe que "a paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um *local*, um *olhar* e uma *imagem*."

Considerando-se o poema e sua ilustração, bem como a imbricação dos três elementos, poderia se afirmar que o *local* faria referência ao mar e, por metonímia, à Luanda, acessados pela imaginação ("mas o que vai em nossa cabeça também nos leva"); o *olhar* remeteria a uma poética da interação entre os componentes da paisagem, um "fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista" (Collot, 2013, p. 18), indicado especialmente pelos versos "Não sabemos onde o mar começa" e "Adivinhamos onde se perde o mar". O olhar é o gesto que transforma o local em paisagem e que torna possível sua poeticidade, uma vez que "constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; [...] É um "ato estético", mas também um ato de pensamento", como aponta Collot (2013, p. 18, grifos do autor). Por fim, a noção de *imagem*, que engloba e determina os outros dois elementos, indica os elementos da "espacialidade constitutiva" do quadro paisagístico (Collot, 2013, p. 19, 21), irredutível aos seus componentes, mas resultante da percepção do olhar.

Um outro elemento a ser considerado diz respeito à musicalidade do poema, especialmente, dos versos exclamativos "Ó luandê, ó luandá!" e "Ó maninha, ó maninha!". O valor assonântico provocado pela alternância vocálica aberta [*a*], [*e*] e [*o*], aqui e ao longo do poema, bem como a opção pelas rimas predominantemente toantes imprimem euforia e afetividade aos versos pela fluência e coloquialidade, constituindo parte fundamental do jogo melódico. Nesse sentido, é importante notar que o poeta não se limita a tratar de um mar arquetípico, ele o coloca vivamente em seu poema, pela amplitude que as vogais abertas produzem, como ensina Bosi (2000), criando uma forma de paisagem sonora em sua ritmicidade. Essa relação parece ainda mais explícita, se se considerar que "por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação, se abre à participação" (Paz, 2012, p. 123).

Já em relação a aspectos linguístico-gramaticais, convém destacar a prevalência de tempos e modos verbais. O presente do modo indicativo indica os processos reais, aqueles que positivamente acontecem, mas, no poema, o aspecto verbal, ou seja, a capacidade que o verbo tem de exprimir a duração do processo que indica, influencia no sentido, especialmente no título, "Onde o mar começa" e no primeiro verso, "Não sabemos onde o mar começa", pois, nessa forma, o presente do indicativo possui aspecto imperfeito, dado que os processos que ele indica não têm limites precisos.

O poema, nessa chave, elabora uma visão sensível da infância marcada por uma interseccionalidade racial implícita. A articulação entre recursos expressivos, simbolismo e a voz poemática cria uma interlocução entre sujeito lírico e leitor infantil, mediada pelo imaginário. Tais elementos confirmam o alinhamento do poema às tendências da literatura infantil contemporânea, em termos temáticos e formais. Como destacam Santini e Rocha (2014), a linguagem poética, nesse contexto, opera como mediadora entre a criança e o mundo, contribuindo para a compreensão simbólica da realidade em construção.

O poema contribui especialmente para que o leitor negro desenvolva processos de identificação, elaborando imaginários de pertencimento e ancestralidade vinculados à pele, à cor e à memória afetiva, seja por meio da linguagem poética, seja pela semiótica da imagem que a acompanha.

O livro ilustrado – "Onde o mar começa" e sua ilustração

Figura 1: Ilustração para o poema "Onde o mar começa"

Fonte: Pereira (2007)

A ilustração frequentemente inaugura a experiência visual da criança, marcando seu primeiro contato tanto com obras de arte quanto com as artes visuais. Seu papel consiste em educar o olhar, formar percepções, criar e ampliar repertórios visuais, contribuindo para a formação de um leitor de imagens crítico. Marques (1994, p. 246) discute a relevância decisiva da articulação entre texto verbal e imagem, advertindo que a ausência dessa relação pode comprometer o equilíbrio da obra literária. Para o autor, a literatura destinada ao público infantojuvenil corre o risco de empobrecimento estético e funcional quando não se sustenta na conjugação orgânica desses dois planos expressivos, como se observa na seguinte afirmação:

> Qualquer livro ilustrado, que tenha como destinatário extra-textual o mundo infanto-juvenil será sempre uma obra ancilosada e depauperante se texto e ilustração não viverem em regime de íntima imbricação. Com efeito, é da interdependência de tais elementos que dependerá, em grande parte, o sucesso de qualquer livro infantil. Ilustração e texto gráfico estão fatalmente condenados a entenderem-se em situação de paridade e de equilíbrio (Marques, 1994, p. 246).

Lins (2002, p. 31) sustenta que ambos os textos, o poético e o imagético, se articulam de modo a potencializar a imaginação e a autorreferência. Texto e imagem, em conjunto, conferem ao leitor a possibilidade de (re)criar, em seu imaginário, a única história que verdadeiramente lhe interessa: a sua própria história. Fleck, Cunha e Caldin (2016) postulam que as relações intersemióticas entre texto verbal e texto imagético, quando bem construídas nos livros infantis, potencializam a geração de novas histórias. As autoras propõem que, para compreender a especificidade dessas relações, é necessário considerar as diferenças conceituais entre "livro com ilustração" e "livro ilustrado". Embora, à primeira vista, as duas categorias possam parecer semelhantes, há especificidades que as distinguem, sobretudo porque se trata de um conceito ainda pouco difundido:

> [...] não há em muitos países um termo único para designar o livro ilustrado infantil: album ou livre d´images (França); álbum ilustrado (Portugal) e em língua inglesa *picturebook*, *picture book* e ainda *picture-book*. No Brasil, o termo foi traduzido como "livro ilustrado", embora ainda seja utilizado sem muito critério e se confunda com "livro com ilustração", ou "livro para criança" (Fleck; Cunha; Caldin, 2016, p. 199 *apud* Van Der Liden, 2011).

Nicolajeva e Scott (2011 *apud* Fleck, Cunha e Caldin, 2016, p. 199) assinalam que texto e imagem detêm igual importância no livro ilustrado, configurando-se ambos como instâncias autorais da obra. As palavras narram, as imagens descrevem, e a integração entre esses dois regimes de significação tensiona os registros verbal e visual, exigindo do leitor uma leitura intersemiótica e sensível.

Na contemporaneidade, o livro ilustrado, em especial aquele destinado ao público infantil, tem se afirmado como objeto privilegiado de estudo e investigação em diferentes campos do saber, como as artes visuais, os estudos literários, o *design* e a pedagogia, conforme observam Amaral, Silva e Batista (2024, n. p.). As autoras demonstram como a trajetória de constituição do livro ilustrado se consolida progressivamente como a de um objeto cultural polissêmico, noção que remete à presença de vozes diversas em sua composição, as quais ampliam seu alcance tanto no plano da recepção quanto na abertura para construções plurais de sentido, potencializando, assim, também as vozes daqueles que o leem. Essa perspectiva se coaduna com o que Olinto e Schøllhammer (2011, p. 7, 8) apontam acerca das relações entre literatura, artes e realidade:

> Tanto na literatura quanto nas artes plásticas contemporâneas, existe a procura de um efeito estético com força de transformação efetiva, como a preocupação de colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo realismo, que visa o aspecto performático e transformador da linguagem literária e artística.

Esses e outros aspectos são tangenciados por Rubem Filho em entrevista ensejada por este artigo. Nela, o artista reflete sobre seu processo criador e afirma que seu trabalho, de modo geral, não se reduz à ilustração, mas se dedica ao livro "como um objeto", abrangendo desde o projeto gráfico e a diagramação até a arte de capa, a tipografia, entre outros elementos. Essa compreensão o define, segundo suas próprias palavras, como um "fazedor de livros como um todo" (Bio, 2024). A respeito, o artista declara, em mensagem de áudio enviada por *WhatsApp* em 12 de março de 2024, que seu trabalho não se reduz à ilustração, mas ao livro como objeto:

> Eu tenho que pensar não apenas na ilustração em si, mas, como eu também sou autor do projeto gráfico, tenho que pensar como ela funciona enquanto livro, livro-objeto. São duas coisas mais ou menos distintas. Uma é "como" ordenar os elementos visuais no livro, de forma que funcione e faça do livro um objeto em si harmonioso, independentemente do conteúdo, porque eu uso o mesmo princípio para qualquer livro, até para os livros que não têm muitas imagens. Cada livro é um livro, e livro de poesia, em particular, oferece um desafio a mais porque, ao mesmo tempo em que eu tenho que levar em consideração esses fatores, eu tenho que fazer uma interpretação que seja ao tempo condizente com a proposta do poema que eu estou lendo, e procurar nele algum "gancho" que eu possa transformar em imagem. Como a própria poesia é subjetiva, eu me deixo guiar muito pela intuição. Nunca faço um projeto na hora de ilustrar. Sempre deixo o "instinto" me guiar; ao contrário de quando é "planejar" um livro, com lugares estabelecidos, uma "mecânica" estabelecida. Então, uma dicotomia interessante administrar. Mas no caso desses poemas do Edimilson, em particular, eu procurei uma imagem que caminhe paralela com o texto, que não seja descritiva demais sobre ele e ao mesmo que não vá em uma direção oposta. É um equilíbrio delicado. Tanto mais delicado no caso da poesia, especificamente. [Há] um planejar na forma, mas não no conteúdo, o livro vai acontecendo (Rocha Filho, 2024).

Em relação à técnica, o artista informa ter utilizado a pintura digital, por meio do *software Fractal Eye Painter*. Destaca, ainda, a primazia do poema em termos de sucessividade no processo criativo, em relação à imagem, isto é, afirma que foi a imagem que motivou o poema:

> A questão maior é em relação à interpretação, à subjetividade, que já é mais difícil de se colocar em termos objetivos. Apenas, as "folhas que o poema sopra" eu vou eu pego e vou juntando. De maneira que andem em paralelo com o poema, mas que não sejam divergentes nem convergentes, porque eles (*sic*) não precisam se distanciar – o poema e a ilustração –, e ao mesmo tempo não precisam anular um ao outro. Como eu estou ilustrando, o poema sempre vem primeiro, então, eu não posso deixar de lado a "reverência" ao poema; deixar que nossa ilustração seja "competidora" do poema. Há textos que são mais difíceis de acessar que outros; nesse caso em particular [*Rua Luanda*], não. O desenho fluiu como imagino que as palavras tenham fluido para o Edimilson (Rocha Filho, 2024).

Segundo Hoek (2006), embora a imagem suceda o texto no processo de produção, ela se apresenta de modo simultâneo à palavra no momento da recepção, instaurando um campo de sentido conjunto. A técnica empregada é a pintura digital, que recorre a *softwares* gráficos capazes de simular efeitos da pintura tradicional. Conforme observa Zandonadi (2011), essa prática amplia a liberdade expressiva do artista, permitindo variações que vão do realismo à abstração. No caso em análise, Rubem Filho adota um registro predominantemente realista,

integrando texto e imagem em uma experiência estética unificada e ressaltando a potência expressiva da arte digital.

A ilustração apresenta uma cena de paisagem aberta e simbólica, organizada em um espaço que combina elementos naturais reconhecíveis: mar, areia, sol, árvore, com uma composição cromática e formal fortemente estilizada, o que já indica seu afastamento do realismo descritivo em favor de uma construção imagética de caráter poético e metafórico. Do ponto de vista iconográfico, observa-se, em primeiro plano, uma figura humana solitária, de pequena escala em relação ao espaço que a circunda. Trata-se de uma personagem infantil, vista de costas ou em perfil lateral, posicionada à beira do mar, em atitude de contemplação ou travessia. A ausência de traços fisionômicos definidos e a redução da figura a uma silhueta escura favorecem um efeito de universalização: não se trata de um indivíduo determinado, mas de um sujeito possível, aberto à projeção do leitor. Essa opção dialoga diretamente com o verso "Não sabemos onde o mar começa", instaurando uma experiência de indeterminação espacial e identitária.

A paisagem é composta por faixas horizontais bem demarcadas. A areia em tons ocres e terrosos; o mar em verdes e azuis esmaecidos, com ondulações suaves; ao fundo, uma elevação escura, quase como uma duna ou montanha; e, acima, um céu dominado por tons quentes (vermelhos, alaranjados e rosados), culminando na presença de um grande sol baixo no horizonte. Essa organização em camadas reforça a ideia de percurso e limiar, visualmente análoga à busca expressa no poema entre origem e perda, começo e indagação ("Adivinhamos onde se perde o mar").

Cromática e simbolicamente, o contraste entre os tons quentes do céu e os tons frios do mar produz uma tensão expressiva que pode ser lida à luz da dialética afetiva do poema. O sol, elemento recorrente no texto ("O sol se levanta"), aparece como força vital, ancestral e cíclica, associada à renovação e à memória (Chevalier, 2012, p. 836). Sua posição no horizonte, contudo, sugere um tempo ambíguo: pode ser o nascer ou o pôr do sol, o que dialoga com a presença dos "velhos no fundo da tarde" e com a ideia de transmissão geracional. A árvore solitária à direita, de copa reduzida e tronco sinuoso, reforça essa dimensão simbólica: ela evoca enraizamento, resistência e memória, mas também fragilidade diante da vastidão do espaço.

No plano iconológico, a imagem constrói uma "geografia íntima", para retomar a formulação de Marc Augé, na qual o espaço não é apenas cenário, mas operador de sentido. A África – e, mais especificamente, Angola – não é representada de modo literal ou cartográfico, mas como território mítico-afetivo, condensado na relação entre mar, sol e figura humana. O mar, visualmente expansivo e indeterminado, pode ser lido como metáfora da diáspora, da travessia e da perda de origem; a criança à beira d'água corporifica a pergunta central do poema: "Quem seríamos se nos faltasse o nome?". Trata-se de um sujeito em formação, situado entre o que foi herdado ("Há muito fiamos as sílabas") e o que ainda será nomeado ("o nome que somos aqui será").

A opção por uma composição silenciosa, sem excesso de elementos narrativos, reforça o caráter contemplativo e reflexivo da cena. Não há ação explícita, mas suspensão – um tempo de escuta e de espera que se articula com a oralidade evocada no poema ("Ó luandê, ó luandá!", "Ó maninha, ó maninha!"). A imagem, assim, não ilustra literalmente os versos, mas os prolonga em outra linguagem, operando por analogia e sugestão.

Em síntese, a ilustração estabelece com o poema "Rua Luanda" uma relação intersemiótica de complementaridade: a figura infantil solitária, a paisagem estratificada e a paleta cromática simbólica traduzem visualmente os temas da identidade, da ancestralidade, da memória e da busca por nomeação. Texto e imagem convergem para a construção de uma

experiência estética que articula infância, oralidade e pertencimento, convidando o leitor a ocupar, ele também, esse espaço liminar "onde o mar começa" – ou se perde – e onde a subjetividade se faz, poeticamente, em trânsito.

A ilustração apresenta um sujeito negro, visto de perfil, em atitude contemplativa, absorvido pela vastidão da paisagem. Sua silhueta sombreada contrasta com o jogo de luzes que articula mar e montanha, configurando uma metáfora visual da dúvida enunciada no poema. Essa tensão é reforçada pelas transições tonais, pela indefinição entre horizonte e céu e pelo uso do esfumato, que dilui contornos e sugere um espaço de suspensão e indagação.

A construção da cena por meio de planos sucessivos – figura, mar, montanha – contribui para a sensação de profundidade e amplitude, intensificada pelo contraste entre tons mais claros no primeiro plano e tonalidades mais escuras nos planos posteriores. Linhas convergentes reforçam a centralidade do personagem e conduzem o olhar do leitor-espectador ao ponto de contemplação. As formas do mar, da vegetação e da cadeia montanhosa são delineadas com precisão e por meio de uma paleta cromática cuidadosamente modulada, conferindo movimento e leveza à cena. O céu em tons terrosos e o mar esverdeado dialogam com a presença da árvore e com o ritmo das marolas, compondo uma paisagem de caráter emocional e meditativo.

Nessa perspectiva, a imagem não se limita a traduzir o poema, mas estabelece com ele uma relação dialógica, não subordinada. A pintura se configura como uma extensão simbólica do texto verbal, ativando aquilo que Neiva (1993) denomina "duas formas de tempo": o tempo presente da materialidade da imagem e o tempo narrativo, ligado ao passado e à tradição evocados pelo poema. Ao enfatizar elementos subjetivos e formais, como a centralidade da figura contemplativa e os efeitos de luz e sombra, a ilustração constitui-se como um campo de significação autônomo, convidando o leitor-espectador à reflexão sobre identidade, contemplação e os limites entre linguagem, tempo e espaço. A intersecção entre técnica digital, representação iconográfica e simbologia poética confere à obra elevada complexidade estética e interpretativa.

Ao discutir a relação entre palavra e imagem na construção do sentido estético, o texto destaca a ilustração como um elemento que ultrapassa a função meramente explicativa. A composição visual de Rubem Filho instaura uma fluidez simbólica entre o que é próximo e o que é longínquo, metaforizando tensões entre finito e infinito, passado e presente. Em diálogo com a poesia, a imagem evoca o sublime e estabelece uma cumplicidade entre a figura humana e a natureza, composta por montanhas, céu, nuvens, sol, mar e árvores, que se entrelaçam em uma paisagem contemplativa e reveladora. Tal paisagem não configura simples *cenário*, mas como agente meditativo, convocando o leitor-espectador à interiorização. Ao reconhecer na natureza algo de *si*, o sujeito lírico se reaproxima do mundo, em um gesto que realiza um dos propósitos mais profundos da arte, a reconciliação entre homem e natureza.

A estética do sublime manifesta-se nesse espelhamento simbólico, em que o observador se projeta simultaneamente no personagem imagético e na paisagem, vivenciando uma experiência de deslocamento sensível. A ilustração transforma-se, assim, em signo de um imaginário afetivo, de memória e espaço de origem, fundindo tempo e identidade em uma vivência estética que é, ao mesmo tempo, visual, emocional e conceitualmente densa. A presença da assinatura do ilustrador é decisiva nesse processo, não apenas pela técnica empregada, mas sobretudo por sua capacidade de "traduzir" visualmente os sentidos do poema. Essa tradução, contudo, não se dá por subordinação da imagem ao texto, mas por justaposição.

A ilustração de Rubem Filho amplia e reconfigura esse campo simbólico ao traduzir visualmente tais imagens em uma paisagem contemplativa, na qual a figura humana, em posição

reflexiva, se integra à natureza, como extensão de seu próprio imaginário. O jogo de luz e sombra, a indefinição do horizonte e a disposição dos planos reforçam visualmente a experiência do limiar e do devir, fazendo da paisagem não um simples cenário, mas um espaço simbólico de mediação entre interioridade e mundo. Desse modo, poema e imagem operam conjuntamente como sistemas simbólicos que, em consonância com Durand (2001), estruturam uma experiência estética e existencial, na qual identidade, memória e ancestralidade se configuram como respostas imaginárias à passagem do tempo e à construção do sujeito no mundo.

Ao invés de reafirmar uma hierarquia tradicional entre palavra e imagem, o texto propõe uma leitura intersemiótica, na qual ambos os registros operam conjuntamente, sem que um se sobreponha ao outro. Essa relação simbiótica torna-se ainda mais complexa quando atravessada por questões de identidade, raça e infância, permitindo uma leitura interseccional da experiência representada. A figuração da infância, nesse contexto, afasta-se de uma idealização nostálgica e se apresenta como uma construção crítica, que articula memória, linguagem e imagem como instrumentos de subjetivação e reconhecimento. Assim, a imagem não se restringe à função ilustrativa, mas participa ativamente da constituição dos sentidos e da densidade poética da obra.

Referências

ACHEB, Chinua. *O mundo se despedaça*. Tradução de Verra Queiroz da Costa e Silva São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

AGUIAR, Vera Teixeira. Da teoria à prática: competências de leitura. *In*: MARTHA, Alice Áurea Penteado (org.). *Leitor, leitura e literatura*: teoria, pesquisa e prática: conexões. Maringá: Eduem, 2008. p. 13-26.

ASSIS JÚNIOR, Antonio de. *Dicionário Kimbundo-Português*. Linguístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético de nomes próprios. Luanda: Edições de Argonte, Santos e Cia Ltda. [194-?]. Disponível em: https://ia802807.us.archive.org/11/items/dicionriokimbu00assiuoft/dicionriokimbu00assiuoft.pdf. Acesso em: 17 dez. 2024.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I*: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2015.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005. (Coleção *Fundamentum*, n. 12).

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. O som no signo. *In*: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 48-76.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-194.

CHEVALIER, Jean. *Dicionários dos símbolos*. Tradução de André Barbault *et al*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. Pensamento-paisagem. *In*: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves *et al*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013, p. 17-47.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. O título: uma unidade subjetiva (caracterização e aprendizagem). *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 13, n. 1, p. 235-254, 1989. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639096. Acesso em: 19 dez. 2024.

CROCE, Benedetto. *In che cosa consiste l'arte o poesia*. *In*: CROCE, Benedetto. *Breviario di estetica*. Aesthetica in nuce. Milano: Adhelphi Edizione S. P. A., 2011. p. 193-196.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001. (Ensino superior).

ELIOT, Thomas Stearns. *Select Essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Letramento racial crítico através de narrativas autobiográficas*: com atividades reflexivas. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.

FECK, Felícia de Oliveira; CUNHA, Miriam Figueiredo Vieira da; CALDIN, Clarice Fortkamp. Livro ilustrado: texto, imagem e mediação. *Perspectivas em Ciência da Informação*, [*s. l.*], v. 21, n. 1, p. 194-206, mar. 2016. DOI: https://doi.org/10.1590/1981-5344/2390.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Letramento racial crítico através de narrativas autobiográficas*: com atividades reflexivas. Ponta Grossa, PR: Editora Estúdio Texto, 2015.

FIGUEIREDO, Eunice. Os "brasileiros" do Benin: a questão do retorno à África. *In*: FIGUEIREDO, Eunice. *Representações de etnicidade*: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 235-250.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais.* Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro: 7).

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como pintura*: a *ekphrasis* em Albano Martins. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

FONSECA, Maria Nazaré Santos. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil:* antologia crítica. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014, vol. 4, p. 245-277 *(História, teoria, polêmica)*.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Leon Schafter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Tradução de Márcia Arbex e Fernando

Sabino. Belo Horizonte: PPG em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

INELLAS, Gabriel Cesar Zaccaria de. *Expressões criminais e linguagem policial*. São Paulo: Editora Juarez de Oliveira, 2018.

JOUVE, Vincent. A leitura como retorno de si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. *In*: REZENDE, Neide Luzia *et al*. (org.). *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 53-65.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução de Marcos Bagno e Marcos Marcionillo. São Paulo: Parábola, 2012.

KUNDONGENDE, João da Cruz. *Crise e resgate dos valores morais, cívico e culturais na sociedade Angolana*. Huambo, Angola: Ceretec, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: história e histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACEDO, Tania. A representação literária de Luanda – uma "ponte" entre Angola, Brasil e Portugal. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 117-127, mar. 1997. DOI: https://doi.org/10.11606/va.v0i1.48676.

MARQUES, António Soares. A função da ilustração na literatura infanto-juvenil. *Revista Mathesis*, [*s. l.*], n. 3, p. 239-249, 1994. DOI: 10.34632/mathesis.1994.3721.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, [*s. l.*], n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881. Acesso em: 13 abr. 2026.

MENEGASSI, Renilson José; CHAVES, Maria Izabel Afonso. O título e sua função estratégica na articulação do texto. *Linguagem & Ensino*, [*s. l.*], v. 3, v. 1, p. 27-44, mar. 2019. DOI: https://doi.org/10.15210/rle.v3i1.15510.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Ou isto ou aquilo: um clássico da poesia infantil brasileira. *In*: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio (org.). *Cecília Meireles*: a poética da educação. Rio de Janeiro: PUC-Rio & Loyola, 2001, p. 189-199.

MENEGASSI, Renilson José; CHAVES, Maria Izabel Afonso. O título e sua função estratégica na articulação do texto. *Linguagem & Ensino*, [*s. l.*], v. 3, n. 1, p. 27-44, mar. 2019. DOI: https://doi.org/10.15210/rle.v3i1.15510.

NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 11-29, jan. 1993. DOI: 10.1590/S0101-47141993000100002.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Literatura e realidade(s) – uma abordagem. *In*: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 7-9.

PAZ, Octavio. A revelação poética. *In*: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 123-143.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Rua Luanda*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2007. (Coleção árvore falante).

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poemas para ler com palmas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

ROCHA FILHO, Rubem. [Processo criador]. *WhatsApp*, 12 dez. 2024. Mensagem de texto.

BIO. *In*: RUBEM Filho Ilustrador. [*s. l.*]: Rubem Filho, 2014. Disponível em: https://rubemfilho.wixsite.com/rubem-filho/fall-winter. Acesso em: 25 dez. 2024.

FILHO, Rubem. [Comunicação pessoal]. *WhatsApp*, 12 mar. 2024. Mensagem de áudio.

SANTINI, Juliana; ROCHA, Rejana Cristina. Com quantas cores se narra uma saudade? O narrador infantil e a leitura do real em um texto de Lygia Bojunga. *Revista Literatura em Debate*, [*s. l.*], v. 8, n. 14, p. 8-22, ago. 2014. Disponível em: https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1444. Acesso em: 24 dez. 2024.

VIGOTSKI, Lev. S. *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VAN DIJK, Teum Adrianus. *Cognição, discurso e interação.* São Paulo: Contexto, 1992.

VILHENA, Júlia et al. Medos infantis, cidade e violência: expressões em diferentes classes sociais. *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 171-186, 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-56652011000200011.

VOLOCHINOV, Valentin. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica (1926). *In*: VOLOCHINOV, Valentin. *A palavra na vida e a palavra na poesia*: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 109-146.

ZANDONADI, Mônica Scarpat. *In*: PINTURA digital. *Saber Ciência*. Sergipe: Pintura digital, 2011. Disponível em: https://www.ufs.br/conteudo/3007-pintura-digital. Acesso em: 25 dez. 2024.

v. 36, n. 2, p. 146–161, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61609
Submetido em: 04/09/2025 · Aprovado em: 15/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

O fazer literário como bricolagem: por uma poética do resto

Literary Creation as Bricolage: Towards a Poetics of the Rest

Priscilla Melo Ribeiro de Lima
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
primlima@ufg.br
https://orcid.org/0000-0003-2426-0715

Sostenes Cezar de Lima
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Anápolis | GO | BR
sostenes.lima@ueg.br
https://orcid.org/0000-0002-1814-3996

Resumo: Este artigo discute o fazer literário como a bricolagem, conforme anunciada por Benjamin. O poeta é comparado ao trapeiro. Ao evocar saberes que foram silenciados pela hegemonia, ele estabelece uma forma dissidente, a contrapelo da história, de narrar a vida e a sociedade. São analisados alguns escritos de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* para se compreender como esse processo de bricolagem se manifesta numa escrita literária que seja um discurso de resistência. Ocupando um lugar marginal na sociedade, a autora utiliza fragmentos e restos que encontra em sua vivência cotidiana para construir seus textos. Em uma espécie de bricolagem, Jesus tece narrativas que denunciam o sofrimento sociopsíquico daqueles que habitam a margem da sociedade brasileira.

Palavras-chave: escrita de si; bricolagem na escrita literária; Carolina Maria de Jesus; narrativas marginais.

Abstract: This article discusses literary creation as bricolage, as foretold by Benjamin. The poet is compared to the ragpicker. By evoking knowledge that has been silenced by hegemony, he establishes a dissident way, going against the grain of history, of narrating life and society. Some of Carolina Maria de Jesus's writings in *Quarto de despejo* are analyzed to understand how this bricolage process manifests itself in literary writing that is a discourse of resistance. Occupying a marginal place in society, the author uses fragments and remains she finds in her daily life to construct her texts. In a kind of bricolage, Jesus weaves narratives that denounce the socio-psychological suffering of those who inhabit the margins of Brazilian society.

Keywords: self-writing; bricolage in literary writing; Carolina Maria de Jesus; marginal narratives.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Considerações iniciais

A transformação das sociedades artesanais pelo capitalismo e colonialismo fez emergir uma nova forma de organização social que não mais dependia do conhecimento transmitido via narrativa oral.[1] Obviamente, esse processo aconteceu de formas diferentes a depender da geopolítica. Na Europa ocidental, se deu progressivamente a partir do Renascimento e teve seu ápice com o processo de industrialização e a Grande Guerra, enquanto nas sociedades periféricas aconteceu pela via traumática da colonização. Essa passagem para uma sociedade da técnica retirou do narrador a função de transmissão de conhecimento e de acesso mais direto aos elementos identitários que compunham a identidade e a memória social. As narrativas eram fundamentais para a coesão grupal, senso de pertencimento coletivo e transmissão da história social. Benjamin (2012b) ressalta que a narrativa e o narrador eram responsáveis pela transmissão da *experiência*[2] – conhecimento construído na interação social e portador de um saber ancestral que se transforma ao ser transmitido.

A vida fragmentada e desenraizada na modernidade capitalista fez emergir o que Benjamin (2012b) nomeou de *vivência*.[3] A fragmentação – decorrente, principalmente, da desconexão do sujeito com o passado e a comunidade – dificulta a sedimentação do conhecimento. Além disso, o conhecimento construído historicamente deu lugar à informação de acesso mais rápido e efêmera, bem como o processo de silenciamento das narrativas ancestrais dos povos colonizados. A *vivência* se caracteriza por um conhecimento voltado para a informação imediata, sem compromisso com a transmissão de conhecimento. Junto à *vivência*, a temporalidade, segundo o modelo capitalista, também passou a ser vivenciada de forma rápida, voltada para as rotinas do trabalho e do consumo. Nessa temporalidade, isenta de sentido e permanência, a informação obtida é rapidamente substituída por uma mais recente, impedindo a sedimentação do conhecimento. A sociedade da técnica, como Benjamin a chama, se tornou um aglomerado de informações fragmentadas e desconectadas da vida como um todo, e, por isso, vazias de conhecimento e sentido. A informação, que substituiu o antigo relato, não foi incorporada à experiência do indivíduo, analisa Benjamin. O autor ressalta: a função principal da narração não era transmitir a objetividade do acontecimento, como faz a informação. Na narração, o acontecimento é integrado à "vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como *experiência*. Por isso, o contador de histórias deixa na *experiência* as suas marcas, tal como oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro" (Benjamin, 2024, p. 149).

Em relação aos povos colonizados e marginalizados, essa fragmentação se torna mais evidente e dolorosa. O sequestro do transatlântico e a escravização em território brasileiro

---

1 Este trabalho está vinculado à pesquisa de estágio pós-doutoral desenvolvida por Priscilla Melo Ribeiro de Lima, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Brasília (POSLIT/UnB), sob supervisão de Regina Dalcastagnè, e ao projeto de pesquisa interinstitucional "Narrativas da margem", coordenado por Priscilla Melo Ribeiro de Lima e Sostenes Cezar de Lima, e desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP/UFG), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFG) e Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (PPG-IELT/UEG).

2 Para diferenciar do uso corriqueiro da palavra experiência, utilizaremos o itálico para marcar o uso no sentido benjaminiano ao longo do texto.

3 Para diferenciar do uso corriqueiro da palavra vivência, utilizaremos o itálico para marcar o uso no sentido benjaminiano ao longo do texto.

lançou os sujeitos em uma nova sociedade e cultura: foram desligados do território, das gerações anteriores, da religião, da língua e da cultura de origem. Os nomes foram trocados por nomes cristãos e os sobrenomes pelos dos senhores. A língua de origem e as práticas religiosas foram proibidas. Foram obrigados a aprender a língua portuguesa e aderir ao Catolicismo. Além do trauma da retirada forçada de suas terras e família, esses povos foram submetidos à escravidão, castigo físico e todo tipo de mandonismo senhorial. A partir de uma aproximação com a teoria de Benjamin (2012b), podemos dizer que o trauma da escravidão submeteu essas pessoas ao choque e ao *spleen*, termos que Benjamin (2012b) usa para nomear certas experiências da modernidade capitalista.

Na Europa, as mudanças repentinas, somadas ao trauma da guerra de trincheiras, se tornaram o modelo de estruturação da modernidade capitalista. As mudanças radicais da modernidade surpreenderam os sujeitos, deixando-os sem possibilidade de resposta. Benjamin (2012b, p. 124) analisa:

> [...] nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes, uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

A modernidade capitalista impôs às pessoas do continente africano experiências brutais. A retirada traumática da terra, a brutalidade da escravidão e o cerceamento cultural, linguístico e religioso, causaram efeitos traumáticos que se perpetuam hoje. Muitas vezes nomeado de banzo (Oda, 2007), o choque causado por esse trauma, coletivo e individual, levou milhares de pessoas à melancolia severa e ao suicídio durante a travessia do transatlântico e na chegada às terras brasileiras. O *spleen* se refere à melancolia que golpeia o interesse e a capacidade de percepção à sua volta em uma espécie de empobrecimento de si mesmo e do mundo (Benjamin, 2012b; Freud, 2010). Podemos dizer que o choque diante de uma situação traumática permanente, sem possibilidade de retorno, desencadeou um processo um pouco diferente do *spleen*, em diversos casos. Benjamim associa o choque às situações traumáticas que requerem do sujeito uma resposta rápida e eficiente para a qual não tem recursos cognitivos ou sociais. As atrocidades da colonização se tornaram mais traumáticas talvez porque, mesmo que grande parte das sociedades africanas já sofressem de um apagamento cultural e religioso desde antes da incursão europeia no continente, a escravidão os arrancou de suas terras ancestrais e fragmentou as identidades. Dessa forma, o processo do banzo se desencadeou, associando uma melancolia profunda em que parte do Eu se perde juntamente com a perda da terra mãe, da família de origem, da língua etc., a uma convicção da perda irrevogável desses elementos com a retirada forçada de África. Este estado psicológico de extremo sofrimento, geralmente, levava o sujeito escravizado à morte ou impossibilitava o trabalho, pois, muitos ficavam inaptos por apresentarem sintomas de alheamento ou por sucumbirem à bebida (Oda, 2007).

Além disso, a colonização europeia introduziu elementos discursivos que foram modificando os processos identificatórios de grande parte das culturas estabelecidas. Os colonizadores deslegitimaram crenças e conhecimentos – ao substituir, por exemplo, rituais ancestrais de cura com ervas por medicamentos –, como também utilizaram a educação formal como instrumento colonizador do pensamento africano. Essa ruptura somada ao trauma da escravidão deixou os

sujeitos escravizados sem possibilidades de enfrentar esse trauma tanto coletivamente como individualmente. Histórias pessoais e coletivas foram fragmentadas e silenciadas juntamente com o apagamento da transmissibilidade do conhecimento e fortalecimento da resistência que as comunidades poderiam oferecer. A *experiência* não era mais possível de ser construída.

Gagnebin (2004, p. 50-51) afirma:

> A perda da *experiência* acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração; que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. As razões dessa dupla desaparição provêm de fatores históricos [...]. Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista) e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque [...], portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana, de assimilar o choque, o trauma.

No conjunto da colonização e do trabalho escravizado, "o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica" pode ser pensado através da experimentação do tempo e do corpo totalmente subjugados pela jornada de trabalho e pela produção. Pessoas escravizadas não eram donas de seus corpos e de seu tempo. Estavam inteiramente a serviço do lucro e dos desejos de sinhôs e sinhás.

Os escravizados tinham em comum apenas o fato de terem sido animalizados e subjugados. Era prática comum a separação de pessoas da mesma família e mesma língua para enfraquecer possíveis revoltas. Fragmentadas as identidades e as narrativas, esses sujeitos foram lançados em uma forma de organização político-econômica extremamente cruel, sem ter qualquer instrumento para reagir. Diante da perda de amparo coletivo por parte da comunidade originária, as lembranças e os fragmentos de memória dos saberes ancestrais foram os poucos pontos de ancoramento. Resgatar esses retalhos identitários se tornou uma forma de resistência, mesmo que silenciosa.

É a partir do contexto de fragmentação das narrativas e das identidades que Benjamin afirma que o poeta surge como um trapeiro que vai recolhendo fragmentos da história e da memória para costurar narrativas. Em uma espécie de poética do que restou ou dos escombros deixados pela barbárie da modernidade colonial e das histórias dos vencedores, o poeta faz emergir as narrativas dos silenciados. Podemos pensar que esse poeta benjaminiano também é aquele que não necessariamente escreve, mas aquele que transmite narrativas, seja oralmente ou através de outras artes como a música. Foi assim que esses povos silenciados foram encontrando caminhos para contornar o apagamento e a fragmentação, bem como resgatar suas histórias a partir do que restou.

Diante da impossibilidade de acesso ao letramento e às formas escritas de transmissão, os sujeitos escravizados foram construindo outras maneiras de preservar e transmitir suas crenças e cultura. Uma delas foi a contação de histórias e a modificação de elementos da língua, gerando o que Gonzalez (2020a; 2020b) chama de *pretuguês*. Essa resistência de linguagem foi importante para a transmissão de elementos das culturas de matriz africana para os filhos dos senhores – elementos que acabaram por se firmar no imaginário social, como o quibungo (lobisomem), a mula sem cabeça e as histórias de Zumbi – e para de certos elementos na língua portuguesa, como a repetição de sílabas – por exemplo, babá – ou supressão do som do erre final [r], como em *comê*, *falá*, *dizê*. Os batuques e as cantigas aos domingos – dia de descanso

nos engenhos – também foram se tornando uma forma de se manifestar e manter vivos certos ritos religiosos. Associações religiosas também foram se formando durante o Segundo Império (1840-1889) e permitiram, durante um certo tempo, que fossem usadas para práticas religiosas.

Essas tentativas de resgatar os elementos identificatórios de culturas que foram quase destruídas pela colonização encontraram e encontram muitas "dificuldades". Após a instauração da República e durante todo o período da Primeira República (1889-1930), os batuques, a capoeira e o violão, entre outras práticas, foram criminalizados. Lira Neto (2017) revela que era frequente, nas casas das mães negras como Tia Ciata, a presença de brancos nas salas de visitas para saraus e rodas de samba, permitidos pela Lei, enquanto os batuques proibidos aconteciam nos terreiros, na parte do fundo da casa. A prática do candomblé e da umbanda foram reconhecidas apenas com a aprovação de emenda constitucional que reconhecia e permitia a liberdade de culto. Essa emenda, proposta por Jorge Amado, quando deputado federal, se tornou parte do artigo 41 da Constituição de 1946 (Brasil, 1946). Mesmo assim, ainda hoje, as histórias e religiões de matriz africana são objeto de discriminação e racismo religioso. O discurso social continua a invalidar as práticas religiosas e as histórias de matriz africana. Assim, narrar histórias e recontar memórias ancestrais foi, e ainda é, uma forma de construir um discurso de resistência e tentar manter as identificações originárias, a despeito das fragmentações e do declínio da *experiência* e das narrativas na modernidade capitalista.

Compreendemos que, mesmo com as fragmentações e desconexões que o capitalismo e o colonialismo impuseram aos modos de subjetivação, e com o declínio do poder das narrativas acentuado com a emergência do romance, conforme análise de Benjamin (2012b), as narrativas continuaram a construir o mundo do sujeito, seja interno ou externo, mesmo que fragmentariamente. É como se a narrativa, individualizada na modernidade, assumisse uma função de tentar costurar as fragmentações e criar um todo minimamente coeso. Não mais enquanto uma função coletiva e de transmissão de sabedoria, as narrativas passaram a ter uma função de construir espaços em que se tenta articular o tempo de maneira lógica entre o antes, o agora e o depois. São as histórias que, ouvidas e contadas, passaram a carregar a noção histórica da vida. Em um tempo marcado pelo imperativo da produtividade e da fragmentação entre vida privada e trabalho, o poeta trapeiro consegue articular, minimamente, o passado, o presente e o futuro junto ao senso de identidade.

Cabe ressaltar aqui como a psicanálise concebe essa formação do senso de identidade e sua articulação com os discursos. A psicanalista Piera Aulagnier (1979) afirma que o Eu é historiador desde antes da capacidade de articular a linguagem. Ao nascer, o bebê já é atravessado pelas narrativas de seus cuidadores, das gerações anteriores e do que está no imaginário social. À medida que o Eu vai se formando, forma-se também sua narrativa histórico-ficcional. A construção identitária do Eu está inserida em dois processos que se intercambiam – o familiar e o sócio-histórico. O primeiro se refere à inserção geracional e àquilo que foi sendo transmitido – crenças, ideais, segredos, códigos ético-morais. O segundo diz respeito aos discursos sociais e aos ideais identificatórios compartilhados pela comunidade. O processo social pode ser visto como um espectro em que num ponto está o ideal identificatório – aquilo que se busca, que é o mais valorizado socialmente – e no outro está o oposto desse ideal – o avesso, o que é rejeitado.

A narrativa de si vai buscando articular elementos muitas vezes contraditórios para criar uma noção que faça sentido para o sujeito. O processo de branqueamento, por exemplo, pode ser compreendido como uma forma de tentar minimizar os efeitos angustiantes do discurso social que coloca os corpos negros em um lugar de rejeição e abjeção. O Eu busca

e alinha fragmentos em uma tessitura que seja minimamente congruente, apesar das incoerências. São fragmentos de memória, discursos, imagens e cenas que vão sendo integradas narrativamente. É essa capacidade narrativa, ou a pulsão narrativa, diria Gagnebin (2014), que habilita o sujeito e o grupo a construírem suas identificações e suas identidades. Mesmo sendo efêmera e transitória, já que essa identidade pode ser alterada, o que permanece é aquilo que se relembra e é narrado.

Nessa esteira, Ricœur (2010b) diria que existe uma identidade narrativa que é capaz de articular o tempo e sua passagem, assim como construir sentidos para eventos dissonantes. Essa identidade abrange narrativas que articulam historicidade e ficcionalidade da história do sujeito narrador. Ricœur (2010b, p. 213) afirma que a "compreensão que temos de nós mesmos é uma compreensão narrativa, isto é, não podemos apreender a nós mesmos fora do tempo e, portanto, fora da narrativa. Há, portanto, uma equivalência entre o que eu sou e a história da minha vida". E essa identidade funciona a partir desses dois modos – histórico e ficcional – não sendo possível diferenciá-los de forma objetiva. Além disso, essa identidade também revela aspectos e discursos do contexto social do sujeito-narrador, podendo ser fonte para análise das disputas de poder e dos discursos hegemônicos e de resistência (Lima; Lima, 2020).

Memória e história se articulam de forma a compor uma narrativa que sempre busca preencher espaços vazios e resolver incoerências. A memória seria essa tentativa de preencher esses espaços para que a narrativa tenha um sentido minimamente articulado. É o que Ricœur (2010a) nomeia de dissonante-consonante. A vida narrada é um jogo entre concordâncias e dissonâncias, entre o coerente e o incoerente. A busca por encaixar o incoerente em uma cadeia de sentido seria o objetivo da narrativa de si, ou seja, alinhavar a incoerência numa trama que tenha alguma lógica. A composição poética, conforme Aristóteles, seria essa tentativa de articulação do dissonante-consonante. Daí, dizermos que o modo ficcional funciona a partir das incoerências do modo histórico de nossas narrativas. Fazemos construções discursivas de forma a amenizar ou encaixar as incoerências de nossas histórias.

Essa identidade narrativa, que articula os modos ficcional e histórico e os discursos social e parental, se aproxima da ideia de escrevivência, formulada por Conceição Evaristo. Embora utilizem a mesma palavra, escrevivência de Evaristo e *vivência* de Benjamin indicam conceitos opostos. Em Conceição Evaristo, o conceito de escrevivência se aproxima do conceito de *experiência* em Benjamin. A autora ressalta que a escrevivência ajunta suas experiências vividas como mulher brasileira e negra com "uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana" (Evaristo, 2020, p. 30). A identidade narrativa de Evaristo nos revela tanto elementos de sua memória como de outros homens e mulheres reais, elementos silenciados pela colonização e escravismo. O que restou dessas memórias emudecidas ecoa nas vozes de seus personagens. Isso também parece acontecer na poética de Carolina Maria de Jesus, ao retratar seu cotidiano e o de outros trabalhadores e trabalhadoras das ruas de São Paulo. É uma poética do resto, do que ainda resiste ao higienismo do discurso hegemônico.

Evaristo (2020a; 2020b) reconta qual foi sua inspiração para cunhar a palavra *escrevivência*: as histórias contadas pela mãe-preta na época da escravidão. Essa mulher era responsável por alimentar e cuidar dos bebês e das crianças da casa-grande. Fazia de tudo: amamentava, dava banho, cuidava da roupa e alimentação, acalentava no colo, entoava cantigas e contava histórias para dormir. A mãe-preta cuidava dos futuros senhores que manteriam o poder

sobre sua vida e seu corpo. Evaristo afirma que o poder que o homem branco tinha sobre o corpo e a voz dessas mulheres no passado não podia alcançar a palavra. A linguagem escapa a esse controle, e as histórias por ela retratadas ocupam não mais a função de acalentar, mas de despertar, ou pelo menos incomodar, os da casa-grande. As histórias escritas resgatam as narrativas que se perderam, bem como as que foram silenciadas e se ocupam de construir novas possibilidades de existência. Resgatam o que Pollak (1989) nomeia de memória do subsolo – aquela que escapa e resiste à memória coletiva hegemônica.

Rosa (2024, p. 2) ressalta que a escrevivência comporta uma rede que ecoa as vozes de sujeitos que resistem em uma sociedade excludente, racista e violenta. A escrevivência seria, assim, um "ato ético e estético que promove [...] o agir ético e político em resposta ao discurso/ação intolerante, sendo, portanto, mola propulsora de um discurso de resistência que encontra seu nascedouro na esfera artístico-literária". Escreviver instaura uma *experiência* que é coletiva. Através dos restos que ficaram das memórias individual e coletiva, costura-se uma narrativa que ecoa os apagamentos, oferecendo possibilidades identificatórias que fogem ao discurso identitário hegemônico.

O poeta como trapeiro – articulações benjaminianas

Discorrendo sobre os espaços da recordação, Assmann (2011) propõe uma poética dos restos. Partindo do significado da palavra *lixo* em alemão, ela postula que essa palavra se refere a algo que cai. Descartar é deixar cair, é retirar da cena principal. Os restos de comida e de objetos são descartados porque perderam seu valor e sua utilidade. "Decaídos são aqueles objetos aos quais a sociedade não presta mais atenção e pelos quais não se interessa mais" (Assmann, 2011, p. 412). Essa análise se aproxima da concepção de trapeiro que Benjamin constrói a partir da poética de Baudelaire. Em suas *Passagens*, Benjamin (2018, p. 579, grifos do autor) descreve a figura do trapeiro:

> O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. [citando Baudelaire:] "Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, a imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou prazer" (Baudelaire, *Oeuvres*).

Os trapeiros, que atualmente podem ser vistos nos catadores de materiais recicláveis, compõem uma classe que é vista como descartável, mas que movimenta uma grande atividade econômica. João do Rio (2008, p. 56), na crônica *A rua*, ressalta:

> O Rio [de Janeiro] tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos [estabelecimento comercial de compra e revenda de roupas], ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados. [...] Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil

> para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier, nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...

Nessa época, os trapeiros eram os que recolhiam embalagens para serem reutilizadas pelas fábricas de charuto; catavam lenços e pedaços de tecido para reaproveitamento na indústria têxtil; caçavam pombos para venda em restaurantes como aves requintadas. Nos tempos de Carolina Maria Jesus, se recolhiam papelão, garrafa e metais para reaproveitamento nas fábricas. Mas, para além da materialidade, o trapeiro é aquele que anda pela cidade e recolhe o que é descartado pela sociedade – vivências, histórias e memória. O lixo – o que cai da mesa e das mãos – é também o que é descartado por incomodar ou atrapalhar o ideal de limpeza e brancura da sociedade. Subjetividades e narrativas não hegemônicas são descartadas como lixo e silenciadas como se não pertencessem à narrativa social, como ressalta Gonzalez (2020b) ao afirmar que o sujeito negro é a lata de lixo da sociedade.

Benjamin (2015, p. 81) afirma que, assim como os trapeiros, "os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica". O poeta, como um andarilho da cidade, cata o que é descartado socialmente e, a partir disso, compõe sua escrita. "O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro", o autor continua, "trapeiro ou poeta – a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos" (Benjamin, 2015, p. 81). Os fragmentos de memória retirados da consciência e eliminados da história social são a matéria-prima para a composição do poeta. Se o esquecimento visa a morte, a rememoração revive o enterrado e leva a uma infinidade de possibilidades de novas construções sociais. Benjamin (2012a, p. 38-39) afirma que "o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois". O autor exemplifica que Proust "não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. [...] para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração" (Benjamin, 2012a, p. 38). Esse tecido da rememoração pode ser compreendido como o tecido da própria vida imersa em um contexto sócio-histórico que oferece as condições materiais para que a vida aconteça. Assim, a escrita do poeta trapeiro nos fornece elementos para a compreensão da vida imersa nesse tecido.

Podemos pensar em Carolina Maria de Jesus como essa trapeira que se vestia de trapos e ocupava-se deles, mas, obviamente, não se reduzia a eles. Catando restos nas ruas de São Paulo, ela ia também à cata de palavras para suportar a miséria humana na qual vivia. Catava histórias, memórias, pedaços de vida, com os quais escreveu seus diários, seu romance e seus poemas. Ao se narrar, ela também narra diversas subjetividades marginalizadas e jogadas nas ruas da cidade. Os restos narrados por Carolina denunciam a perversidade do capitalismo e também resgatam narrativas silenciadas pela cidade grande. São como um grito dos excluídos que demandam por escuta e visibilidade. Essa perspectiva de análise de uma poética do resto se diferencia, entretanto, da perspectiva da poética de resíduos, de Fernandez (2018). Essa autora analisa a obra carolineana a partir da ideia do palimpsesto e de como os resíduos de outros autores, além de "cacos da linguagem cotidiana, da linguagem da propaganda, de slogans, os ditos populares, clichês, tradição passadista" (Fernandez, 2018, posição 849) aparecem na escrita em uma espécie de "reciclagem literária [...] que vai colando no seu texto pedaços de discursos alheios" (Fernandez, 2018, posição 582). Em nossa análise, enfocamos

como os silenciamentos e violências da exclusão social foram alguns dos elementos utilizados por Carolina Maria de Jesus para construir sua poética.

Para melhor compreensão desse fazer literário a partir do resto, escolhemos a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, para a análise, que foi dividida em três momentos. Primeiramente, apresentaremos breve discussão sobre o contexto sócio-histórico da autora; na sequência, analisaremos aspectos da obra que trazem elementos sobre a sociedade e seus discursos hegemônicos, além dos fragmentos narrativos que compõem identificações e resistências; e, por fim, sairemos do mundo do texto para tentarmos compreender o mundo social a partir da obra analisada. Compreendemos, a partir de Ricœur, que "narrar é, mais que tudo, articular simbolicamente o tempo, representá-lo, trazer à linguagem o que a ação experimenta e organiza no mundo" (Gentil, 2004, p. 112). Toda narrativa parte de determinado contexto sócio-histórico e carrega elementos desse contexto. O autor ressalta que todo e qualquer texto está inserido num contexto mais amplo, do qual emerge e para o qual retorna ao ser lido e interpretado.

Catando palavras enquanto cata papel – a escrita de Carolina Maria de Jesus

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, em Minas Gerais, e migrou para São Paulo aos 23 anos. Vinda de uma família monoparental, com ausência do pai, Carolina cresceu escutando histórias de seu avô sobre Zumbi dos Palmares e escutando leituras dos discursos de Rui Barbosa publicados nos jornais da época (Jesus, 1986). Essas histórias foram moldando seu pensamento e sua visão de mundo, gerando uma Carolina crítica da sociedade e política. Em *Diário de Bitita*, ela escreve:

> […] Quando os negros reuniam-se falavam:
> — Tem um baiano, o doutor Rui Barbosa, que quer que o negro vá à escola, mas os brancos falam que já deram a liberdade para os negros e chega.
> Mas o Rui falava que a liberdade sem cultura e sem instrução não ia beneficiá-los. O negro inculto será nômade, indolente, e imiscível. Não será um braço para impulsionar a Nação. Será sempre uma boca. O analfabeto não tem forças para evoluir na vida. Ele será sempre um músico de ouvido. […]
> O Rui dizia que o negro deveria ser conservado na lavoura. Que num país é necessário ter uma classe telúrica. Ele ficaria no trabalho até às três da tarde e estudaria à noite. Mas os doutores de Coimbra diziam que quem deveria estudar eram os filhos da classe predominadora, e não os que deveriam ser predominados, que o amo e o servo não poderiam ter sapiência igual. O Rui dizia que a sapiência é nata. O estudo é para esclarecer.
> […] O senhor Manoel Nogueira passava o dia com os brancos porque era oficial de Justiça. E no entardecer ele sentava na porta de sua casa, e lia o jornal O Estado de São Paulo para nós ouvirmos trechos que foram ditos pelo Rui Barbosa (Jesus, 1986, p. 35-36, 40).

Em seus diários publicados em 1960 e 1961 – *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria* – o tom crítico sobre a atuação dos governantes e a forma como se fazia política no país é bem frequente. Carolina tinha um olhar aguçado para a política de sua época, acompanhava as campanhas eleitorais e tecia duras críticas aos governantes que se esqueciam da população marginalizada e das promessas. O momento histórico em que viveu foi marcado, principal-

mente, pelo processo de modernização e industrialização do país no governo JK e pelo agravamento da desigualdade social, com o aumento da inflação dos alimentos e moradia. Em trechos de *Quarto de despejo* ela escreve:

> [16 de maio de 1958]: Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas não tinha nada para comer.
> ...Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão [estância climática paulista procurada para o tratamento de tuberculose, N.E.]. Eu quando estou com fome quero matar o Janio [Quadros], quero enforcar o Adhemar [de Barros, governador de São Paulo] e queimar o Juscelino [Kubitscheck]. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos (Jesus, 2014, p. 33).

> [20 de maio de 1958]: [...] Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços para estar ciente que abordam deste grave problema ele vence nas urnas depois divorcia se do povo olha o povo com os olhos semicerrados com um orgulho que fere a nossa sensibilidade (Jesus, 2014, p. 38).

> [21 de maio de 1958]: [...] Quem deve dirigir [o país] é quem tem capacidade. Quem tem dó e amisade ao povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre (Jesus, 2014, p. 39).

Carolina frequentou a escola pouco tempo. Mas as histórias e a escrita sempre a fascinaram. Além dos diários, ela também escreveu poemas e romances. Algumas obras foram publicadas às suas custas, outras após sua morte, e outras estão sem publicação. O fato é que a escritora nunca foi bem aceita no cânone literário; sempre foi vista como uma escritora de segunda categoria. Nesse sentido, não apenas seus personagens são sujeitos socialmente marginalizados, mas a própria Carolina foi colocada nesse lugar. E é partindo das próprias vivências e leitura de mundo que Carolina constrói sua poética. Vemos em seus livros, principalmente nos diários e no romance autobiográfico (*Diário de Bitita*), recortes de sua realidade e seu passado, que constroem uma imagem da sociedade brasileira e do sofrimento sociopsíquico dos sujeitos subalternizados. É como se nos deparássemos com um imenso vitral em que cada parte refletisse o todo e o todo trouxesse as particularidades do sofrimento e da realidade social.

O lugar de onde se olha a sociedade é um aspecto marcante da literatura carolineana. Dalcastagnè (2014; 2023) analisa, a partir da afirmação de Carolina de que entrou no mundo pelo quintal e não pela sala de visitas (Jesus, 1986), que olhar o mundo pela porta dos fundos gerou uma escrita que questiona o mundo e suas hierarquias. Em sua escrita, como consequência dessa subversão, os espaços urbano e rural se tornam "elemento de subjetivação e local de encontro", mas também reflete sobre "quem tem o domínio sobre os espaços públicos no Brasil" (Dalcastagnè, 2023, p. 10).

Sabemos que os espaços públicos sempre foram ocupados majoritariamente por pessoas brancas, descendentes da aristocracia rural. Em nossa sociedade, o dispositivo de racialidade sempre operou conjuntamente ao biopoder e foi por ele instrumentalizado, afirma Sueli Carneiro (2023). O biopoder associado ao racismo promoveu uma espécie de condenação à morte, social e física, daqueles que ocupam as margens. Para os sobreviventes, analisa Carneiro, esse dispositivo reserva outras formas de assujeitamento, como o epistemicídio, as

interdições sociais e o silenciamento das memórias coletivas e ancestrais. Entretanto, mesmo colocados nesse lugar de despejo e de resto, como diriam Carolina (Jesus, 2014) e Gonzalez (2020b), muitos conseguem construir formas de resistência e subversão.

Em sua busca por catar papel e sobreviver à fome, Carolina recolheu livros e cadernos, nos quais escrevia diários, poemas e romances. A subversão começa por aí. Ela transforma os livros jogados fora em fonte de conhecimento e letramento. É nos cadernos que ela descobria, talvez, o que era ensinado nas escolas; era no avesso desses cadernos que ela escrevia sobre a fome. Sua poética do avesso e do resto revelou as dores da fome e do abandono. Essa poética pode ser vista, por exemplo, não apenas na escrita de seu cotidiano na favela – as brigas dos vizinhos, as infidelidades, as denúncias para a polícia, os maus tratos –, mas também nos objetos que aparecem em suas múltiplas narrativas. Como uma metáfora da vida, Carolina subvertia a inutilidade do descartado.

As latas vazias se transformam em panelas, pratos e copos para alimentar a família: "O barraco está numa desordem horrivel. E que eu não tenho sabão para lavar as louças. Digo louça por hábito. Mas é as latas" (Jesus, 2014, p. 42).

Ou em vasos para plantar flores: "Fui na casa de uma preta levar umas latas que ela havia pedido. Latas grandes para plantar flores" (Jesus, 2014, p. 25).

Latas e panelas se transformam em instrumentos musicais da batucada: "Hoje ninguém vai dormir porque os favelados que não trabalham já estão começando a fazer batucada. Lata, frigideira, panelas, tudo serve para acompanhar o cantar desafinado dos notívagos" (Jesus, 2014, p. 47).

Jornais eram lidos, nas bancas, enquanto ela vagava pela cidade em busca de papel. Assim obtinha informação sobre o que estava acontecendo na cidade e reunião conhecimento para suas análises da sociedade:

> Percebi que o povo continua achando que devemos revoltar contra os preços dos gêneros [alimentícios] e não atacarmos só a C.M.T.C. Quem lê o que o Dr. Adhemar [de Barros, governador de São Paulo] disse nos jornais que foi com dor no coração que assinou o aumento, diz: — O Adhemar está enganado. Ele não tem coração (Jesus, 2014, p. 130).

> Parei na banca de jornaes. Li que uma senhora e três filho havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. [...] A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verduras nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. [...] Pobre mulher! Quem sabe se de há muito ela vem pensando em eliminar-se, porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. [...]. Penso: será que ela procurou a Legião Brasileira ou Serviço Social? Ela devia ir nos palácios falar com os manda chuva. ...A noticia do jornal deixou-me nervosa. Passei o dia chingando os politicos, porque eu também quando não tenho nada para dar aos meus filhos fico quase louca (Jesus, 2014, p. 62).

> Depois fui lavar as roupas na lagoa, pensando no departamento Estadual de Saude que publicou no jornal que aqui na favela do Canindé há 160 casos positivos de doença caramujo. Mas não deu remédio para os favelados (Jesus, 2014, p. 100). Saí de casa as 8 horas. Parei na banca de jornais para ler as noticias principais (Jesus, 2014, p. 107).

> Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa arvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (Jesus, 2014, p. 108).

Cadernos e livros velhos se tornaram fonte de conhecimento, meios para sua escrita e transmissão de sua forma de ver e ler o mundo. Ler e escrever eram também formas de escape da vida miserável que tinha:

> Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o radio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem (Jesus, 2014, p. 24).

> Por isso que eu digo que a favela é o Gabinete do Diabo. ...Fiz o almoço, depois fui escrever. Estou nervosa. O mundo está tão insipido que eu tenho vontade de morrer. Fiquei sentada no sol para aquecer. Com as agruras da vida somos uns infelizes perambulando aqui neste mundo. Sentindo frio interior e exterior (Jesus, 2014, p. 179).

> ...Escrevi até tarde, porque estou sem sono. Quando deitei adormeci logo e sonhei que estava noutra casa. E eu tinha tudo. Sacos de feijão. Eu olhava os sacos e sorria (Jesus, 2014, p. 185).

Os restos de uma sociedade excludente são transformados em uma forma subversiva de ter sua voz ouvida de alguma maneira. Suas narrativas, de coisas aparentemente banais, revelam as dores de toda uma classe social. Apesar de não escrever crônicas, no sentido clássico desse gênero, talvez possamos pensar as várias entradas de seus diários como microcrônicas do cotidiano que revelam o subterrâneo, como diria Pollak (1989). A crônica, em sua definição machadiana, estaria entre as formas de escrita que tratam de coisas ínfimas (Assis, 2021). São histórias das coisas miúdas, afirmam Chalhoub, Neves e Pereira (2005); trazem à tona coisas que escapam aos olhares de quem tem privilégio. A bricolagem carolineana nos fornece um vitral do sofrimento da marginalização, do silenciamento dos excluídos. Carolina não se fez trapo; se fez uma voz de denúncia e resistência ao se fazer escritora e poeta que narra a si mesma.

Considerações finais

A literatura que se faz a partir da margem é uma literatura que questiona o modo de fazer literário e a própria sociedade (Lima, 2024). Quando, por exemplo, Lima Barreto traz, com sua linguagem informal, a mulher negra, o trabalhador negro, os moradores dos subúrbios para o centro de sua narrativa, sua escrita abala aquilo que se havia estabelecido como hegemônico do fazer literário. O mesmo acontece com Jorge Amado e o negro com suas práticas do candomblé ou com os meninos de rua; com Cabral de Melo Neto e a travessia retirante para fugir da fome; com Carolina Maria de Jesus e seus poemas da fome; com Conceição Evaristo e sua escrevivência. É uma literatura que chamamos da margem por trazer sujeitos e temas marginalizados para o centro da narrativa. Nesse sentido, Santiago (2019, p. 18) alerta que "falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra".

A literatura da margem é aquela que, ao escapar do comum, retira o leitor do conforto; não é literatura de entretenimento. Santiago (2019, p. 21) ressalta que essa literatura, em vez de tranquilizar o leitor, "o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência". Ao resgatar as memórias soterradas de sujeitos socialmente silenciados e a história oralmente transmitida, a escrevivência desloca para o centro aquilo que foi marginalizado pela hegemonia. É uma forma de escrita que mostra o avesso da hegemonia e do mundo de aparências da burguesia, em que podemos perceber traços da *experiência* benjaminiana nas escrevivências de escritoras como Carolina Maria de Jesus. Estabelece uma ligação com a história dos vencidos e com aquilo que a memória coletiva estabeleceu como verdade. E, assim, trabalha os elementos de uma memória social soterrada, ou seja, elementos de uma memória do subsolo (Pollak, 1989). Entretanto, não podemos romantizar o poder dessa literatura e acreditar que ela, por si só, transforma a realidade social. Dalcastagnè e Eble (2017, p. 11) alertam que essa forma de literatura é potente,

> Não porque se acredite ingenuamente que a literatura possa, por si mesma, promover a transformação da sociedade e da política, mas porque ela contribui, com sua força expressiva e com legitimidade simbólica de que ainda desfruta, para construir o universo dos discursos em que ocorrem nossos embates e nos quais fazemos nossas escolhas.

Esta é a potência da escrita da literatura da margem e da escrita de Carolina Maria de Jesus: constrói discursos de resistência que questionam os modelos estabelecidos e podem ofertar possibilidades de construções identitárias contra-hegemônicas. Articulando as ideias de identidade narrativa de Paul Ricœur, o Eu historiador de Piera Aulagnier e escrevivência de Conceição Evaristo, podemos analisar que a literatura marginal articula experiências coletivas e pessoais, ancestrais e atuais, de forma a compor uma narrativa que constrói novas possibilidades de existência. Por isso, "é tão necessária a discussão sobre os significados que a literatura pode adquirir quando manuseada por outras mãos e usada para contar outras experiências que não as da elite ou da classe média intelectualizada no Brasil" (Dalcastagnè; Eble, 2017, p. 11). Colocar isso em discussão é construir um movimento de resistência que se inicia, muitas vezes, "no interior dos grupos que reivindicam acesso à voz literária e que prossegue dentro das universidades, [...] que, há muitos anos, se esforçam em ouvir essa 'dissonância' e suas implicações, sem buscar aquietá-la e tampouco reduzi-la a um fenômeno passageiro" (Dalcastagnè; Eble, p. 11).

Ler essa literatura pela lente da resistência, olhar a sociedade pelo olhar de Carolina, possibilita compreender o mundo pelo viés do sujeito marginalizado. As publicações de Carolina abriram as portas para a literatura marginal escrita por escritores socialmente marginalizados. Penteado (2016, p. 28-29) elenca algumas dessas publicações: *Confissões de uma doméstica* (1970), de Dora de Oliveira; *Ai de vós!: diário de uma doméstica* (1983), de Francisca Silva; Anderson Herzer, escritor transexual e seu livro *A queda para o alto* (1982); *Cidade de Deus* (1997), sucesso editorial que foi adaptado para o cinema, de Paulo Lins; *Capão pecado* (2000), de Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Ferréz; *Esmeralda. Por que não dancei?* (2000), de Esmeralda Carmo Ortiz; *O trem: baseado em fatos reais* (2000), de Alessandro Buzo; *Diário de um detento* (2001), de Jocenir; *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes; *Barbiele* (2008), de Laura Matheus.

Essas obras, embora sem o volume de vendas de *Quarto de despejo*, trouxeram à tona uma diversidade de testemunhos sobre a vida no quarto de despejo. São livros em que o sujeito marginalizado fala por si. Algo que Carolina também fez, não apenas quando escrevia, mas também quando rejeitou a mediação de Audálio para suas outras publicações. O mercado editorial e a sociedade, no entanto, não aceitaram bem sua proclamação de liberdade. As publicações depois de *Quarto de despejo* tiveram poucas vendas e muitos escritos ainda permanecem inéditos.

A luta de Carolina por reconhecimento como escritora se estendeu até o fim da vida. Na *Apresentação* de *Casa de alvenaria*, escrita por Audálio Dantas, que foi o editor desses diários, podemos ver explicitamente o preconceito em relação à escrita de Carolina:

> Finalmente, uma palavrinha a Carolina, revolucionária que saiu do monturo e veio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do quarto de despejo. Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. *Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas "poesias", aqueles "contos" e aqueles "romances" que você escreveu.* A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui (Dantas, 1961, p. 9-10, grifos próprios).

Para a elite, a missão de Carolina já estava encerrada com a publicação dos diários – *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*. Segundo Audálio, representante da hegemonia, não havia motivos para continuar a publicar. As poesias, contos e romances, que Carolina havia lhe mostrado e solicitado que fossem publicados, foram descartados como não sendo literatura – as aspas parecem mostrar certa indignação do jornalista com a insistência da escritora em publicar textos que os intelectuais e acadêmicos não consideravam literatura. Carolina custeou do próprio bolso a publicação do romance *Pedaços da fome* e uma antologia proverbial, *Provérbios*. Mesmo assim, o revisor e a editora contratados interferiram e mexeram em seu texto, eliminando partes que ela considerava importantes para o desenrolar da história, além de modificarem o título original que seria *Felizarda* (Miranda, 2019).

Refletir sobre a dimensão do testemunho traumático da fome e da existência em uma cidade hostil aos pobres e negros, tal qual Carolina traz, requer uma escuta que é, antes, política. Carolina se manteve na lista de *bestsellers* enquanto era mostrada como exótica, um fetiche da burguesia. A partir do momento em que continuou a denunciar as fissuras do discurso hegemônico e da branquitude, como em *Casa de alvenaria* e *Pedaços da fome*, ela foi novamente lançada à margem e morreu silenciada em seu sítio em Parelheiros (SP). Cabe, urgentemente, uma escuta política de seus escritos, feita a partir de um compromisso com o sofrimento psicossocial causado pela fome e pela miséria.

Referências

ASSIS, Machado. *Histórias de quinze dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. v.1.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 37-50. v. 1.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 123-128. v. 1.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. *In*: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2024. p. 139-166.

BRASIL. [Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 18 de setembro de 1946)]. Rio de Janeiro: Poder executivo, 1946.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [*s. l.*], n. 44, p. 289-302, dez. 2014. DOI: https://doi.org/10.1590/2316-40184413.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Carolina Maria de Jesus*: uma voz insubmissa na literatura brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão e Instituto Guimarães Rosa, 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia. Apresentação. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia. (org.). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017. p. 11-14.

DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria – história de uma ascensão social. Apresentação de Audálio Dantas. *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria* – diário de uma ex-favelada. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1961. p. 5-10.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência*: a escrita de nós. Rio de Janeiro: Mina. 2020a. p. 48-54.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência*: a escrita de nós. Rio de Janeiro: Mina, 2020b. p. 26-47.

FERNANDEZ, Raffaella. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. Brasília: Edições Carolina, 2018. *E-book*.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. *Obras completas*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-193. v. 12.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 217-249.

GENTIL, Helio. *Para uma poética da modernidade*: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricœur. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GONZALEZ, Lelia. A mulher negra na sociedade brasileira. *In*: GONZALEZ, Lelia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar. 2020a. p. 49-64.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: GONZALEZ, Lelia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar. 2020b. p. 75-93.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. Belo Horizonte: Áquila, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014a.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*: Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b. v. 1.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*: Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c. v. 2.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, [*s. l.*], v. 10, n. 2, p. 346-361, abr./jun. 2007. DOI: https://doi.org/10.1590/1415-47142007002013.

PENTEADO, Gilmar. A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe. *Estudos de literatura contemporânea*, [*s. l.*], v. 49, p. 19-32, set./dez. 2016. DOI: https://doi.org/10.1590/2316-4018492.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, [*s. l.*], v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278. Acesso em: 25 ago. 2016.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. v. 1.

RICŒUR, Paul. A narrativa: seu lugar na psicanálise. *In*: RICŒUR, Paul. *Escritos e conferências I*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola. 2010b. p. 213-222.

ROSA, Kelli Machado da. Por uma visão dialógica do conceito de "escrevivência", de Conceição Evaristo. *Letrônica*, [*s. l.*], v. 17, n. 1, p. 1-14, ago. 2024. DOI: https://doi.org/10.15448/1984-4301.2024.1.46134.

v. 36, n. 2, p. 162–179, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61608
Submetido em: 04/09/2025 · Aprovado em: 31/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A experiência literária de Allan da Rosa em *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos*

Allan da Rosa's Literary Experience in A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos

Renata de Oliveira Batista Rodrigues
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) | São Francisco do Conde | BA | BR
renata.rodrigues@unilab.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-6854-2370

Felipe Wircker Machado
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
felipe_wircker@letras.ufrj.br
https://orcid.org/0000-0002-5991-4646

Resumo: O presente artigo se dedica a uma análise dos poemas de Allan da Rosa e Priscila Preta no livro-CD *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos* (2012), tendo em vista questões de representação e produção artística por parte de escritores negros. A questão que impulsionou esta reflexão relaciona-se à maior propagação da literatura escrita e protagonizada por pessoas negras no cenário cultural, frequentemente acompanhada de um questionamento do valor literário dessas produções. Para isso, foram acionados textos teórico-críticos que embasam tanto a reflexão sobre a relação entre subjetividade e criação literária ficcional quanto a avaliação de valores civilizatórios negro-africanos como elementos que fundamentam e legitimam as produções literárias de autoria negra, possibilitando um enriquecimento e uma ampliação das possibilidades de leitura.

Palavras-chave: literatura negro-brasileira; literatura afro-brasileira; Allan da Rosa; representação.

Abstract: This article analyzes the poems of Allan da Rosa and Priscila Preta in the book-CD *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos* (2012), focusing on issues of representation and artistic production by black writers. The issue that prompted this reflection relates to the greater dissemination of literature written and performed by black people in the cultural scene, often accompanied by questions about the literary value of these productions. To this end, theoretical and critical texts were used to support both the reflection on the

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

relationship between subjectivity and fictional literary creation and the evaluation of Black African civilizational values as elements that support and legitimize literary productions by Black authors, enabling an enrichment and expansion of reading possibilities.

Keywords: Brazilian black literature; African-Brazilian literature; Allan da Rosa; representation.

Introdução: o livro no contexto dos valores civilizatórios afro-brasileiros

Este artigo se destina a pensar o corpo negro escritor por meio das criações literárias de Allan da Rosa presentes em *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos*, escrito em coautoria com Priscila Preta, tendo em vista sobretudo a inserção do autor no cenário da produção literária contemporânea. Algumas reflexões aqui desenvolvidas partem dos estudos da tomada de posto narrativo de sujeitos que têm poucas oportunidades, não apenas de contar histórias, mas também de ser história. As inspirações, obviamente, são os trabalhos do autor, que conquistou visibilidade pela sua escrita. O corpo se insere enquanto dimensão relevante de análise pela maneira sensível com que é inscrito no texto, ou pelo modo como é fabulado, construído e constituído enquanto corpo desejante nos poemas, os quais ressaltam o aspecto sensorial e sinestésico da escrita, buscando ainda deslocar o corpo – no caso, os corpos negros em suas expressões de masculinidade e feminilidade – das significações hegemônicas, a saber, de uma expressão da sexualidade e do desejo desvinculadas da esfera do erotismo e do amor.

Dentre as questões que se estabelecem a partir dos textos de Allan da Rosa, é possível destacar: ainda que muitas das feiras e eventos literários, bem como o próprio mercado editorial, venham ampliando o destaque para autorias negras, e que os livros – sejam de prosa, poesia, ensaios ou teórico-críticos – que abordam a temática racial venham recebendo cada vez mais destaque nos eventos e nas estantes das livrarias, como um corpo negro escritor resiste e existe no sistema literário brasileiro? Nesse sentido, refletir sobre o corpo negro no sistema literário brasileiro é questionar o modo como esse corpo negro que escreve, no caso, o de Allan da Rosa em parceria com Priscila Preta, promove indagações sobre quais são os lugares de pessoas negras em uma sociedade cujas práticas sistematicamente corroboram a marginalização e a restrição ao acesso à cidadania plena da população negra em seu espectro mais amplo.

Nesse processo reflexivo, mostram-se fundamentais as considerações de Cuti (2010) sobre a literatura negro-brasileira; de Eduardo de Assis Duarte (2007; 2014) sobre o negro na literatura brasileira e a literatura afro-brasileira; e o estudo dos valores civilizatórios afro-brasileiros de Azoilda Loretto da Trindade (2013) em diálogo com o pensamento de Leda Maria Martins (2003). Os caminhos percorridos para chegar a essas reflexões também foram de estudos sobre as "escritas do eu" de Leonor Arfuch (2010) e Philippe Lejeune (2014), bem como a noção de escrevivência de Conceição Evaristo. Fez-se necessário recorrer a Stuart Hall (2009; 2016) para pensar questões identitárias e de representação construídas por um homem negro

diaspórico, assim como Allan da Rosa. Com isso, pensar o corpo negro no sistema literário brasileiro impõe refletir à luz de alguns conceitos, especialmente os de identidade e representação.

Todas as ponderações propostas aqui se justificam no cenário literário brasileiro entre 1990 e 2004. De acordo com Regina Delcastagnè (2008), levando em consideração os romances (não citando outros gêneros da escrita literária) publicados pelas editoras de maior prestígio (Companhia da Letras, Record e Rocco) no período em destaque, a maioria dos escritores brasileiros eram homens, brancos, com diploma superior e residentes no eixo Rio-São Paulo. Sendo assim, pensar as criações de pessoas negras e de regiões periféricas no sistema literário brasileiro é acionar um entendimento de que vozes silenciadas em outros momentos da trajetória literária e intelectual do nosso país estão hoje narrando não somente suas próprias histórias, mas também de outros, e fazendo poesia, inscrevendo-se no sistema literário. Isso se mostra extremamente importante, ainda que muitos escritores periféricos que conquistaram alguma visibilidade integrem o eixo Rio-São Paulo, como é o caso de Allan da Rosa, doutor pela Universidade de São Paulo.

Desse modo, defende-se que o autor em questão é um dos representantes desse movimento literário na contemporaneidade e que, através de sua produção poética, atua sobre a visibilidade literária da periferia. As experiências literárias de Allan da Rosa reiteram essas percepções, pois ele consegue escrever acerca das vivências relacionadas à popoulação negra, por meio de uma perspectiva singular de quem as experimentou (ou experimenta). Essas vivências abarcam valores civilizatórios afro-brasileiros em uma sociedade marcada pelo racismo e por uma relação ambígua com esses valores. Sua escrita apresenta o resgate de memórias e a invocação de uma ancestralidade negra como forma de resistência.

Analisar a produção de Allan da Rosa e Priscila Preta em *A calimba e a flauta* permite perceber que sua obra toca e entrelaça os valores civilizatórios afro-brasileiros expostos por Azoilda Loretto da Trindade, intelectual negra voltada à educação das relações raciais, no artigo "Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil", que compõe o livro *Africanidades brasileiras e educação* (2003). São eles: circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, memória, ancestralidade, cooperativismo, oralidade, energia vital e ludicidade. Esses valores, por sua vez, dialogam com o pensamento de Leda Maria Martins sobre as performances da oralitura. Ao nos dedicarmos às análises dos poemas neste artigo, veremos como alguns deles reverberam os valores civilizatórios afro-brasileiros propostos por Trindade, dos quais faremos uma breve apresentação a seguir.

A circularidade está presente em diversas manifestações culturais afro-brasileiras, como a capoeira, o ritual do candomblé, o jongo, o samba. Pensar a circularidade é pensar no caráter cíclico da vida e no tempo em seu aspecto espiralar, em que o tempo presente "atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva" (Martins, 2003, p. 76). Para Leda Maria Martins, portanto, a circularidade está ligada a uma noção espiralar do tempo, o que permite a percepção de uma circularidade que se desenrola em constante expansão e movimento. Esta concepção encontra-se formulada no cosmograma bacongo, explicado pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, citado por Leda e cuja obra foi traduzida recentemente por Tiganá Santana, publicada sob o título de *O livro africano sem-título* (2024).

A menção ao pensamento de Fu-Kiau, que traduz para o ocidente princípios filosóficos coletivos, não se dá aqui à toa, visto que o repertório de referências acionado por Allan da Rosa em seus poemas, bem como em textos teórico-críticos, encontra-se fundamentado

nos povos e sociedades banto-congo. Essa expressão se encontra em diversas manifestações sociais, culturais e religiosas no Brasil, as quais evocam concepções de mundo e de organização social outras (como o candomblé, a capoeira, os coletivos quilombolas), além de na própria língua portuguesa falada no país.

Esse aspecto se relaciona, por sua vez, com o outro valor civilizatório afro-brasileiro evocado por Trindade. A religiosidade se manifesta no respeito à vida e à natureza – concebida não como oposição à cultura. A concepção de que as forças espirituais atravessam o mundo material promove um entrelaçamento e um emaranhado que não permite dissociar as dimensões sensível e inteligível, material e espiritual, imanente e transcendente. Isto se evidencia, por exemplo, na definição de ancestralidade de Leda Martins, enquanto paradigma de uma percepção negro-africana do mundo. Segundo ela, tomando como referências Laura Cavalcante Padilha e Ngugi wa Thiong'o,

> a concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (Martins, 2003, p. 75).

Portanto, entende-se que a religiosidade tem um caráter amplo que não se restringe à adesão a uma determinada denominação religiosa. Uma vez que a concepção ancestral e espiritual não se dissocia da materialidade, como evidencia Martins, entende-se porque a corporeidade se torna um aspecto relevante na articulação desses elementos e aspectos da existência, bem como da comunicação entre mundos. A corporeidade, nesse sentido, pode ser entendida em um sentido amplo que abarca não apenas as diferentes manifestações no mundo material como também sua relação de imanência com a dimensão imaterial, ou seja, o entrelaçamento entre o visível e o invisível presente nessa cosmopercepção.

A corporeidade pensa o corpo como atuante, propulsor de ação e movimento ao engajar-se na dinâmica do mundo e na relação com os demais seres e seu entorno. Ele registra e produz memória em movimento, dançando ou brincando. A musicalidade é a dimensão do corpo que vibra e dança em resposta aos sons, e sua importância na obra de Allan da Rosa e Priscila Preta, que abordaremos adiante neste texto ao analisarmos os poemas, fica evidente no próprio título do livro. O corpo, nesse sentido, não aparece apenas no aspecto erótico dos poemas, mas também em sua relação com a musicalidade através da produção do som emitido e vibrado em conjunto com esses instrumentos – a calimba e a flauta. A corporeidade, portanto, pode ser entendida em sentido amplo, como uma rede de reverberações em sua relação com o mundo.

A memória é registro, potência latente e geradora de orgulho de pertencimento. Vincula-se, nesse sentido, à percepção expandida de corpo e de ancestralidade para além de uma ideia de passado. O cooperativismo está relacionado ao aspecto já mencionado concernente ao movimento negro: o associativismo. Diz respeito à comunidade, grupo, formação e criação de um coletivo e sua primazia em relação ao Eu na construção de uma subjetividade. A oralidade é compreendida como um aspecto de relevo nas culturas africanas, pois a expressão oral é uma potência comunicativa que mantém viva nossa história. Leda Maria Martins (2003, p. 76) articula a oralidade ao corpo e ao saber da seguinte forma: "Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel,

mas é concebida cineticamente". A oralidade, nesse sentido, não se opõe à noção de escrita, senão que a desloca e expande.

A palavra proferida, por sua vez, é um dos veículos e canais de circulação da energia vital, outro valor apontado por Trindade. Ela é o princípio dinâmico, a vida com vigor e alegria, conhecida nos terreiros como axé, palavra de origem iorubana. Associa-se à corporalidade e à oralidade, uma vez que circula e atravessa a materialidade. Finalmente, a ludicidade, que envolve os jogos na aquisição de conhecimento, é um elemento importante na transmissão de conquistas e nos processos de aprendizagem.

Além dos valores civilizatórios, o próprio Allan e, consequentemente, sua ancestralidade se fazem presentes em seus versos – no caso analisado, em parceria com Priscila Preta. Ele visibiliza um outro sensível ficcional, fazendo-nos mergulhar ou nos reconhecer em seus escritos. São leituras com diversas possibilidades, que permitem entrar nos íntimos, bem como ressignificar vidas de acordo com repertórios próprios. Ele alimenta memórias, conectando as dele próprio, operando também no campo da representação, como veremos adiante.

Noções de autoria e as relações com a obra poética e ficcional

Allan da Rosa é um escritor das e nas periferias que vincula a escrita à ancestralidade e a outros elementos das culturas negro-africanas, fazendo-as ecoar em seu próprio modo de fazer literatura e em sua participação bastante atuante em projetos culturais, dentre eles saraus e feiras literárias. Na experiência literária de Allan da Rosa e seus pontos de contato com um deslocamento do lugar periferia, é possível observar o quanto as escrevivências, conceito cunhado por Conceição Evaristo, influenciam os processos de reconhecença e os efeitos de realidade produzidos no âmbito da poesia e da ficção.

No entanto, vale ressaltar novamente que muitos críticos tendem a questionar a literariedade das escritas das periferias devido, sobretudo, ao efeito de realidade desses textos, reduzindo os escritos periféricos a meros relatos de fatos cotidianos, ou confinando-os ao testemunho, segundo o qual autor e personagem, ou, no caso, eu lírico, se (con)fundem sem o direito à complexidade e à elaboração de camadas de ficcionalidade e criação literária. Para contra-argumentar, retoma-se o postulado de Philippe Lejeune (2014, p. 225) a respeito do autor e, por conseguinte, de autoria:

> O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade por ele e desejo de conhecê-lo a inquietação, a incerteza ou o interesse engendrados pela leitura. É o que denominarei ilusão biográfica: o autor surge como "resposta" à pergunta feita por seu texto.

Embora Philippe Lejeune seja um teórico das "escritas do eu", ou seja, que se atém a textos que são questionados no que diz respeito à literariedade, sua afirmação da ausência do autor é importante porque ratifica que o texto é uma *criação* do autor, não sendo, portanto, o próprio autor. Isso se mostra extremamente relevante para se ponderar sobre os escritos de Allan da Rosa que, enquanto escritor negro e periférico, costuma ser integrado ao grupo que tem sua experiência literária encarada como relato, testemunho, autobiografia ou, quando

muito, autoficção, no sentido mais empobrecedor e desprovido de potência criativa e ficcional que esses termos podem assumir, reiterando a desgastada redução da obra à vida.

Com base nisso, defende-se aqui que os textos em análise são de autoria de Allan da Rosa, mas não são o próprio Allan da Rosa. Por conta disso, é natural que ele possa ser visto no texto, o que não significa que as inquietações provocadas pelas suas obras sejam "resolvidas" ou apaziguadas ao se recorrer à história de vida do escritor. Em outras palavras, a conversa com o autor pode trazer mais elementos para a análise de seus escritos, mas não pode encerrá-las, conforme fica evidente na passagem abaixo reproduzida, de autoria de Leonor Arfuch (2010, p. 214):

> A conversa com escritores se torna, assim, um exercício tão clássico quanto especializado, cujo resultado não se esgota na primeira publicação, mas antes se integra às palavras ditas no universo atribuível ao autor, com o mesmo *status* que suas cartas, diários íntimos, cadernos de notas, rascunhos, suscetível de ser citada como testemunho, de ser compilada em forma de livro, de se transformar em leitura teórica e, evidentemente, em material para biografia. De alguma maneira, e para quem não foi tentado – ainda – pela inscrição autobiográfica, que não deixou rastro das "vidas paralelas" que transcorrem junto da prática de sua escrita – diários, notas, anotações –, a entrevista oferece um terreno iniciático, um material embrionário para retomar e desenvolver, ao mesmo tempo em que assegura um diálogo suplementar com sua posteridade. Inversamente, os que realizaram um exercício autobiográfico poderão discutir sobre o fato e acrescentar novos capítulos a essa "história conversacional".

Nesse sentido, um deslocamento produtivo para a análise das "escritas do eu" de Lejeune ou da relação entre autoria e (auto)biografia em Arfuch é pensar na "escrita de si" conforme propôs Michel Foucault (2004). A escrita de si não se reduz à concepção de um sujeito previamente determinado que se expressa na escrita, seja ela ficcional, poética, epistolar, de testemunho. Isto seria supor que a escrita é reflexo de um "si mesmo" essencial que a precede, como um "a priori". Na contramão desta concepção, Foucault elabora a noção de escrita de si como uma constituição de si através do exercício da escrita. Exercício este que compõe suportes e modos de escrita diversos, conforme apontado por Arfuch na citação acima. Do mesmo modo, como veremos adiante, a noção de escrevivência formulada por Conceição Evaristo opera esse deslocamento de uma escrita centrada no Eu para uma concepção da escrita que toma a vivência ou a experiência vivida como material para a produção ficcional e poética.

As reflexões expostas até aqui são importantes para a abordagem da criação e experiência literária de Allan da Rosa, que em algum momento experimentou (ou experimenta) uma situação de subalternidade enquanto autor negro e da periferia. São ponderações que nos ajudam a perceber que a periferia tem potencial criativo e bens culturais.

Concepções teórico-críticas em torno das escritas de autoria negra

À luz do que já foi exposto, interessa-nos passear por *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos* em diálogo com a noção de literatura negro-brasileira. A opção por categorizar nesses termos, sem deixar de estabelecer um diálogo com a categorização de literatura afro-brasileira, conforme proposto por Eduardo de Assis Duarte, se deve ao reconhecimento de que os traços

culturais e as consequências do racismo expresso na obra estão relacionados a uma identificação brasileira. Esse entendimento está relacionado à experiência racial vivida no Brasil, que também se refere a aspectos culturais negros e africanos. Restringir-se apenas ao vocábulo "afro" pode alimentar o equívoco de esquecimento do negro enquanto sujeito histórico e cultural, bem como da experiência capaz de relacionar uma população em condição diaspórica, que se reconhece e se vincula pela afirmação positiva da pertença racial, como demonstra a criação, por exemplo, do Movimento Negro, da Consciência Negra, dos Cadernos Negros, e da Lei 10.639/03, que usa o termo cultura negra.

A leitura de *Literatura negro-brasileira*, de Cuti, ajudou na compreensão de que a utilização do vocábulo "negro" é politicamente importante também no campo literário. Como ressalta Cuti, o termo "afro-brasileiro" não necessariamente contempla a experiência da população negra no Brasil e do combate ao racismo. Por isso, "negro" lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra (Cuti, 2010, p. 39). Isso não impede que sejam usados termos como "afro-brasileiro", da preferência de outros autores e autoras, conforme abordado anteriormente. Por isso, algumas vezes os termos se confundem ou se sobrepõem.

A proposta de realizar a discussão da literatura negro-brasileira nos textos de Allan da Rosa por meio dos escritos de *A calimba e a flauta* se deve ao fato dele ser um livro do referido escritor em coautoria com Priscila Preta, cujas poesias foram musicadas por Giovanni di Ganzá, e gravadas em um CD que acompanha o livro. O projeto gráfico, por sua vez, que também compõe a obra é de autoria de Cassimano. Observa-se, então, que se trata de uma obra coletiva. Pensar em produções literárias que se materializam coletivamente envolve, em certa medida, ponderar sobre o associativismo dos movimentos negros. Allan da Rosa, ao se articular em coautoria com Priscila Preta, Giovanni di Ganzá e Cassimano, evidencia um traço dos movimentos de escrita periférica: a coletividade. Amauri Mendes Pereira, em seu livro *Trajetórias e perspectivas do Movimento Negro brasileiro*, cita Joel Rufino dos Santos, escritor brasileiro que é referência nos estudos das culturas africanas, ao mencionar os dois conceitos sobre o Movimento Negro brasileiro:

> Segundo ele [Joel Rufino dos Santos], o Movimento Negro brasileiro se caracteriza pela existência de duas dimensões: *sentido estrito* – que corresponde ao conjunto de entidades e militantes que se dispõem à luta direta contra o racismo, no âmbito do jogo político-institucional demarcado pelo sistema de poder; e *sentido amplo* – que incorpora toda e qualquer forma de luta e resistência da população afro-brasileira (Pereira, 2008, p. 90, grifos do autor).

Sendo assim, parece possível considerar os coletivos periféricos e as obras que articulam música, escrita e imagens em uma perspectiva negra, como as de Allan da Rosa, especialmente *A calimba e a flauta*, como dimensões do Movimento Negro brasileiro no sentido amplo em que apontou Pereira. Assim, sustenta-se que a arte literária de Allan da Rosa se vincula a uma perspectiva de coletividade e associativismo como estratégia de (re)existência da população negra, a qual diz respeito à necessidade de criação de um comum.

Além disso, a colaboração autoral que perpassa diferentes manifestações artísticas ressalta o vínculo bastante antigo entre música e poesia que se desdobra em diversas manifestações culturais negras, como aquelas apontadas por Leda Maria Martins como "performances da oralitura": as congadas e reinados, o jongo, o candomblé, o carnaval, a capoeira, o hip-hop e o RAP (que por sinal demonstra esse vínculo música-poesia no próprio nome),

entre outros. Trata-se, diz Leda, de manifestações que valorizam um princípio sinestésico e que não se restringem à visualidade como sentido primordial de percepção do mundo. Nos poemas de Allan da Rosa e Priscila Preta, esse princípio sinestésico se manifesta através, por exemplo, da vocalidade ressoada pelas palavras poéticas, evidenciando uma ampliação da ideia de um corpo negro que escreve e de uma escrita do corpo – a começar pela evocação dos instrumentos musicais no título do livro.

Falar das obras de Allan da Rosa envolve refletir sobre uma multiplicidade de aspectos que ganham cada vez mais importância quando é levada em consideração a conjuntura brasileira e o cenário literário nacional, confrontados com as lutas do Movimento Negro. Embora esses aspectos perpassem a grande maioria das produções deste autor, parece possível afirmar que, em cada livro e/ou cada poema, um determinado conjunto de elementos ligados à cultura negro-brasileira é priorizado. Em *A calimba e a flauta* não é diferente. O poema "Prosa poética", por exemplo, aborda, dentre outras coisas, a questão da coletividade e do associativismo, conforme é possível perceber no trecho abaixo:

> Nossa prosa me excita
> Cada trança das ideias
> Me dança
> Alaga a fogueira
> Acende o candeeiro
> Mira nossa umbigada
>
> Nossa prosa me excita
>
> Reflito no espelho do seu olho
> Salivo no balé do seu beiço
> Giro nas palavras
> Pouso na poesia da sua lábia
>
> Nossa prosa me excita...
> (Rosa; Preta, 2012, p. 20).

O pronome "nossa", atrelado à ideia de conversa, diálogo, da prosa, nos dá essa dimensão do coletivo. Azoilda Loretto da Trindade ressalta o quanto a cultura negra e a cultura afro-brasileira são fundadas numa primazia do coletivo e da cooperação. Segundo ela, a sobrevivência da população negra está atrelada a essa capacidade de compartilhar, de se ocupar com o outro. Nessa mesma perspectiva, Amauri Mendes Pereira fala das associações entre os negros no Brasil, que começaram durante o regime escravista, nos Quilombos, desdobrando-se no Movimento Negro – e a associação deste aos quilombos, formulada por pensadores e ativistas como Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento.

Erotismo e sexualidade nos poemas de *A calimba e a flauta*

Além da marcação do pronome "nossa", outros aspectos e elementos sobressaem na leitura dos poemas, que dão a dimensão de potência dessa associação. Nota-se como no poema acima os temas ligados à musicalidade e à dança aparecem não só na escolha dos vocábulos "dança", "umbigada", "balé", "giro", "pouso", como também na sucessão de movimentos evoca-

dos: “alaga a fogueira”, “acende o candeeiro”, “salivo no balé do seu beiço”, “giro nas palavras”. Movimentos que, por sua vez, dão margem ou abertura para se perceber a dimensão erótica e sensual do poema – no sentido mesmo daquilo que aguça os sentidos –, evidente na excitação provocada pelas palavras proferidas nessa prosa / conversa entre o eu lírico e seu/sua interlocutor/a. A conversa, portanto, é também dança das palavras proferidas que incidem sobre o corpo que as ouve, sente e percebe seus efeitos. A palavra, nesse caso, é destacada não só em seu aspecto semântico que produz sentido dentro de uma lógica da língua, como também em seu aspecto material de onda sonora que possui tonalidade e vibração, conectando-se também aí à dimensão da musicalidade.

Essa experiência sensorial ocasionada pelo efeito sonoro que a palavra proferida desencadeia no eu lírico remete ao chamamento que pode ser apreciado no poema “Furacão Dorina”:

> Cada centímetro meu
> Pede seu palmo
> Me toma de assalto
> Invade pela janela
> Rouba meu gemido
> Vamo?
>
> Me vibra nesse timbre grave
> Estremece o chão
> Levanta a telha
> Soa nos meus cantos
> Vamo?
>
> Vira minha casa
> Me cobre de chuva
> Venta na minha venta
> Vamo?
>
> Ocupa as terras
> Semeia sem medo
> É fita dada...
> Mora na minha morada
> Vamo, Preto, vamo
> (Rosa; Preta, 2012, p. 6).

Os versos apontam para a proeminência do chamamento e do diálogo ao longo do livro, explicitado no poema acima pelo uso coloquial do imperativo e indicativo do verbo ir: “Vamo?”. A coautoria desdobra-se em eu líricos que conversam, se solicitam, se entrelaçam, se enroscam e se abraçam, se distanciam e se encontram na tessitura dos versos e na sequência dos poemas, como o diálogo evocado entre a calimba e a flauta. A polifonia do livro como um todo se dá, portanto, não só pelo desdobramento do eu lírico, mas pela associação deste com as vozes da flauta e da calimba, além de sons como o farfalho das folhas de uma árvore, conforme se observa no poema “Ali, no desmanche”:

Me encontra lá, no desmanche

Ó, árvore que dança
Permita que eu seja o som
em seu farfalhar
Seiva fina
em amor navalha
A ternura, a toda, a parelha
A empatia do teu gesto me agasalha
Nós a fortaleza, a cor, a transparência
Tu e a quentura que se espalha
Ninho em trovoada é sapiência

Salobra, trepida
Trilho teu passo.
Rio no teu sertão
Deixa acampar em tua cabana

Me encontra ali, no desmanche
Antes me desliza de cheiro
No maranhão dos teus cabelos
Me harmoniza os tornozelos
Denta dedos, deita pelos
O vinho traga, rasga o ragga
brinda e brinca, feliz a saga
no meu colo te ofereço três mil poros
Se embrenha no couro,
Navega essa orla

Rima tuas mãos em meu peito
Decifra, detona, explode, retoma
Há lua cheia em pleno dia
que me revoa e se desfia
a rosa, a bença, estripulia

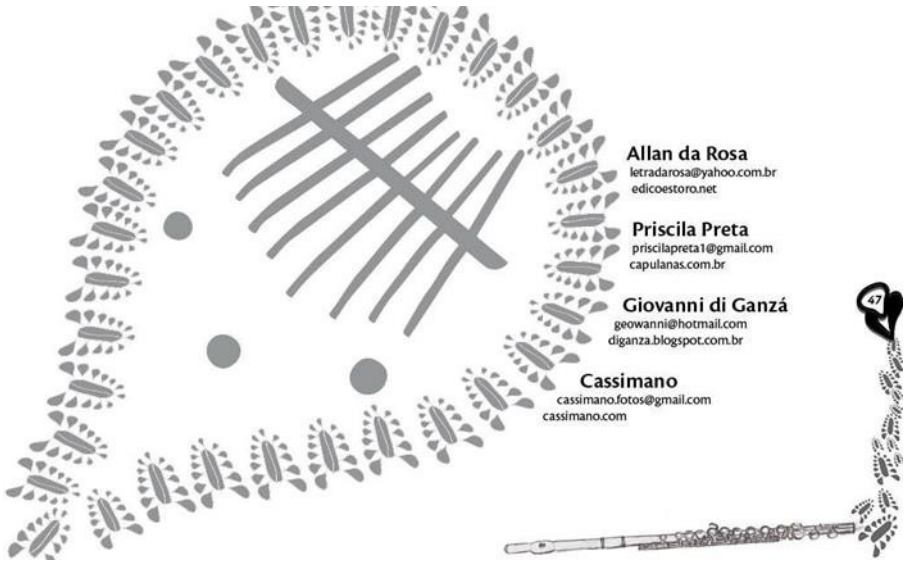
Ser tua travessia
Ser teu travesseiro
A favor de tua luz
Desfruto à contraluz
Tua penugem na penumbra
Minha Preta
(Rosa; Preta, 2012, p. 18-19).

Além dos chamamentos, é possível observar pela leitura dos poemas uma ideia de acolhimento, por meio da escolha vocabular de sua construção. Fala-se em "empatia", "agasalhar", "cabana", "embrenhar-se" e "colo." São pedidos de uma acolhida, com sensualidade, com menção ao toque, ao contato amoroso e erótico dos corpos em jogo/dança que fulguram no poema por meio das ações enumeradas. Logo no início, a árvore pode ser percebida por sua forma fixa e enraizada, sendo evocada como movimento, em seu aspecto dançante. O vento implícito é o mesmo que faz a árvore dançar e em seguida produz o som do farfalhar das folhas. A vibração das palavras – que saem como sopros da boca, conectando-se ao vento que faz dançar a árvore e farfalhar as folhas – é potencializada pelos encontros consonantais dos "erres",

fazendo vibrar a letra e tremer a língua no céu da boca em “salobra”, “trepida”, “trilho”, “encontra”, “traga”, “brinda”, “brinca”, “embrenha”, “decifra”, “travessia”, “travesseiro”, “desfruto” e “preta”.

Atentemos, também, para alusão às pinturas corporais africanas, as quais ganham relevo diante dos poemas eróticos da coletânea e envolvem o corpo, o toque e a dimensão sensorial. Reproduzimos, para ilustrar a afirmação, a imagem abaixo, que ilustra o livro:

Figura 1: ilustração do livro *A calimba e a flauta*



Fonte: Rosa; Preta, 2012.

Junto às imagens que remetem às pinturas corporais, temos a flauta e a calimba (ou kalimba) em vários momentos, reiterando a musicalidade do livro. Um dado importante é que as poesias identificadas como de autoria de Allan se associam à imagem da flauta, enquanto as de autoria de Priscila trazem a imagem da calimba. Julgamos importante essa identificação ser feita pelas imagens dos instrumentos e pelos chamamentos, pois sinaliza que, embora a obra esteja na perspectiva coletiva, não há uma anulação ou mesmo uma fusão das individualidades enquanto singularidades das vozes poéticas.

Ademais, é importante explorar as relações entre a poesia, a musicalidade, a corporeidade e a ancestralidade. Vale notar, inicialmente, que a calimba é um instrumento musical originário do continente africano e chegou à América por meio da população trazida à força pelo tráfico escravista. Sua recorrente presença no livro evidencia uma identidade, uma história, bem como sujeitos que estão sendo priorizados e valorizados. Na presente análise, a escolha da calimba enquanto instrumento musical que aparece continuamente não é aleatória. Isso é complementado com a referência à dança, em especial à umbigada, a qual compõe um conjunto de danças afro-brasileiras com parentesco em danças africanas oriundas, por exemplo, de Angola e Moçambique. Tudo isso se mostra importante tendo em vista que a musicalidade, que envolve tanto os sons quanto as danças, constitui-se como um dos valores civilizatórios afro-brasileiros, conforme apontado anteriormente a partir de Azoilda Trindade.

Assim, os poemas de *A calimba e a flauta* remetem a outro valor civilizatório afro-brasileiro, a ancestralidade, que diz respeito ao legado dos antepassados. Um verso da poesia “Brutal” faz menção ao “Corpo de filosofia Bantu” (Rosa; Preta, 2012, p. 15). A poesia “Ali, no

desmanche", por sua vez, ao falar em "Ser tua travessia" (Rosa; Preta, 2012, p. 19), pode ser lida como uma referência que tensiona com a travessia forçada em navios negreiros.

Os poemas de Allan da Rosa e Priscila Preta também têm como uma de suas marcas constitutivas a recorrente menção aos ventos, conforme é possível perceber a partir do trecho do poema "Furacão Dorina":

> Vira minha casa
> Me cobre de chuva
> Venta na minha venta
> Vamo?
> (Rosa; Preta, 2012, p. 6)

E em trechos do poema "Minha sanha":

> Eu ondas em ti
> pralém dos brinquedos que atiças a sós
> quando virá a cascata
> E verás o ímpeto
> Serás a ventania e a brisa
> a dança e o som
> a calimba e flauta
> Círculo completo
> (Rosa; Preta, 2012, p. 12).

> Eu tsunamo
> Nós chovemos
> Minamos mimos
> E como brisa solfeja: Te amo
> (Rosa; Preta, 2012, p. 45).

Nota-se o uso das palavras "ventania", "venta" (com sentido ambíguo) e "tsunamo" (enquanto flexão do neologismo tsunamar), além das menções à brisa. Mais uma vez, a menção aos ventos se relaciona à religiosidade oriunda dos povos negros em África e na diáspora. Remete, nesse caso, a Iansã, orixá dos ventos e tempestades, do movimento. Orixá que abala as estruturas, simbolizando força e coragem. A relação com Iansã não parece ser à toa, visto que é do domínio deste orixá a expressão de uma sexualidade livre, sem pudores. Do mesmo modo, a dualidade calimba e flauta – que não é, contudo, uma oposição – reverbera a dualidade do feminino e do masculino, sugerida pelo subtítulo do livro – *versos úmidos e tesos*. A calimba, portanto, remetendo ao ventre feminino, bem como à cavidade úmida do útero, assim como a flauta, em seu formato fálico, se corresponde com o adjetivo "teso".

É relevante observar, ainda, que há um vínculo dos instrumentos de sopro, como a flauta, com o orixá Exu, em cujo domínio encontram-se também a comunicação, e, portanto, a fala, a boca. Exu é aquele que tudo come e que devolve o que come transformado – o sopro, a voz e o corpo – explicitados na qualidade de Exu Bara, o senhor do corpo (Veiga, 2022). Exu é também associado à sexualidade e à fertilidade masculina, em sua capacidade de multiplicação e procriação, fazendo par, nesse caso, com Iansã, a contraparte feminina, resultando em um duo dançante que se entrelaça em versos e música. Sabe-se, ainda, da relevância crucial desses elementos nas expressões religiosas de matrizes africanas, como o candomblé.

A concepção da sexualidade, da sensualidade e do erotismo segundo esse paradigma oferecido pelas religiosidades negro-africanas no Brasil permite que se desloque as relações sexuais e afetivas de uma percepção ocidentalizada. A perspectiva ocidental, submetida ao cristianismo, além de condenar a expressão da sexualidade e do desejo sexual como algo pecaminoso, vinculado ao "desejo da carne" e afastado da ascese espiritual, reitera uma série de estereótipos que foram atrelados às pessoas negras e à corporeidade negra. Quanto à sexualidade, corpos negros foram e ainda são relacionados, inclusive, a algo de perigoso, como demonstraram, de diferentes maneiras, Frantz Fanon (2008) e Stuart Hall (2016). Isso abre a possibilidade de dizer e enunciar o erótico sem cair nos estereótipos ou, ainda, sem que seja capturado, de primeira, pelas "imagens de controle", para usar uma expressão de Patricia Hill-Collins (2019) em relação às representações de mulheres negras.

Em um diálogo com produções teórico-críticas de autoras norte-americanas, podemos evocar Audre Lorde e bell hooks, que tratam do erotismo em sua dimensão de força vital propulsora de desejo – um desejo que não se reduz à dimensão da satisfação sexual –, ligada ao cuidado tanto individual quanto coletivo, em relação sobretudo à vivência de mulheres negras (Lorde, 2019; hooks, 2017). É nesse sentido, ainda, que Audre Lorde defende que a poesia não é um luxo, mas uma necessidade que diz respeito a essa constituição de si e de relação com uma coletividade via produção poética.

Autoria negra no contexto de políticas culturais da diferença

Reiteramos a presença de valores civilizatórios afro-brasileiros em *A calimba e a flauta* e retomamos, mais uma vez, as reflexões sobre a literatura de autoria negra, reconhecendo um segmento cada vez mais relevante e presente nas manifestações de literatura brasileira nos últimos anos. Afirma Eduardo de Assis Duarte (2014, p. 148):

> Em rápidas considerações, pode-se afirmar que tal produção encontra sua especificidade na conjunção de alguns elementos que lhe são próprios. Quando acrescentado ao texto do escritor negro brasileiro, o suplemento "afro" ganha densidade crítica a partir da existência de um ponto de vista específico a conduzir a abordagem do sujeito negro, s e j a na poesia ou na ficção. Tal perspectiva permite elaborar o tema de modo distinto daquele predominante na literatura brasileira canônica.

Ao refletir sobre os elementos que seriam próprios de uma literatura negra nas manifestações brasileiras, Eduardo de Assis Duarte afirma que somente pela articulação dos cinco elementos (autoria, temática, ponto de vista, linguagem e púbico) é possível conceber a existência de uma literatura afro-brasileira:

> Muitos consideram que esta identificação entre sujeito e objeto nasce do existir que leva ao ser negro. Os traços de *negrícia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de "escrevivência", ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária. Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados pelo imaginário social oriundo dos valores brancos dominantes. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela a utopia de formar um público leitor negro (Duarte, 2014, p. 149, grifos do autor).

Como já assinalado, é nesse sentido amplo, de uma escrita negra, que se percebe Allan da Rosa em seus textos. É também nesse sentido amplo, de se formar um público leitor negro, que é possível reconhecer-se nas histórias contadas por Allan ou no fazer poético dele. Desse modo, não se trata de um retrato de realidade nenhuma, mas sim a distribuição de um sensível que não era partilhado, em tão grandes proporções, até pouco tempo atrás. Destaca-se, nesse sentido, a criação dos *Cadernos Negros* em 1980, dos quais o autor citado neste artigo, Cuti, é um dos fundadores. A criação de um público leitor negro contribui, ainda, para o deslocamento mencionado acima das representações estereotipadas de pessoas negras e para uma possibilidade de dizer do erótico que não seja imediatamente capturada e codificada pelas imagens de controle.

Sobre a dimensão que vem ganhando as políticas culturais da diferença, Hall (2009, p. 320), afirma:

> Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural.

O aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural, suas possibilidades de existência, especialmente em suas criações – que, mesmo ainda periféricas, começam a chegar a um número considerável de leitores e interlocutores – permite, ainda, a reinserção de elementos das culturas negras e de matrizes africanas em contextos novos ou inusitados. Não se trata de um discurso estranho, mas um discurso que surpreende pelos espaços que começa a ocupar, e não somente pelo que transmite. É a partir dessa lógica que se propõe a leitura do poema a seguir, de Priscila Preta, intitulado "Brutal":

> Lança um olhar em flecha
> Sem brecha pra fuga
> Me prende pela mecha do mexido
> Hits em afrobeats
> De roupa nós dois nus
> O filme para
> A vida encena o encanto
> Cheio de chamegana
> Corpo de filosofia Bantu
> Transa na trança
> Penetra nos entres com pente
> A mente lambe o céu do depois...
> ... no agora infinito...
> Chama na dança
> Fogueira no ventre
> Sem cama
> Camufla seu continente no meu
> Amanhece
> Nossos mares oceanam e lágrimas
> salivantes de suor.
> (Rosa; Preta, 2012, p. 15).

A poesia acima, que contém um trecho citado anteriormente, "Corpo de filosofia Bantu", contém diversos elementos que remetem às dimensões da africanidade. O quarto verso cita o *afrobeat*, um gênero musical do continente africano com elementos da cultura iorubana. Além disso, a poesia menciona a filosofia Bantu. Esses elementos que remetem a uma afro-brasilidade, ou negro-brasilidade, estão junto a uma possível leitura da travessia de pessoas escravizadas pelo Atlântico. Travessia esta que aparece mencionada no poema analisado anteriormente, "Ali, no desmanche". O segundo verso de "Brutal" menciona que não há brecha para a fuga, reiterando a situação de confinamento imposta pelo regime escravista. "Afrobeats", no quarto verso, garante a presença da musicalidade que, além de ser estruturante no texto poético, é mencionada no corpo da poesia. O final do poema diz "Camufla seu continente no meu", o que remete ao desejo de aproximação entre dois continentes distantes, mas aproximados pelo processo da diáspora: a África e a América. Esse desejo é reiterado pelo verbo "oceanar" no último verso, e a referência às águas na imagem das lágrimas, da saliva e do suor que se fundem aos mares.

Os referidos versos cumprem o papel específico de representar alguns elementos não exatamente de culturas africanas, mas da trajetória que se construiu por meio da violência do tráfico escravista no Atlântico. Abrem, ainda, a possibilidade de deslocamento e ressignificação de termos e elementos que remetem a esse passado histórico, sem que se apague ou negligencie a violência – algo evidenciado no próprio título do poema, "Brutal". Sobre a relação entre imagens e representação, diz Stuart Hall (2016, p. 31):

> O conceito de representação passou a ocupar um novo e importante lugar no estudo da cultura. Afinal, a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Mas o que isso quer dizer? O que a representação tem a ver com cultura e significado? Um uso corrente do termo afirma que "representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo e representá-lo a outras pessoas". Pode-se perguntar com toda razão: "Mas isso é tudo?" Bem, sim e não. Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos.

Seguindo o raciocínio de Hall, é compreensível que o conceito de representação contemple o uso da língua de forma ampla, abordando as linguagens verbal e não verbal, conforme a noção expandida de escrita apresentada por Leda Maria Martins no início deste artigo, a qual amplia as relações entre corpo e escrita. Isso se evidencia, segundo Martins (2003, p. 64), tanto no termo grego *graphen*, que não contempla somente a inscrição alfabética da memória, quanto no termo *ntanga*, das línguas bantas, raiz comum da qual derivam escrever e dançar, realçando procedimentos ancorados no e pelo corpo, em performance. Como foi mencionado anteriormente, a menção à dança se dá não apenas pelo uso das palavras que remetem mais diretamente a este universo, como, no caso de "Brutal", os "hits" e "afrobeats", mas também no constante movimento que os versos evocam e constroem: o olhar em flecha que não abre brecha para a fuga, os corpos nus em entrelaçamento, a transa, o lamber da mente, o chamamento à dança enquanto fogo em constante movimento, bem como o suor produzido pelos movimentos de amor e dança entre os corpos.

O poema abaixo, intitulado "Free Jazz", sintetiza os aspectos que estamos salientando nas análises tecidas até agora:

No vapor, aquecente, vibrante, em ti a minha calma
Mas é vulcão, volté, free jazzê, flauta na teia da alma
O timbre da nota na coxa, leveza dos Palmares da palma
Beira mar entre seus lábios
Virilha umedece, é sauna

Carinhos, carinhos
Caminhos, caminhos

Compasso íntimo
A orquestra rasga em harmonia
Dueto, no acorde, morde
Cadência, em cada saliência
Cabaça ressoa, me sua, pessoa
O dedo tecla com zelo,
Traz voltz ao tornozelo
Tom acendido, luminoso novelo
Tua nuca o meu trompete
Teu olhar é céu (e se outrora foi gilete?)
Me afogo no mel, há fogo em teu anel
Que a gente seja, desatando nós no sem tempo, destreza
Festa na fresta, beleza expressa, ex-presa
Sim
na íris bebida, de vida acesa.
E desliza o descanso, se o banho é só a sobremesa
(Rosa; Preta, 2012, p. 37).

"Free Jazz" traz mais algumas referências às influências africanas, aliadas a marcadores de musicalidade no texto. Há, por exemplo, uma referência a Palmares, o quilombo, lugar de resistência, bem como à escrita negro-brasileira. Essa referência ao quilombo como possibilidade de vida remete, ainda, à fuga, mencionada em "Brutal", como possibilidade de sobrevivência e reinvenção/recriação de si, de um sentido de coletividade e de sociedade em um regime de violência e hierarquia racial, conforme ressaltado por Beatriz Nascimento no filme *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber.

Nota-se, portanto, que a remissão a aspectos históricos da presença da população negra no Brasil, como os quilombos, a luta por liberdade, a travessia, o oceano que separa e une dois continentes, temas inclusive abordados em *Orí*, são afirmados em sua dimensão de protagonismo e construção de uma história escrita por mãos negras, como defendia Beatriz Nascimento, em vez da submissão à autoria e ao desejo do corpo branco hegemônico. Isso confere aos poemas de Allan da Rosa e Priscila Preta uma maior complexidade de sentidos possíveis que as palavras e os versos podem assumir na leitura, como buscou-se demonstrar neste texto e nas análises aqui apresentadas.

Essa polissemia reverbera-se na experiência sensorial provocada pelos poemas, através das sonoridades e das imagens que fulguram e figuram nos versos de *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos*. Percebe-se como a palavra escrita pode produzir determinadas sensações através das sonoridades evocadas em confluência com os sentidos possíveis produzidos pela combinação das palavras. Em "Free Jazz", por exemplo, o caráter de improviso e de flutuação melódica presentes na cultura do jazz refletem-se no comprimento oscilante dos versos, ora mais longos, ora mais curtos, na escolha das palavras que muitas vezes não possuem uma associação óbvia, como "vulcão, volté, free jazz, flauta na teia da alma", "Virilha umedece, é

sauna", "Cabaça ressoa, me sua, pessoa", "Traz voltz ao tornozelo", bem como na associação constante dos instrumentos e elementos musicais com partes do corpo, com o corpo em movimento e com corpos que se encontram.

Considerações finais

A análise desenvolvida neste artigo foi dedicada aos poemas de *A calimba e a flauta*, de Allan da Rosa e Priscila Preta, e seus pontos de contato com aspectos do debate sobre as "escritas do eu". O problema que impulsionou esta reflexão relaciona-se a uma ampliação e intensificação da literatura escrita e protagonizada por pessoas negras no cenário cultural contemporâneo, levando a um questionamento do valor literário dessas produções – o que, no entanto, não é propriamente uma novidade se levarmos em conta a recepção crítica de autores negros e autoras negras ao longo da história. Para isso, foram acionadas produções teórico-críticas que embasam tanto a reflexão sobre a relação entre subjetividade e criação literária ficcional quanto a análise de valores civilizatórios negro-africanos como elementos que embasam e legitimam as produções literárias de autoria negra.

Desse modo, buscou-se contribuir para o debate sobre literatura e artes negras, tendo em vista o recorte proposto, destacando-as como produções que criam uma percepção positiva para pessoas colocadas em uma posição de subalternidade no contexto de uma hierarquia social e racial. Essa construção poética que valoriza a existência negra incide, por sua vez, sobre as formas de representação que permeiam a cultura, e permite que leitores mergulhem e reconheçam-se nas palavras grafadas e cantadas nos poemas. Allan da Rosa promove com sua escrita muitos deslocamentos, sendo o mais especial deles o deslocamento dos olhares e dos sentidos, através de uma relação entre corpo e escrita que se engaja e não se furta, movimentando, de forma positiva e provocadora, a cena literária no Brasil.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846142. Acesso em: 04 set. 2025.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *In*: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (org.). *A mente afro-brasileira*: crítica literária e cultural afro-brasileira contemporânea. Trenton, New Jersey, EUA; Asmara, Eritreia: África World Press, 2007. p. 103-112.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez, 2014. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/16787. Acesso em: 04 set. 2025.

FANON, Frantz. *Peles negras e máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos I* – ética, sexualidade, política. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2016.

HILL-COLLINS, Patricia. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África*, [*s. l.*], n. 18-19, p. 103-118, dez. 1997. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i18-19p103-118.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, [*s. l.*], n. 26, p. 63-81, jun. 2003. DOI: https://doi.org/10.5902/2176148511881.

PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetória e perspectivas do Movimento Negro brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

ROSA, Allan da; PRETA, Priscila. *A calimba e a flauta*: versos úmidos e tesos. São Paulo: Toró/ Capulanos, 2012.

TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Africanidades brasileiras e educação*: salto para o futuro. Rio de janeiro: TV Escola/ MEC, 2013.

VEIGA, Rychelmy Imbiriba. *1000+1 faces de Èsù*. Salvador: Vento Leste, 2022.

Varia

v. 36, n. 2, p. 181–195, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.58664
Submetido em: 22/09/2025 · Aprovado em: 12/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Os *Estudos filosóficos* e o místico Balzac

Philosophical Studies *and the Mystic Balzac*

Maria Inês Canedo Arigoni
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
inesarigoni@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7594-9929

Resumo: A obra de Balzac traz a representação da vida humana sob a perspectiva de diversas forças ocultas, ela é a expressão viva da força criadora de Balzac. Este artigo se propõe a tecer algumas considerações a respeito da relação entre a construção literária e o misticismo na produção do romancista francês Honoré de Balzac (1799-1850), especialmente nos *Estudos filosóficos*, que compõem a *Comédia humana*. Serão exploradas a recepção crítica de seus contemporâneos, elementos da correspondência do autor e as obras *A pele de onagro* (1830), *Louis Lambert* (1832) e *Seráfita* (1833-1835), que oferecem ao leitor um privilegiado espaço de reflexão sobre as influências que o romancista sofreu e as suas transposições para a escrita ficcional.

Palavras-chave: H. de Balzac; Deus; misticismo.

Abstract: Balzac's work depicts human life from the perspective of various occult forces; it is the living expression of Balzac's creative force. The aim of this article is to consider the relationship between literary construction and mysticism in the work of French novelist Honoré de Balzac (1799-1850), especially in the *Philosophical Studies* that make up *The Human Comedy*. It will explore the critical reception of his contemporaries, elements of the author's correspondence and the works *The Wild Ass's Skin* (1830), *Louis Lambert* (1832) and *Seraphite* (1833-1835), which offer the reader a privileged space for reflection on the influences that the novelist suffered and their transpositions into fictional writing.

Keywords: H. de Balzac; God; mysticism.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Introdução

Honoré de Balzac foi reconhecidamente um autor conservador, para quem o catolicismo e a monarquia formavam uma unidade, como "dois princípios gêmeos" (Balzac, 1959, p. 15). Ele afirma produzir à luz de duas verdades: a religião e a monarquia. Balzac tomou para si a tarefa de inventariar os vícios e as virtudes, de pintar os caracteres importantes, de escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade para alcançar uma escritura da História esquecida por tantos historiadores: a dos costumes (Balzac, 1959, p. 15).

Os *Estudos filosóficos* demonstram o desejo do criador da *Comédia humana* de capturar a energia e a potência sobrenatural do pensamento. Para isso, Balzac não poupou esforços. É o que revela sua correspondência. O romancista relatou à Laure, sua irmã, que havia procurado se superar para revelar a evolução de seu talento ao ponto de levá-lo à exaustão. Afirmou que, com *Louis Lambert*, ambicionou competir com o autor alemão Goethe e o britânico Byron, com o trágico protagonista Fausto[1] e o herói poético e sinistro Manfred[2] (Balzac, 2006, p. 589).

> Não sei se terei sucesso, mas este quarto volume de *Contos filosóficos* deve ser uma última resposta aos meus inimigos e deve evidenciar uma incontestável superioridade. Assim, é necessário perdoar o pobre artista, sua fadiga, seu desânimo e, acima de tudo, seu desapego momentâneo por todos os tipos de interesses estranhos ao seu tema (Balzac, 2006, p. 590, grifo do autor, tradução própria).[3]

Os *Estudos filosóficos* foram considerados pouco originais por alguns, como veremos a seguir. Balzac despendeu uma enorme energia e se viu pressionado entre o desejo de ser reconhecido e o risco de uma produção excessiva. É por esta razão que entendemos ser importante conhecer a recepção do autor por seus contemporâneos. A crítica literária pouco favoreceu Balzac. Ernst Robert Curtius (1959) escreve que o sucesso de Balzac em nada se deve à imprensa parisiense, mas quase todo às mulheres. Curtius recupera o papel da crítica na trajetória do romancista. O estilo de Balzac desagradava o "príncipe incontestado da crítica" (Vaillant, 2011, p. 1147, tradução própria);[4] Sainte-Beuve (1804-1869): "Um estilo fluente, desigual e áspero. A maioria de seus começos é admirável, mas os finais excessivos. Fabrica ouro muito impuro ou falso" (Sainte-Beuve, 1834 *apud* Curtius, 1959, p. XIV). Balzac, segundo o crítico, "é muito mais um vidente do que um observador" (Sainte-Beuve, 1834 *apud* Curtius, 1959, p. XIV). Balzac e Sainte-Beuve tiveram uma relação de inimizade, construíram uma animosidade que somente cessou, ao menos para Balzac, com sua própria morte em 1850.

---

[1] Fausto, em alemão *Faust*, é um poema trágico do escritor Johann Wolfgang von Goethe, dividido em duas partes. É considerada uma das grandes obras-primas da literatura alemã. A versão definitiva só seria escrita e publicada por Goethe em 1808, sob o título *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma tragédia*). A problemática humana expressada em *Fausto* foi retomada a partir de 1826, quando Goethe começou a escrever uma segunda parte. Esta foi publicada postumamente sob o título de *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten* (*Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos*) em 1832.

[2] *Manfred: A Dramatic Poem* é um poema escrito entre 1816 e 1817 por Lord Byron e que contém elementos sobrenaturais, de acordo com a popularidade das histórias de fantasmas na Inglaterra da época.

[3] "Je ne sais pas si je réussirai, mais ce 4º volume de *Contes philosophiques* doit être une dernière réponse à mes ennemis e doit faire pressentir une incontestable supériorité. Aussi, faut-il pardonner au pauvre artiste, sa fatigue, ses découragements, et surtout son détachement momentané de toutes sortes d'intérêts étrangers à son sujet".

[4] "[...] prince incontesté de critique".

Sainte-Beuve não foi o único. Zola (2006), em um texto sobre a crítica literária, discute o artigo do jornalista e escritor J. Chaudes-Aigues (1814-1847), publicado na *Revue de Paris*, que ataca de forma contundente o criador da *Comédia humana*. Chaudes-Aigues acusa Balzac de ter plagiado o dramaturgo e mestre da sátira francesa Molière (1622-1673), o autor teatral e romancista irlandês Maturin (1782-1824), o escritor alemão Hoffmann (1776-1822) e o próprio Sainte-Beuve. O jornalista ainda censura o estilo de Balzac, afirmando que este não possui noções de sintaxe e que, sob sua pena, as palavras são forçadas a associações impossíveis, além de profetizar o esquecimento e o desprezo ao falso talento de Balzac. Para Zola,

> […] uma página de Balzac, mesmo que incorreta, tem mais importância do que todo o seu volume de artigos. Nossa língua se transformou desde o início do século, em meio às nossas lutas literárias, e é experimentar uma tarefa singular, querer julgar o estilo de Balzac pelas regras de La Harpe. Chaudes-Aigues simplesmente nega a evolução moderna em matéria de estilo, esse considerável enriquecimento da língua […] (Zola, 2006, p. 307, tradução própria).[5]

Um artigo de Eugène Lerminier (1803-1857), publicado na *Revue des Deux Mondes*, reconhece o esforço como a principal característica de Balzac. No entanto, condena seu estilo, seu pensamento filosófico, sua mística, sem deixar de apontar o que julga ter sido um erro de Balzac: o retorno dos personagens que ligavam os romances entre si (Lerminier, 1847 *apud* Curtius, 1959). O romancista Charles Bernard (1804-1850) advoga a favor de Balzac, contra aqueles que o acusam de ceticismo e de querer dar fim às ilusões. Bernard compara Balzac a um médico que se propõe a desnudar as mazelas e a podridão de uma sociedade em decadência. Na correspondência entre Balzac e Charles Bernard, encontramos a resposta de Balzac a uma crítica muito recorrente aos *Estudos filosóficos*: a de fazer uma literatura pouco inovadora e com características da literatura fantástica de Hoffmann. Balzac defende sua literatura como um processo, não podendo ser vista de maneira isolada, e sim como um espaço que permite trocas, adaptações, compreensão de fenômenos, circulação de ideias e de cultura. Assim, escreve Balzac:

> Acredita que o fantástico de Hoffmann não está virtualmente em *Micromégas*,[6] que, por sua vez, já estava em *Cyrano de Bergerac*,[7] onde Voltaire o considerou. Os gêneros são de todos, e os alemães não têm mais privilégio da lua do que nós temos do sol, e a Escócia o das brumas oceânicas. Quem pode gabar-se de ser um inventor. Na verdade, não me inspirei em Hoffmann, só o conheci depois de ter concebido minha obra. Mas há, aqui, algo de mais grave. A falta de patriotismo entre nós. Estamos a destruir a nossa nacionalidade e a nossa supremacia literária, desacreditando uns aos outros (Balzac, 2006, p. 387, grifos do autor, tradução própria).[8]

---

[5] "[…] c'est qu'une page de Balzac, même incorrecte, a plus d'accent que tout son volume d'articles. Notre langue se transforme depuis le commencement du siècle, au milieu de nos luttes littéraires, et c'est faire une singulière besogne que vouloir juger le style de Balzac avec les règles de La Harpe. Chaudes-Aigues nie tout simplement l'évolution moderne, en matière de style, cet enrichissement considérable de la langue […]".

[6] Trata-se da obra de Voltaire (1694-1778), publicada em 1752, que traz elementos de uma narrativa de ficção cientifica.

[7] Escritor e duelista francês que se tornou conhecido por diversos trabalhos de ficção sobre sua vida. Bergerac, em *Histoire comique des États et empires de la Lune* (1657), descreve uma máquina confeccionada para viagens espaciais.

[8] "Croyez-vous que le *fantastique* d'Hoffmann, n'est pas virtuellement dans *Micromégas*, qui lui-même était déjà dans *Cyrano de Bergerac*, où Voltaire l'a pris – Les genres appartiennent à tout le monde, et les Allemands n'ont

Apesar de Théophile Gautier (1811-1872) pontuar que os românticos acreditavam que a representação da vida moderna era inútil, burguesa e contrária ao lirismo (Gautier, 1872 *apud* Curtius, 1959), outras vozes reconheceram o criador da *Comédia humana*. O expoente do romantismo, Victor Hugo, não deixa de enaltecer Balzac, que, segundo ele, "[...] agarra, corpo a corpo, a sociedade moderna [...]. Balzac era um dos primeiros entre os maiores, um dos mais altos entre os melhores [...]" (Hugo, 1958, p. 228). Fiódor Dostoievski (1821-1861), tradutor de Eugénie Grandet, possuía consciência da relevância de Balzac: "Balzac é grandioso. Seus personagens são criações de um gênio universal" (Dostoievski, 1838 *apud* Curtius, 1959, p. XVII). O escritor russo também observa a evolução da escrita romanesca: "Não é o espírito da época, são séculos inteiros que, em luta na alma humana, atualizaram um desenvolvimento e uma solução desse gênero" (Dostoievski, 1838 *apud* Curtius, 1959, p. XVII).

Balzac demandou, em 1834, ao redator Félix Davin (1807-1829) que escrevesse o prefácio dos *Estudos filosóficos*. O texto do jornalista apresenta a ideia de o cérebro humano ser uma espécie de tubo de ensaio, em que o homem carrega a matéria etérea que a estrutura humana pode absorver. Matéria essa que possui uma base comum a várias substâncias conhecidas pelos nomes impróprios de eletricidade, calor, luz, fluido galvânico, magnético etc., as quais ressurgem em forma de pensamento. Quando os Estudos de costumes tiverem pintado a sociedade em todos os seus efeitos, os *Estudos filosóficos* apurarão suas causas e os Estudos analíticos se aprofundarão em seus princípios. Então, três palavras – efeitos, causas, princípios – revelam a intenção desta obra admirada por sua profundidade e surpreendente por seus detalhes, assegura Félix Davin, demonstrando que os *Estudos filosóficos* eram como um tipo de antessala que permitia compreender o homem para, somente depois, acessar a sociedade (Davin, 2000). Esta ideia de que é necessário segmentar para alcançar o todo é o método que Balzac adota para representar a sociedade.

Mesmo longe de ser uma unanimidade, Balzac foi recompensado pelo seu sucesso no exterior. É o que sua correspondência nos revela. Em carta à sua irmã, Balzac relata o encontro que teve com três famílias alemãs na residência do barão Gérard. Escreve o autor que elas lhe participaram a sua enorme reputação para além das fronteiras da França e que ainda o aconselharam a se preservar, garantindo-lhe que, em um ano ou dois, estará à frente da Europa literária (Balzac, 2006). Félicien Marceau (1970) destaca as narrativas em que a ação se passa no exterior: *Massimilla Doni* (1839), em Veneza; *Seráfita* (1833-1835), na Noruega; *As maranas* (1832) e *El verdugo* (1830), na Espanha; *A estalagem vermelha* (1831), na Alemanha; *Jesus Cristo em Flandres* (1831), na Bélgica. Essa observação nos permite concluir que a escolha do autor de ambientar suas narrativas fora da França foi uma estratégia, um planejamento que se revela coerente com sua correspondência e com sua relação com a crítica francesa.

Os *Estudos filosóficos*, compostos por 21 títulos, 13 deles publicados entre 1830 e 1832, e 7 publicados entre 1834 e 1839, têm datas de publicação aproximadas, visto que há divergências, não muito significativas, quanto à cronologia. Isso não nos impede de discutir os temas relacionados ao sentimento de Deus, ao misticismo, ao pensamento religioso, às reflexões espiritualistas de um Balzac pensador.

---

pas plus le privilège de la *lune* que nous celui du soleil, et l'Ecosse celui des brouillards ossianiques – Qui peut se flatter d'être inventeur. Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann que je n'ai connu qu'après avoir *pensé* mon ouvrage. Mais, il y a dans ceci quelque chose de plus grave, – nous manquons de patriotisme entre nous et nous détruisons notre nationalité et notre suprématie littéraire en nous démolissant les uns les autres".

Igreja e misticismo

Quando nos aproximamos dos *Estudos filosóficos*, nos deparamos com um Balzac pouco conhecido, um Balzac diferente daquele que estamos habituados a reconhecer na *Comédia humana*, referenciado por sua enorme capacidade de observar e descrever a sociedade francesa em suas relações, habilidades essas que foram reconhecidas por pensadores materialistas como Marx e Engels (1954). Nos *Estudos filosóficos* encontramos um pensador, um homem de letras disposto a refletir sobre temas metafísicos. Albert Béguin, em *Balzac Visionnaire* (2011), afirma que quando tomamos a *Comédia humana* como uma obra única e não como uma série de obras independentes, os *Estudos filosóficos* surgem como um feixe de luz que ilumina internamente esta edificação romanesca.

Philipe Bertault qualifica a narrativa *Jesus Cristo em Flandres*, em *Balzac L'Homme et l'Œuvre* (1946), como uma exaltação à Igreja e observa que a data final do conto, 31 de fevereiro de 1831, não é mera coincidência. Vale lembrar que, em fevereiro de 1831, a igreja de *Saint-Germain-l'Auxerrois* e o palácio do arcebispo foram destruídos por uma multidão, em sinal de protesto contra a missa em memória do duque de Berry, filho de Charles X, deposto pela Revolução de Julho de 1830. *Jesus Cristo em Flandres* coloca em evidência os conflitos que puseram fim ao período denominado de Restauração da Monarquia.

Em ano impreciso, mas na década de 1830, o narrador de *Jesus Cristo em Flandres* declara o seguinte: "Eu vagava, pois, pensando num futuro duvidoso, nas minhas esperanças desfeitas" (Balzac, 1959, p. 254). Deste misterioso narrador pouco se sabe. É francês ou flamengo? Não sabemos. O que o texto nos informa é que, quando ele chega a uma Igreja, está tomado por ideias fúnebres e diz estar cansado de viver. Quais são as razões que o levam à perda de ilusões? Balzac nos responde com uma alegoria. Apresenta para o leitor a figura metafórica de uma mulher castigada pelo tempo, de rosto marcado e vestida de preto: uma presença que se fazia percebida pelo terrível frio que propagava, uma emblemática personagem feminina que dá indícios de simbolizar a velha e corrompida Igreja. Os ossos da mulher, segundo a voz que narra, estralavam, enquanto ela deslocava-se pela igreja deixando um rastro de cinzas. E uma súplica podia ser escutada: "— Desperta e segue-me!", "— Defende-me! Defende-me!", ou ainda, "— Quero fazer-te feliz para sempre [...] És meu filho" (Balzac, 1959, p. 256-257). É mais do que um pedido de socorro à Igreja, é uma declaração de solidão, é um apelo ao não abandono.

A Igreja, assim como a castigada mulher, no passado, "devia ter sido jovem e bela, ornada com todas as graças da simplicidade" (Balzac, 1959, p. 257); no presente, abdicava de seu poder original, no momento em que deixava de lado sua sublime devoção, "[...] foste uma messalina que amava o circo e as orgias abusando de teu poder. Teu tempo está para chegar; cheiras a morte" (Balzac, 1959, p. 258). A voz atormentada que nos conta a história questiona: "Por que vives? Onde está tua fortuna? Que fizeste do belo?" (Balzac, 1959, p. 259). Dos questionamentos, renasce branca e jovem a mulher, pronunciando as seguintes palavras: "— Vê e crê!" (Balzac, 1959, p. 259).

O romancista relembra o papel social da Igreja quando ela reuniu milhares de homens, preservou o conhecimento ao guardar livros, ao copiar manuscritos e quando serviu aos pobres, conjunto de ações que a tornou esplendorosa e iluminou o pedestal da Ciência, História e Literatura.

O retrato balzaquiano da Igreja como uma instituição que resgatou e preservou aquilo que o homem possui de mais potente, o seu pensamento materializado na escrita, tudo isso não o impediu de construir um exaltado discurso crítico sobre a sua decadência e a sua necessidade de renovação. Encontramos também a afirmação da fé como um fundamento da con-

vicção e confiança que oferecem ao homem a força imperativa para triunfar. Balzac termina sua narrativa sustentando a necessidade e a urgência de reabilitação da Igreja. No final de seu pesadelo, ao despertar com a voz de um homem que declara precisar fechar as portas da Igreja, o narrador fala para si: "crer é viver. Acabo de ver passar o enterro da monarquia, é preciso defender a IGREJA" (Balzac, 1959, p. 259).

A religiosidade balzaquiana parte da descrença e do ódio à religião e chega à simpatia seguida da adesão e da defesa do catolicismo. Vê-se um Balzac que passa de adversário a apologista da Igreja Católica Romana, ambivalências discursivas que não se traduzem em intolerância religiosa, como pode ser observado na personagem Desplein, do conto *A missa do ateu*. Nesta narrativa, torna-se evidente o paradoxo. O comportamento do protagonista ateu, que causa estranheza ao leitor, é motivado pela gratidão, afeto e reconhecimento à figura de Bourgeat, carregador de água de Paris, do fim do século XVIII, católico fervoroso, crente convicto, amigo de infância e benfeitor do célebre cirurgião Desplein.

O estudante de medicina Bianchon interroga o ilustre médico-cirurgião: "— [qual] a razão dessa sua devoção fingida? [...] O senhor não acredita em Deus e vai à missa! Meu caro mestre, está obrigado a responder-me" (Balzac, 1958, p. 304). Desplein critica a hipocrisia religiosa: "— Faço como muitos devotos, homens profundamente religiosos na aparência, mas tão ateus como possamos ser eu e você" (Balzac, 1958, p. 304). O ateísmo de Desplein se apresenta como uma justa homenagem ao homem que sacrifica a si mesmo em benefício de outrem, como uma espécie de "respeito católico".

É por meio do estudo de suas personagens que percebemos uma relação ambivalente entre o sagrado e a razão, o pensamento divino e o científico. Trata-se de uma contradição ficcional que revela tanto o homem Balzac como o romancista. Refutando rótulos, evidenciamos um Balzac que se mostra realista quando almeja representar o presente, fazendo de sua escrita um imenso espelho. Exibe-se materialista no momento que revela os conflitos e os confrontos "[d] os homens, as mulheres e as coisas [...] as pessoas e a representação material que elas dão de seu pensamento" (Balzac, 1959, p. 12). Entretanto, é o próprio Balzac que adverte seus leitores: "Ao ver-me amontoar tantos fatos e pintá-los tais quais como são, [...], algumas pessoas imaginam, erroneamente, que eu pertencia à escola [...] materialista" (Balzac, 1959, p. 18). Esta ressalva se demonstra coerente, especialmente, quando nos voltamos às narrativas dos *Estudos filosóficos*, em que encontramos um romancista fortemente espiritualista.

Balzac se declara como doutrinariamente fiel ao catolicismo, ao mesmo tempo em que se mostra incrédulo quanto à Igreja Romana e em nada ortodoxo. A sentença "Politicamente sou da religião Católica [...] e nunca me distanciarei disso" (Balzac, 1906 *apud* Rónai, 1955, p. LXIX) afirma simultaneamente a relação pragmática e política que possui com a instituição Igreja, que lhe oferece uma espécie de materialidade ideológica. Balzac foi capaz de escrever ao mesmo tempo sobre o contexto objetivo de seu presente e sobre a forma abstrata da filosofia: a primeira, como um atento observador; a segunda, como dedicado pensador. Interrogou-se sobre a essência humana de suas personagens, procurando decompor o inseparável: matéria e espírito.

> [...] a religião modifica a dureza dos contratos sociais. Desse modo, Deus tempera os sofrimentos produzidos pelo atrito dos interesses com o sentimento religioso, que faz do esquecimento de nós mesmos uma virtude [...] O Cristianismo diz ao pobre que suporte o rico, e ao rico que alivie as misérias do pobre; para mim, essas poucas palavras são a essência de todas as leis divinas e humanas (Balzac, 1958, p. 409).

Da complexidade e diversidade de suas narrativas surge a nossa impressão de que a tarefa de isolar o pensamento balzaquiano em uma só ideia e defini-lo naquilo que seria um credo único não seria viável, dado que a riqueza de sua obra reside na dualidade. A condição representada por Balzac é a de um ser humano que se sente dividido e busca fixar um sentido para sua existência. Procura a transcendência materialista e, igualmente, espiritualista. É por intermédio da dúvida e da contradição que Balzac, positivista e concomitantemente místico, encontra sua liberdade de escrita.

Nos *Estudos dos costumes*,[9] Balzac aborda a questão da crença e o faz com engajamento social, observando-a como fenômeno conveniente à sociedade, imputando à doutrina religiosa a intencionalidade de dirigir e controlar o pensamento dos indivíduos. O sentimento religioso, como uma construção imagética da fé, funde-se às análises políticas do escritor e reflete-se na escritura de cenas recorrentes da vida cotidiana de seu tempo. Para o autor, o dogma religioso se mostra um catalisador moral que, além de ensinar a virtude, é, sobretudo, uma necessidade, porque a ausência de devoção permite ao Homem a manifestação de sua prepotência, de seu egoísmo e de seu ódio. Desta forma, a religião demonstra ser um sistema de crenças e práticas que se relacionam com o sagrado, unindo, em uma mesma comunidade moral, todos os que a ela aderem (Durkheim; Maus, 1995), como podemos confirmar no trecho a seguir: "Sei toda a covardia que se pode conter num coração humano, toda a infâmia, [...]. Não, não tenho mais ilusão, mas tenho coisa melhor, tenho crença e religião [...]" (Balzac, 1959, p. 432). Assim, a religião chama para si a função de agregar indivíduos e transforma-se em um instrumento de controle social e manutenção da ordem e da moral.

O misticismo, na perspectiva balzaquiana, é o cristianismo em princípio puro, é a doutrina dos primeiros cristãos, não comportando nem governantes nem sacerdotes, tendo sido, por essa razão, objeto de perseguições pela própria Igreja Romana. No prefácio do *Livre mystique* (1835), o escritor, depois de tecer algumas observações preliminares, assegura que o século XIX está tomado pela dúvida. Balzac antecipa a organização da *Comédia humana* ao expressar sua vontade de dar forma a um imenso panorama sem esquecer nem o indivíduo, nem as profissões, nem os efeitos, nem os princípios sociais.

Balzac se deixa conhecer por suas inspirações místicas. Bierce (2017) destaca que, nas obras de juventude, a exemplo da ficção *Le vicaire des Ardennes*, o criador da *Comédia humana* fundamenta a religião sobre um sentimento associado ao infinito: é na percepção do infinito que a fé se desdobra. Bierce (2017) lembra que Balzac, frequentemente, distingue o dogma do culto material da igreja, ilustrando a ideia de que o ato de sentir o sagrado pode nascer de experiências individuais desassociadas de qualquer forma de adoração. A religião material, na visão do romancista, distingue-se daquela do coração, em que a consciência de Deus está condicionada à natureza e aos movimentos instintivos.

Influências

Apesar de ser reconhecido por sua paixão pela química, pela física, pelas ciências naturais e pela medicina, ou seja, pelo pensamento cientificista, Balzac, quando jovem, provou certa atração por doutrinas consideradas irracionais, tais como o espiritismo ou o misticismo, cren-

[9] *L'Études de mœurs*, título francês.

ças muito populares no começo do século XIX. Claude Saint-Martin (1743-1803) influenciou o criador da *Comédia humana*. Autor de *L'Homme de désir* (1790), Saint-Martin (1980) subscreveu a ideia de existirem duas religiões. Ele as dividiu em "culto interior", o mais sensível, e "culto exterior", a razão da forma. Os sentidos da alma, o espiritual, o culto divino e interior, são, segundo Saint-Martin (1980), a vida de nosso ser. Entretanto, é importante destacar que Saint-Martin não foi o único a influenciar Balzac. O magnetismo animal, de Mesmer, a frenologia[10] e a fisiognomonia,[11] de Lavater e Gall, parecem também ter impressionado Balzac. Esses últimos propunham-se ao estudo do ser humano interior e moral, através da observação do homem exterior e físico, por entenderem que a existência humana é atravessada pelos anseios de conhecer, desejar, observar, pensar, sentir, apaixonar-se, mover-se e agir, que resumem a vida nas esferas intelectual, moral e física (Lavater *et al*., 1909, p. 5, tradução própria).[12]

Madeleine Ambrière (1999) observa que essa influência em Balzac tomou contornos obsessivos, tendo o romancista desejado redigir um ensaio sobre as forças humanas, um projeto primitivo que teria o título de *Essai sur les forces humaines* (Ensaios sobre as forças humanas), cujos elementos dispersos podem ser encontrados na *Comédia humana*. Balzac não realizou seu projeto, mas isso não o impediu de realizá-lo de forma fragmentada em outras narrativas. Louis Lambert decide realizar a escrita de uma obra intitulada *Traité de la volonté* (Tratado da vontade), que nos lembra a *Théorie de la volonté* (Teoria da vontade), de Raphaël de Valentin, de *A pele de onagro*. Na *Fisiologia do casamento*, evidenciamos uma digressão sobre os fenômenos que envolvem a parte imaterial do homem.

> O estudo dos mistérios do pensamento, a descoberta dos órgãos da Alma humana, a geometria das forças, os fenômenos de sua potência, a apreciação da faculdade que ela parece ter de se mover independentemente do corpo, de se transportar aonde quer e de ver sem auxílio dos órgãos corporais, enfim as leis da dinâmica e as da sua influência física constituirão a parte gloriosa do século seguinte no tesouro das ciências humanas (Balzac, 1955, p. 481).

O pensamento e a vontade são "[...] uma força material semelhante ao vapor [...]" (Balzac, 1959, p. 100). Com sua *Teoria da vontade*, Raphäel ambicionava a descoberta do núcleo da energia universal, acreditando que sua teoria completaria os trabalhos de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat, crendo que estes pensadores abririam um novo rumo à ciência humana (Balzac, 1959). Em *Ursule Mirouët* (1841), Balzac referencia Mesmer como o grande teórico da vontade. Partes desse magnetismo imaginário, um sincretismo forjado a partir de fascinantes traços que comoviam o público dos anos oitocentos, também impactaram Balzac, levando-o a mitificar, distorcer ou mistificar o magnetismo.

> Algumas pessoas honestas, sem preconceitos, convencidas por fatos conscienciosamente estudados, perseveraram na doutrina de Mesmer, que reconhecia no

[10] De acordo com o dicionário *Houaiss* (2003), trata-se de uma "doutrina segundo a qual cada faculdade mental localiza-se em uma parte do córtex cerebral e o tamanho de cada parte é diretamente proporcional ao desenvolvimento da faculdade correspondente, sendo este tamanho indicado pela configuração externa do crânio; frenologismo".

[11] De acordo com o *Houaiss* (2003), "arte de conhecer o caráter do indivíduo a partir de suas feições; fisiognomia".

[12] "La physiognomonie, dans le sens le plus large de cette expression, est l'étude de l'homme intérieur et moral, par l'observation de l'homme extérieur et physique. L'homme passe sa vie à connaître, désirer, observer, penser, sentir, se passionner, se mouvoir, agir; c'est le résumé de sa vie intellectuelle et morale et de sa vie physique".

> homem a existência duma influência penetrante, dominadora, de indivíduo para indivíduo, posta em atividade pela vontade, curativa conforme a abundância do fluido e cujo mecanismo constitui um duelo entre duas vontades, entre um mal a curar e a vontade de curar. [...] O respeitável corpo médico de Paris empregou contra os mesmerianos os rigores das guerras religiosas [...] (Balzac, 1955, p. 61).

Swedenborg apresenta a íntima relação entre os reinos do céu e do inferno. A terra seria o ponto de partida para a teoria de que havia uma simetria entre esses domínios, em que a terra seria considerada como um espaço onde o homem deveria procurar a presença do divino. Para o sueco, o princípio, a unidade era Deus. Nesta perspectiva, o homem era sempre o reflexo do divino, existindo uma analogia entre o mundo material e o espiritual.

Para Barbara Cise (2011), a religião swedenborgiana para Balzac foi apenas uma religião entre outras, apesar de seus elogios. Cise afirma ainda que Balzac acrescentou a ela seu misticismo pessoal porque a doutrina não conseguiu lhe satisfazer. E, se o autor pode ter se enganado ou cometido erros ao se aproximar do pensamento de Swedenborg, isso não foi forçosamente uma estratégia mistificadora consciente, foi em parte porque as teorias místicas desenvolvidas por Balzac eram resultado de um misticismo que percorria todo o Romantismo. Assim, observamos com facilidade quais são as concepções de Emanuel Swedenborg[13] que formatam personagens exilados na terra e possuidores de uma loucura visionária capaz de interpretar os sinais de uma linguagem inacessível ao comum dos mortais.

A pele de onagro

O herói balzaquiano de *A pele de onagro*[14] compactua com o sobrenatural. Da mesma forma que Balzac, Raphäel de Valentin foi educado de forma rígida por seu pai, um homem severo e justo. Longe das tentações da vida parisiense, para dar conta de suas necessidades, o jovem Raphäel trabalha na elaboração de sua obra: *Théorie de la volonté* e dedica-se aos estudos de Direito. Recluso, vive com o mínimo, mas Paris o corrompe.

Depois de perder tudo no jogo, pensa em suicídio. É salvo por um velho antiquário que lhe apresenta um poderoso talismã. Então, uma espécie de pacto diabólico se firma. A misteriosa pele que oferece o nome à narrativa nada mais é do que um objeto sobrenatural, um indicador do irreparável desperdício de forças vitais. O misterioso talismã dava poderes especiais a quem o possuísse, porém ia reduzindo seu tamanho a cada anseio consentido, significando que a vida do beneficiário estaria se consumindo na mesma proporção de sua força mágica. A vida era o ônus pago pelo êxtase de todos os desejos atendidos. Raphäel torna-se próspero, mas conhece a doença e o envelhecimento prematuramente. A sobrevivência passa a ser seu único objetivo. Corroída pela amargura, a personagem morre atingida de forma fulminante por seu último e mais forte desejo: o de viver. O desencantamento de Raphäel é o desencantamento de Balzac com a Monarquia de Julho: "em Paris, nós não temos neste

[13] E. Swedenborg nasceu em Estocolmo, em 1688, e morreu em Londres, em 1772. Foi um cientista bastante reconhecido por trabalhos nas áreas de mineralogia, física, matemática.

[14] *La peau de chagrin* (1831), título francês.

momento nem encontro, nem novidade, nem espetáculo, tudo está morto, ou melhor, tudo está pobre [...]" (Balzac, 1996, p. 908, tradução própria).[15]

A pele de onagro nos mostra o real para além da realidade. Ao conceber a narrativa, o autor se distancia da ideia de reproduzir fielmente uma parcela da sociedade francesa ou mesmo um tipo humano, como fez em tantas outras narrativas. A obra mostra-se como uma alegoria de seu tempo ou, quiçá, da existência humana. É um realismo como exploração e interpretação do real para muito além da realidade: "Arte literária, tendo por objeto reproduzir a natureza pelo pensamento, é a mais complicada de todas as artes. [...] o escritor [...] está obrigado a ser ele um espelho concêntrico no qual, de acordo com sua fantasia, o universo vem a se refletir [...]" (Balzac, MDCCCXXXI, p. 21, tradução própria).[16]

A pele de onagro antecipa dilemas que já se esboçavam. Apresenta uma reflexão sobre as escolhas humanas e suas consequências quando engendradas em uma sociedade dominada pelo dinheiro e por todas as relações decorrentes desta autoridade. Balzac revela, através de sua arte, as escolhas impostas aos indivíduos que carregavam consigo enormes paradoxos. O decréscimo da vida em razão direta da ambição ou do próprio ato de desejar manifesta-se como um indicador da ambição do homem e pode ser visto como uma verdade poética ou um axioma filosófico. Assim, Balzac apresenta ao leitor uma abertura para o fantástico em resposta a um contexto social funesto, um imperativo mágico presente que deve ser compreendido como uma necessidade de ilusão para romper a triste realidade a que muitos se viam condenados: [uma] "tendência à fantasia do homem do povo, [que] é um verdadeiro sonhar com os olhos abertos" (Gramsci, 1986, p. 109).

Louis Lambert

Em *Louis Lambert* (1832), encontramos a ideia de que os seres são divididos em diferentes esferas, conforme uma escala de perfeição. Referenciando à teoria de Swedenborg que defende o amor como a essência do homem e declara que o contato com os anjos é uma dádiva que Deus proporciona aos homens. "Amar é a vida do anjo!", escreve Balzac (1959, p. 83-84).

O anjo para Balzac é um ser que possui o chamado amor puro, na mais total e perfeita gratuidade. A busca de Lambert é pela "mulher-anjo", o ser completo. Este amor puro, o amor tão sonhado na juventude por muitos, reunia duas essências angelicais, duas entidades divinas, o feminino e a pureza: o "anjo-mulher". A ideia corresponde à aliança da beleza física com o valor moral. Balzac evoca o ser humano em suas perfeições visíveis e assinala a parte imaterial do homem que se mostra terrestre, humana, sagrada e sublime.

É a intuição amorosa quem abre o caminho à razão e ao comando dialético que vai da beleza à espiritualidade. Louis Lambert vê, na figura do anjo-mulher, a representação do divino. O herói balzaquiano, por intermédio do amor, pressente o céu, lugar em que está apto para tomar por verdadeiros a origem e o destino celestes das almas unidas pela mística. O amor por

[15] "À Paris, nous n'avons en ce moment ni réunion, ni nouveauté, ni spectacles, tout est mort, ou, mieux que cela, tout est pauvre [...]".

[16] "L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. [...] l'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir [...]".

Pauline permite a Louis Lambert elevar-se a Deus. Assim, a procura do amor adere à da mística, selando uma união angelical, segundo o mito platônico de androgenia (Frappier-Mazur, 1973).

Se, de um lado, temos Lambert em busca da "mulher-anjo", de outro, temos Raphäel, o herói balzaquiano de *A pele de onagro*, o qual toma distância do discurso religioso de Swedenborg ao valorizar o comportamento desregrado e a voluptuosidade.

> Eu havia resumido a minha vida no estudo e no pensamento; mas, eles nem ao menos me alimentaram [...] não me quero deixar lograr nem por um sermão digno de Swedenborg [...]. Que meus convivas sejam jovens, inteligentes e livres de preconceitos, alegres até a loucura! [...] quero luxúria em delírio [...] (Balzac, 1954, p. 38).

Seráfita

Com *Seráfita*,[17] Balzac nos apresenta o encontro com o infinito. Neste romance, o Pastor Becker expõe a história de Sérafitus-Seráfita, segundo a teoria de Swedenborg. Essa narrativa, cuja ação é quase inexistente, pode ser considerada como a assunção de Sérafita, descrita como um sonho partilhado por Wilfrid e Minna. A obra se propõe a discutir temas místicos: o espírito separado da matéria. Com Louis Lambert e Raphäel Valentin, o destino mostra-se trágico e é interrompido pela luta de desejos contraditórios entre si; com *Seráfita*, Balzac constrói o apogeu de um fim – a morte é vida: "O progresso do Espírito que minava a última barreira que o separava do infinito, chamavam doença, e a hora da Vida era denominada morte" (Balzac, 1959, p. 206).

O mito da criatura angelical representado em *Louis Lambert* ressurge aprimorado em *Seráfita*, o anjo, que chega ao fim de seu ciclo, resolve a dualidade essencial da matéria e do espírito, suprimindo o antagonismo que, na natureza humana, separa o princípio masculino do feminino: "a natureza angélica não possui mais sexos, e com isso todas as perturbações e confusões de Lambert desaparecem" (Curtius, 1930, p. 251). Em *Seráfita*, o amor conjugal é apresentado como a figura real da androgenia mística, prefigurando a reconstituição da unidade original do ser que responde a substância divina: "Salve quem sobe vivo! Vem, flor dos mundos! Diamante saído do fogo das dores! [...] desejo sem carne, novo elo entre a terra e o céu, sê luz! Espírito vencedor [...]. As virtudes do Anjo reapareciam em toda sua beleza" (Balzac, 1959, p. 220).

O Pastor Becker, personagem balzaquiano, ao ser questionado sobre a vida de Seráfita, a "enigmática flor humana", fala de Swedenborg e sua doutrina para Minna e Wilfrid. Becker apresenta a teoria de que o amor se divide em três espécies: a primeira, o amor de si mesmo, cuja expressão é o gênio; a segunda, o amor do mundo, que produz os grandes homens, os quais a terra toma por guias; a terceira, o amor do céu, que produz os espíritos angelicais. O amor, conforme o pensamento do filósofo sueco e as palavras de Balzac, é o princípio primeiro (Balzac, 1959), um amor que está explicitamente ligado às virtudes teológicas cristãs, as quais, no homem espiritual, provêm da esperança e da caridade, da mesma maneira que a fé e a prece.

Gisèle Séginger (1995) conclui que Balzac possa ser atraído por uma religiosidade difusa, fundada na necessidade de infinito, própria da natureza humana. Podendo o homem perceber a grandeza ou caráter de maneira transcendente, "O matemático lhe dirá que o infinito dos números existe, mas nunca se demonstra. Deus, meu caro pastor, é um número dotado

[17] *Séraphîta* (1835), título francês.

de movimento, que sentimos, mas não demonstramos, lhe dirá o crente." (Balzac, 1959, p. 187). Trata-se de uma necessidade que se alimenta de todas as religiões e que não pode ser satisfeita somente por um dogma. O discurso de Seráfita pode ser interpretado como um monumento dos *Estudos filosóficos* que indaga acerca do mistério do divino e da existência de Deus.

Em Seráfita, o anjo é uma entidade que surge da transformação que o homem opera em si, a qual resultará em uma conjunção íntima com Deus. O ciclo de seu destino se conclui com a vida espiritual, conquistada pela prece que coloca o ser interior de cada um em estreita ligação com o divino. Na narrativa, o anjo pode ser percebido como um delírio romântico com forte influência religiosa, uma dimensão intimista na qual a vivência do mundo se deixa dominar pela perseguida ideia de uma ascensão mística, de uma comunhão com Deus. A paixão pelo ato de refletir, que conduz o autor a um universo irracional, demonstra o quanto ele valorizou o exercício filosófico no desenvolvimento de seu processo criativo. Assim, a literatura desponta como uma grande paixão, repleta de registros binários, que se manifesta simultaneamente como sensibilidade e martírio. Balzac aproxima-se e afasta-se de sua capacidade racional:

> Os vossos grandes génios, poetas, reis, sábios, desapareceram com as suas cidades, e o deserto cobriu-os com o seu manto de areia; ao passo que o nome desses bons pastores, ainda hoje abençoados, sobreviveram ao desastre [...]. Estamos separados por abismos: vós estais do lado das trevas, e eu vivo na luz verídica. Era esta a palavra que queríeis que eu dissesse? Digo-a com alegria, porque ela pode alterar-vos. Sabei, pois: há ciência da matéria e há ciência do espírito (Balzac, 1959, p. 193).

Uma fraseologia obscura e repleta de abstrações lançou o romancista ao que podemos denominar literatura mística: relâmpagos de um insondável e inesgotável processo de imaginação: "As vossas mais exatas ciências, as vossas mais ousadas meditações, as vossas clarezas mais belas não são mais do que nuvens. Acima delas é que está o Santuário donde brota a verdadeira luz" (Balzac, 1959, p. 195). Balzac entrega ao leitor uma narrativa com variadas percepções e interrogações sobre o que coloca a humanidade em movimento: "A vara de bronze pertence a todos. Nem Moisés, nem Jacó, nem Zoroastro, nem Paulo, nem Pitágoras, nem Swedenborg, nem os mais obscuros Mensageiros, nem os mais brilhantes profetas de Deus, foram superiores [...]" Balzac (1959, p. 193).

Segundo Balzac, "Há no homem um fenômeno desesperador para os espíritos meditativos que desejam encontrar um sentido na marcha das sociedades e dar leis de progressões ao movimento da inteligência" (Balzac, 1959, p. 197). Paulo Rónai (1955, p. LXIX) trabalha a ideia de que a fé inabalável de Balzac reside na literatura, que o autor a coloca em um campo da idolatria e também como um sinônimo de amor, uma espécie de revelação interior, uma religiosidade que se soma à incompreensibilidade de Deus.

Considerações finais

A concepção de uma humanidade libertada do incompreensível dualismo de seu estado presente é uma das formas do grande sonho que, de século em século, procura criar a figura de um homem harmônico com todas as suas contradições internas (Béguin, 2011). A busca por esse homem harmônico mobilizou Balzac e talvez o tenha aproximado de um mundo místico ou obscuro.

Em suas diversas narrativas, encontramos um homem de pensamento e filosofia, um escritor que transferiu para o campo literário diferentes maneiras de pensar que influenciaram sua literatura. Balzac, como um filósofo romancista que viveu sob o prestígio do Iluminismo, valorizou o pensamento científico, mas foi, como lembra Lovenjoul (1899, p. 172, tradução própria),[18] em *Histoires des œuvres de Balzac*, "um homem de pensamento e filosofia que se dedica a pintar o quadro de desorganização produzida pelo pensamento".

Apesar de suas conhecidas convicções, o romancista foi romântico e realista, católico e ateu, materialista e espiritual; suas narrativas, dotadas de uma singularidade dialética, conjugam a particularidade e a universalidade ora por seu narrador, ora por suas personagens, que são imagens vivas de sua época e, ao mesmo tempo, forças espirituais – seres ficcionais que, como escreve Baudelaire (2006, p. 585), "[...] são dotados de ardor vital [...] são ávidos de vida, mais ativos e sagazes na luta, mais pacientes na infelicidade, mais gulosos na fruição, mais angelicais no devotamento do que nos são mostrados na comédia do mundo verdadeiro".

As reflexões de Balzac sobre Deus se mimetizam com a genialidade do artista. Em *Seráfita*, escreve o seguinte: "Deus é uma magnífica unidade que nada tem de comum com as criações; entretanto é ele que as engendra" (Balzac, 1959, p. 187). O Deus balzaquiano, ao que nos parece, é, assim como o escritor, uma unidade criadora, uma força inteligente de origem inexplicável, que ora pode dar ganho de causa ao ateu, ora, ao crente. Duvidar não é impiedade ou blasfêmia, e muito menos crime, é, na verdade, uma necessidade da alma, visto que Deus coexiste com o Bem e o Mal: "Se a substância em todas as suas formas é Deus, o Mal é Deus" (Balzac, 1959, p. 184).

Assim, podemos pensar que, para o romancista, compreender Deus seria o mesmo que ser Deus. Balzac seria Deus, um Deus que possui o imperativo de criar seu próprio universo a partir de suas incertezas. Seria um autor/Deus que busca, com a criatividade, dar forma ao abstrato, dando materialidade a seu talento. O criador da *Comédia humana*, ao sentenciar que "Somente aqueles que veem Deus o amam [...]" (Balzac, 2011, p. 42, tradução própria)[19] e que "[...] para crer em Deus, cumpre sentir Deus" (Balzac, 1959, p. 185), parece associar este sentimento a uma propriedade que deve ser lentamente adquirida, como se ver, sentir e amar Deus fosse alcançar as coisas, as pessoas e os processos para além de sua materialidade, fosse deixar os limites tangíveis e buscar a infinita escritura da imaginação.

Foster (2004, p. 80) nos apresenta a ideia de que "se Deus pudesse contar a estória do universo, o universo se tornaria fictício". Essa sentença corrobora a visão do escritor como um narrador da existência humana. Quando Balzac (1959, p. 184) se questiona "Onde está Deus? Se os vivos não o percebem, os mortos o acharão? [...], e se o homem resolvesse narrar a vida, seria Deus?", de uma forma ou de outra, ele se coloca como um criador/Deus. Desse modo, compreendemos que suas interrogações revelam muito mais do que uma ausência de entendimento, trazem a convicção de que serão os escritores que o decifrarão, porque a materialidade de Deus reside na genialidade do homem e na sua capacidade de refletir sobre o mundo: "Tudo é Deus. Ou somos Deus, ou Deus não Existe!" (Balzac, 1959, p. 184).

[18] "[...] un homme de pensée et de philosophie, qui s'attache à peindre la désorganisation produite par la pensée [...]".

[19] "Il n'y a que ceux qui voient Dieu qui l'aiment [...]".

Referências

AMBRIÈRE, Madeleine. *Balzac et la recherche de l'absolu*. Paris: PUF, 1999.

BALZAC, Honoré de. *Le livre mystique*. Paris: Werdet, Libraire-Éditeur, 1835.

BALZAC, Honoré de. *Les parisiens comme ils sont*: 1830-1846. Genève: La Palatine, 1947.

BALZAC, Honoré de. A pele de onagro. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. XV, p. 5-237.

BALZAC, Honoré de. Fisiologia do casamento. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1955. v. XVII, p. 225-513.

BALZAC, Honoré de. Ursula Mirouët. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo, 1955. v. V, p. 5-206.

BALZAC, Honoré de. A missa do ateu. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. v. IV, p. 293-315.

BALZAC, Honoré de. O médico rural. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comedia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1958. v. XIII, p. 289-402.

BALZAC, Honoré de. Jesus Cristo em Flandres. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1959. v. XV, p. 241-259.

BALZAC, Honoré de. Luís Lambert. *In*: BALZAC, Honoré de; RÓNAI, Paulo (org.). *A comédia humana*. Tradução de Berenice Xavier. Porto Alegre: Globo, 1959. v. XVII, p. 3-102.

BALZAC, Honoré de. Modesta Mignon. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vida de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1959. v. I, p. 361-597.

BALZAC, Honoré de. Prefácio comédia humana. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1959. v. I, p. 3-22.

BALZAC, Honoré de. Seráfita. *In*: BALZAC, Honoré de; RÓNAI, Paulo (org.). *A comédia humana*. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1959. v. XVII, p. 103-222.

BALZAC, Honoré de. *Œuvres diverses*. Paris: Gallimard, 1996. v. II.

BALZAC, Honoré de. *Correspondance I*. Paris: Gallimard, 2006. v. I.

BALZAC, Honoré de. *Correspondance II*. Paris: Gallimard, 2011. v. II.

BALZAC, Honoré de. Préface – la peau de chagrin. *In*: BALZAC, Honoré de. *La peau de chagrin*. Paris: Charles Gosselin; Urbain Canel, M DCCC XXXI. p. 7-51.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BÉGUIN, Albert. *Balzac visionnaire*. Lausana, Suíça: L'age d'homme, 2011.

BERTAULT, Philippe. *Balzac, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Boivin, 1946.

BIERCE, Vincent. *Le sentiment religieux dans La Comédie Humaine*. Orientador: Éric Bordas. Tese (Doutorado em literatura francesa) – Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, Université de Lyon, Lyon, 2017. DOI: 10.70675/c789c760ze28dz434fzae27z76497e362147.

CISE, Barbara. La mystification dans les Études Philosophiques. *In*: GROUPE International de Recherches Balzaciennes. Paris: Universidade Paris Diderot, 2012. Disponível em: http://balzac.ceri-lac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Cise.pdf. Acesso em: 31 mar. 2025.

CURTIUS, Ernst Robert. *Balzac*. Tradução de Michel Beretti. Paris: Syrtes, 1930.

CURTIUS, Ernst Robert. A influência de Balzac. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1959. v. VX, p. XIII-XXXVIII.

DAVIN, Félix. Introduction aux Études Philosophiques. *In*: BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 86-119.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

DURKHEIM, Émile; MAUS, Mauss. *Algumas formas primitivas de classificação*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2004.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Balzac et l'androgyne dans La comédie humaine. *L'Année Balzacienne*, Paris, v. 0, p. 236-253, jan. 1973.

GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e as linguagens das correspondências. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 128-139, nov. 2012. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p128-139.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

HUGO, Victor. Funerais de Balzac. *In*: HUGO, Victor. *Obras completas*. Tradução de Oscar Paes Leme. São Paulo: Editora das Américas, 1958. v. XXVIII, p. 227-231.

LOVENJOUL, Charles Spoelberch de. *Histoires des oeuvres de Balzac*. 3. ed. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1899.

MARCEAU, Félicien. *Balzac et son monde*. Paris: Gallimard, 1970.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sur la littérature et l'art*. Paris: Éditions Sociales, 1954.

RÓNAI, Paulo. A vida de Balzac. *In*: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1955. v. I, p. XIII-LXXXVII.

SAINT-MARTIN, Louis-Claude de. *L'Homme de désir*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1980.

SÉGINGER, Gisèle. Introduction au Lys dans la vallée. *In*: BALZAC, Honoré de. *Lys dans la vallée*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 455-470.

VAILLANT, Alain. Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869). *In*: KALIFA, Dominique *et al*. *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 1143-1147.

YSABEAU, Alexandre. *Lavater et gall*: physiognomonie et phrénologie, rendues intelligibles pour tout le monde. Paris: Garnier frères, 1909. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68212p/f3.item.r=Definition.texteImage. Acesso em: 10 maio 2019.

ZOLA, Émile. Chaudes-Aigues et Balzac. *In*: ZOLA, Émile. *Zola le roman experimental*. Paris: Flamarion, 2006. p. 303-312.

v. 36, n. 2, p. 196–212, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.60190
Submetido em: 08/07/2025 · Aprovado em: 06/04/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Prática de escrita e criação de novos gêneros literários: *The Spectator* (1711- 1712) e a Rede Mundial de Computadores

Writing Practice and Creation of New Literary Genres: The Spectator *(1711- 1712) and the World Wide Web*

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) | Recife | PE | BR
socorrofpb@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0002-4399-9972

Natanael Duarte de Azevedo
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) | Recife | PE | BR
CNPq
natanael.azevedo@ufrpe.br
https://orcid.org/0000-0003-1435-2923

Resumo: Há duas décadas a história da literatura brasileira investiga os jornais do século XIX ao mesmo tempo como objeto e fonte de pesquisa, graças aos pressupostos da História Cultural que compreendem a circulação da escrita literária a partir das práticas das comunidades de leitores (Chartier, 1998). Nessa perspectiva, Thérenty e Vaillant (2011 *apud* Granja, 2018) nomeiam como "era midiática" a transformação que se teria iniciado a partir de 1836, com a expansão comercial do jornal *La Presse*, comparando aquele momento com a revolução nas práticas de escrita desencadeada pela internet. Esta revolução, contudo, foi construída desde o século XVIII, a partir das mudanças implementadas pelo periódico inglês *The Spectator* (1711-1712), que introduziu práticas de escrita muito semelhantes às utilizadas atualmente no espaço virtual, perduradas por todo o século XVIII, e cujo ápice se deu no século XIX, tanto na França como em vários países da Europa e da América, incluindo o Brasil.

Palavras-chave: *The Spectator*; jornal do século XVIII; internet; História Cultural.

Abstract: For two decades, Brazilian literary history has investigated 19th-century newspapers as both an object and a source of research, grounded in the principles of Cultural History, which understand the circulation of literary writing through the practices of reading communities (Chartier, 1998). Thérenty and Vaillant (2011 *apud* Granja, 2018) label the transformation that began in 1836 with the commercial expansion of the newspaper *La Presse* as the "media age", comparing that moment to the revolution in writing practices triggered by the Internet.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

This revolution, however, had been building since the 18th century, stemming from changes implemented by the English periodical *The Spectator* (1711-1712). This publication introduced writing practices very similar to those currently used on the Internet, which persisted throughout the 18th century and reached their peak in the 19th century in France, as well as in several countries across Europe and the Americas, including Brazil.

Keywords: *The Spectator*; 18th-century newspaper; internet; Cultural History.

Introdução

Estabelecer comparação sobre práticas de ler e escrever em séculos distintos pode levar ao anacronismo, caso algumas questões não sejam devidamente pontuadas. À vista disso, o objetivo geral deste artigo é elucidar a forma revolucionária de redação adotada pelo periódico *The Spectator*[1] (1711-1712), que moldou a escrita em jornais no século XVIII e teve seu apogeu no XIX, quando observamos a semelhança com algumas formas contemporâneas de leitura e escrita escolhidas pela Rede Mundial de Computadores, daqui para a frente chamada de RMC.

Neste sentido, partimos de dois pressupostos fundamentais quais sejam: primeiro, ambos – os periódicos e a RMC – são suportes, como os concebe D. F. Mckenzie (2004), o que significa que novos suportes criam novos gêneros de escrita; segundo, a revolução na escrita promovida pelo periódico *The Spectator*, assim como a da RMC, abrangeu de forma sistemática vários lugares da Europa e da América. Dizendo de outra maneira, havia um modo de escrever próprio aos periódicos, tal qual existe hoje uma escrita na RMC e que, embora tenha incorporado o suporte livro em sua escrita, o prescinde.

Até final do século XVIII, as notícias, leis e outras variedades de escritos circulavam por meio de impressos bastante variados. Assim, folhas, gazetas, papéis, diários e folhetos eram alguns dos nomes que recebiam estes objetos de leitura cujo principal objetivo era o de divulgar notícias. Em alguns casos, como em Lisboa, as gazetas circularam manuscritas (Lisboa *et al*., 2002). Aquelas folhas, geralmente impressas *in quarto*, mesmo que originalmente destinadas à elite leitora, resultaram na construção de um novo modo de escrever que já não precisava do suporte livro, tampouco, como no caso português, da benesse de um patrono. Esses papéis também revelaram um novo modo de ler, caracterizado pela leitura oral partilhada com muitos.

[1] O periódico inglês ficou conhecido no Brasil a partir do estudo pioneiro de Pallares-Burke (1996), que demostrou a sua influência sobre a escrita do padre Lopes Gama, editor do célebre periódico *O Carapuceiro*. A retomada de nossa investigação sobre a leitura e a escrita nos periódicos luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX nos levou a indagar sobre a importância do *The Spectator* na construção do que Thérenty e Vaillant (2011 *apud* Granja, 2018) consideram como sendo próprio ao jornal francês *Le Presse* e ao ano de 1836 com o início da "era midiática".

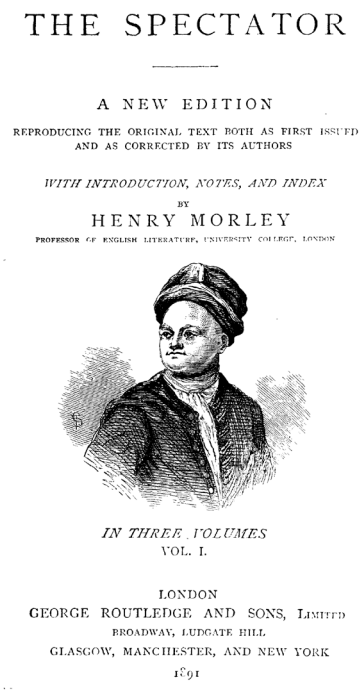
O nosso estudo considera, no intuito do marco para a revolução dos jornais no século XIX, o periódico mais famoso do Setecentos, o jornal inglês *The Spectator* – 1 de março de 1711 a 6 de dezembro de 1712 –, editado por Joseph Addison[2] e Richard Steele.[3] A despeito de sua breve existência, o periódico conseguiu estabelecer mudanças profundas nos modos de circulação e de apropriação da cultura escrita nos séculos XVIII e XIX. Seu objetivo central era o de educar a sociedade inglesa em geral, haja vista que à época a circulação da cultura não estava centrada apenas na aristocracia, e "o progresso comercial permitiu uma participação mais ativa das classes médias na cultura, o que era visto como um meio de distinção social" (Léon, 2013, p. 132).

O jornal foi o segundo periódico diário da Inglaterra cujo sucesso extrapolou tanto as fronteiras de espaço quanto de tempo, estabelecendo novas formas de ler e de escrever. Sua circulação, para além do território inglês, deu-se a partir da sua publicação em livro. Segundo Pallares-Burke (1996), apenas no século XVIII foram 56 edições na Inglaterra, 10 na França, 2 na Alemanha e 1 na Holanda. Estes dados, contudo, podem ser atualizados com uma pesquisa na RMC onde encontramos facilmente novas edições do jornal sendo publicadas no século XIX e até mesmo no início do século XX, como se observa na figura a seguir que reproduz uma edição de 1891, publicada simultaneamente em Glasgow, Manchester e Nova York.

[2] Joseph Addison (nascido em 1 de maio de 1672, Milston, Wiltshire, Inglaterra – falecido em 17 de junho de 1719, Londres) foi um ensaísta, poeta e dramaturgo inglês. Seu poema sobre a Batalha de Blenheim, *A campanha* (1705), chamou a atenção dos principais Whigs (antigo partido da Inglaterra) e abriu caminho para importantes cargos governamentais (incluindo o de Secretário de Estado) e fama literária. Com Richard Steele, foi um dos principais colaboradores e o espírito norteador dos periódicos *The Tatler* (1709-1711) e *The Spectator* (1711-1712, 1714). Um dos mestres mais admirados da prosa inglesa, ele aperfeiçoou o ensaio periódico. *Seu Cato* (1713), uma peça de grande sucesso com conotações políticas, é uma das tragédias importantes do século XVIII.

[3] Sir Richard Steele (nascido em 1672, Dublin, Irlanda – falecido em 1 de setembro de 1729, Carmarthen, Carmarthenshire, País de Gales) foi um jornalista, dramaturgo, ensaísta e político inglês. Iniciou sua longa amizade com Joseph Addison na escola e tentou uma carreira militar antes de se dedicar à escrita. Lançou e foi o principal autor (sob o nome de Isaac Bickerstaff) do periódico de ensaios *The Tatler* (abril de 1709 a janeiro de 1711), no qual criou a mistura de entretenimento e instrução sobre boas maneiras e moral que ele e Addison aperfeiçoariam em *The Spectator*. Seu estilo de escrita atraente, muitas vezes casual, era um contraste perfeito para a prosa mais comedida e erudita de Addison. Posteriormente, empreendeu muitas aventuras no jornalismo, algumas politicamente partidárias, e ocupou vários cargos governamentais. Em 1714, tornou-se diretor do Drury Lane Theatre, onde produziu *The Conscious Lovers* (1723), uma das peças mais populares do século e talvez o melhor exemplo de comédia sentimental inglesa.

Figura 1 – Edição dos 3 volumes, publicados em Glasgow, Manchester e Nova York em 1891.


THE SPECTATOR

A NEW EDITION

REPRODUCING THE ORIGINAL TEXT BOTH AS FIRST ISSUED AND AS CORRECTED BY ITS AUTHORS

WITH INTRODUCTION, NOTES, AND INDEX

BY

HENRY MORLEY

PROFESSOR OF ENGLISH LITERATURE, UNIVERSITY COLLEGE, LONDON

IN THREE VOLUMES

VOL. I.

LONDON

GEORGE ROUTLEDGE AND SONS, LIMITED

BROADWAY, LUDGATE HILL

GLASGOW, MANCHESTER, AND NEW YORK

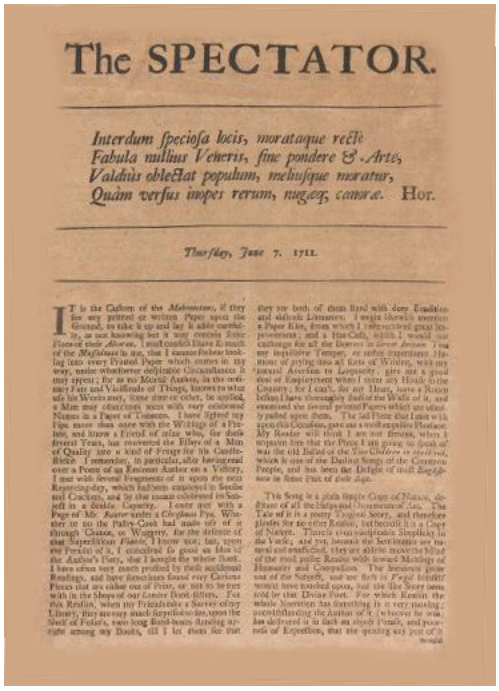
1891

Fonte: Projeto..., 2004[4]

No Brasil, Pallares-Burke (1996) foi quem primeiro identificou a influência do periódico inglês no jornalismo do século XIX, quando percebeu que o Padre Lopes Gama, editor do jornal *O Carapuceiro* (1832-1847), adaptou várias das cartas ao ambiente brasileiro. Seguindo os passos de Pallares-Burke, Santos (2013), ao analisar a representação da mulher nas cartas do jornal pernambucano, adaptadas de *The Spectator*, conclui que nem todas que foram assinadas por mulheres ou com temas femininos partiram necessariamente de uma mulher, haja vista os protocolos da escrita epistolar da época. Entre estes, encontra-se o conceito de persona, ou máscara, utilizada pelo escritor para a representação de certos personagens, a exemplo do papel de uma mulher para abordar certos temas femininos.

[4] O Projeto Gutemberg autoriza a reprodução do conteúdo.

Figura 2 – *The Spectator*, 1711



The SPECTATOR.

Interdum speciosa locis, morataque recte
Fabula nullius Veneris, sine pondere & Arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quàm versus inopes rerum, nugæq; canoræ. Hor.

Thursday, June 7. 1711.

Fonte: The Spectator..., 2007

Com efeito, ao adaptar as cartas para o público e o leitor brasileiros, Lopes Gama exerce uma das práticas instituídas pelo próprio jornal *The Spectator*, que consistia na adaptação, reformulação, mudança de gênero e no anonimato. O que importa, contudo, é observar como as práticas de escrita e de circulação da cultura nos jornais dos séculos XVIII e XIX foram lançadas por este periódico a ponto de se transformar no modelo a ser seguido por grande parte dos jornais da Europa e da América.

Para defender que o jornal *The Spectator*, uma produção de início da primeira década do século XVIII, instituiu os modos de escrita que vigorariam nos jornais e periódicos até fins do século XIX e que também se assemelham aqueles da RMC, tomamos por base a premissa de Chartier (2012, p. 266) segundo a qual, nesta época, prevalecia uma outra ordem de discurso em que não vigorava ainda a "individualização da escrita, a originalidade das obras e a canonização do autor".

Em 2013, a Universidade de New Jersey lança o *The Spectator Project* um estudo de hipermídia interativo, com os jornais *The Tatler* (1709-1711) e *The Spectator* (1711-1714), no intuito de mapear e criar hiperlinks de periódicos do século XVIII que, total ou parcialmente, reproduziram na Europa e na América partes dos jornais, seja através da imitação, da cópia, do estilo ou do conteúdo. Ora, pelo visto, o Padre Lopes Gama não foi o único a se apropriar do estilo e dos escritos do jornal inglês que, por sua vez, também usou com muita frequência a cópia, a apropriação, a tradução e a adaptação como prática de escrita. No Brasil, ainda está por se fazer uma investigação que reconheça a presença do *The Spectator* nos escritos de jornais e periódicos.

Isso posto, passamos a discutir todas as práticas levadas a cabo pela escrita do periódico *The Spectator*.[5]

[5] Hunt (1850), o autor do termo "quarto poder" para o jornalismo, defende que *The Spectator*, junto a outros jornais, embora fosse na época considerado como jornal por algumas de suas características, em 1850, não poderia ser denominado como tal.

A revolução do jornal *The Spectator*

As práticas desse periódico contribuíram para uma difusão da cultura escrita muito próxima da que temos atualmente na RMC. A primeira prática refere-se à modificação ou criação de novos gêneros e diz respeito à transformação do conteúdo do jornal em um manual de código de conduta e de civilidade. Estes códigos foram comuns desde a Idade Antiga e circularam por séculos,[6] sejam impressos ou escritos a mão. Segundo Pilla (2003, p. 10), a partir do século XVI, a nova aristocracia era "formada por pessoas de origens sociais diversas, que exigia", por isso, "a necessidade de códigos que retratassem um comportamento social mais uniforme, principalmente no intuito de garantir as insígnias de uma classe". Muito embora não haja estudos sobre os códigos de conduta ingleses e as traduções dos que circularam na primeira década do Setecentos na Inglaterra, é possível afirmar que o periódico de Alisson e Steel traz para um outro suporte o que costumava ser publicado apenas em livro: o jornal lançava as bases para o papel principal deste suporte em vários países da Europa e da América, tendo, portanto, o dever de educar e civilizar, aos modos horacianos do Instruir e Deleitar:

> Já que conquistei um público tão numeroso, não pouparei esforços para tornar sua *instrução agradável e sua diversão útil*. Por essas razões, me esforçarei para animar a *moralidade com o humor e temperar o humor com a moralidade*, para que meus leitores possam, se possível, encontrar explicação para ambos os caminhos na especulação do dia. E para que sua virtude e discrição não sejam breves, transitórias e intermitentes (Addison; Steele, 1711, n. 10, grifos próprios, tradução própria).[7]

Tomamos a premissa de D. F. Mckenzie (2004), segundo a qual os gêneros novos nascem ou se transformam pela exigência dos novos leitores e das formas tipográficas que lhes informam, para afirmar que criar novos gêneros se tornou uma das prerrogativas do suporte periódico, procedimento também adotado pela RMC. Tomemos como exemplo o caso do "continua", conhecido por estudiosos brasileiros como tendo sido criado a partir do romance em folhetins da França.

A carta, conforme já observamos, pode ser considerada a base da maioria dos conteúdos do jornal inglês. Ao garantir a vários leitores a publicação de suas missivas no periódico,

---

[6] Desde a Antiguidade grega existia um tipo de literatura pedagógica que visava ensinar "bons modos". Preceitos como os de temperança, sobriedade e sociabilidade, já estavam presentes nos "Versos dourados", de Sólon e Pitágoras; no "De Oficiis", de Cícero; e no "Tratado da educação da juventude", de Plutarco. Sem falar nos famosos dísticos da Escola de Salerno, que foram muito difundidos na Idade Média e mesmo durante a Renascença. Dentre as obras que circulavam a partir do século XIII na Europa podemos citar um manual atribuído ao velho Catão, chamado simplesmente de "Catão", que parece ter tido um papel bastante importante devido ao número de obras que irão imitá-lo mais tarde; "El libro del infante", uma coletânea de preceitos religiosos e morais escrita em espanhol, no século XIV, pelo príncipe don Juan Manuel; um tratado em latim, o "De Educatione Liberorum et Eorum Claris Moribus Libri Sex", de Maffeo Vegio, que data do século XV; em francês, o "doctrinal du Temps Présent", mais conhecido como "Doctrinal de Court", em que o poeta Pierre Michault narra, sob forma satírica, a maior parte dos costumes do século XV (Pilla, 2003, p. 8).

[7] "Since I have raised to myself so great an Audience, I shall spare no Pains to make their Instruction agreeable, and their Diversion useful. For which Reasons I shall endeavour to enliven Morality with Wit, and to temper Wit with Morality, that my Readers may, if possible, both Ways find their account in the Speculation of the Day. And to the End that their Virtue and Discretion may not be short transient intermitting Starts of Thought, I have resolved to refresh their Memories from Day to Day, till I have recovered them out of that desperate State of Vice and Folly, into which the Age is fallen".

Addison e Steele (1711/1714) possibilitaram o "continua" das narrativas de ficção, uma vez que um leitor sempre respondia a outro, ou até mesmo continuava a discussão do assunto em outro número, com outra carta. Algumas vezes era o próprio Mr. Spectator quem as respondia: "Meu leitor descobrirá que este artigo foi concebido para responder a uma multidão de correspondentes; mas espero que ele me perdoe se eu destacar um deles em particular, que me fez um pedido tão humilde que não posso deixar de atendê-lo" (Addison; Steele, 1711, n. 16, tradução própria).[8] Desta forma, é possível afirmar que o uso da publicação "em fatias" – como a chamou Meyer (1994) que não teve a oportunidade de pesquisar os jornais ingleses – não é uma "invenção" do romance francês do século XIX, haja vista também ser possível encontrá-la em outro jornal inglês. Trata-se de uma adaptação[9] do romance histórico francês, *The Lord of Crequi, a New Historical Novel*, de d' Arnaud, publicado no *The New London Magazine* (1786, p. 187), que tem início no número de janeiro (1786, p. 19) e só irá terminar em abril do mesmo ano.

Figura 3 – *The New London Magazine* (1786)

THE NEW

LONDON MAGAZINE;

BEING

An Univerſal and Complete Monthly Repoſitory

OF

KNOWLEDGE, INSTRUCTION, and ENTERTAINMENT:

For FEBRUARY, 1786.

The LORD *of* CREQUI, *a* NEW HISTORICAL NOVEL.

[Continued from Page 24 of our laſt.]

LEWIS arrived at Conſtantinople in the beginning of October 1147. Proceeding on his march, he encamped, at length, on the banks of the Meander, which, in a vaſt variety of windings, waters one of the fineſt countries in Aſia. The Turks were poſted on eminences on each ſide of the river, and formed a double body, ready to

faders, who purſue the enemy to their inacceſſible ſtrong-holds in the mountains. The King, in the field of battle, takes his bloody ſcarf, and preſenting it to the Lord of Crequi, "Noble Sir," ſaid he; "receive this reward of your valorous deeds." Crequi, taking the ſcarf with eagerneſs, and kiſſing it, drops ſome tears, extorted by the

Fonte: The New, 1786

Do exposto, podemos perceber na origem dos romances em folhetins a sua relação com a prática dialógica, observada na escrita epistolar do *The Spectator*. Da mesma forma, é possível concordar com Lima Sobrinho (1960) quando afirma que o conto tem sua origem no suporte jornal, criado a partir do que a Retórica chama de *dissimulação* (Lausberg, 1972). Essa regra, própria da arte de escrever em periódicos, inclui também o anonimato, as adaptações e as contrafações, todas práticas de escrita encontradas tanto nos jornais dos séculos XVIII e XIX, quanto na atual RMC. Visto desta maneira, o jornal do século XVIII foi responsável não só pela criação de novos gêneros, como por novas formas de ler e de escrever: em romance em folhetim, *blogs*, e-mail, *e-book*, prosa poética etc.

[8] "This Paper my Reader will find was intended for an answer to a Multitude of Correspondents; but I hope he will pardon me if I single out one of them in particular, who has made me so very humble a Request, that I cannot forbear complying with it".

[9] Defendemos que seja uma adaptação, porque no exemplar das obras completas do autor, o título *Le sire de Créqui* (1776) é publicado no volume das Novelas Históricas, cujo tomo primeiro contém três títulos, *Le sire* e outros dois. Abaixo desta informação há uma nota informando que "Cada volume das novelas históricas será composta de três novelas; aquele que inicia o segundo volume aparecerá em breve" (D' Arnaud, 1776, n. p.).

É possível afirmar que o usuário da RMC pode reconhecer cada um desses processos naquilo que lhe chega seja pelas redes sociais, seja através de e-mail ou via navegação em sites e *blogs*; são textos sem ou com falsa designação de autoria, assim como textos cujo gênero foi transformado em outro, além de novos gêneros, como o *fanfiction*,[10] por exemplo. A título de ilustração, trazemos o suposto "poema" do Padre Antônio Vieira, "O amor fino",[11] reproduzido e até mesmo analisado por um número variado de autores de *blogs*. Ora, como se sabe, o padre não escreveu poesias e a referência de que o trecho do poema foi retirado dos seus sermões não se sustenta. Como se observa, aqui temos ao mesmo tempo uma suposta modificação de gênero – que teria transformado um Sermão em poesia – ao mesmo tempo que se atribui a Vieira uma autoria que não é sua. Outro exemplo clássico dos tempos atuais é a falsa atribuição de um variado número de textos ao escritor Luís Fernando Veríssimo. O *blog Recanto das Letras* possui uma página em que se encontram listados vinte e um títulos falsamente atribuídos ao escritor e pelo menos uns quarenta que circulam sem autoria. Sim, no suporte jornal nos séculos XVIII e XIX, o sucesso de um escrito não estava atrelado a qualquer autoria.

Conforme foi afirmado anteriormente, observa-se em ambos os suportes o que Chartier (2012, p. 267) identificou como próprio dos escritos dos séculos XVIII e XIX, nos quais não vigoravam ainda a "individualização da escrita, a originalidade das obras e a canonização do autor". Assim, unir escritos de autoria diversa e mudar o gênero de obras antigas se constituía e se constitui como modo de escrever próprio aos jornais dos séculos XVIII e XIX e à RMC.

Um exemplo clássico desta prática de criar novos gêneros, a partir da apropriação de histórias para modificá-las, pode ser observado no número 11 de *The Spectator*, no qual Richard Steele cria uma personagem, Arietta, para discutir a constância feminina no amor. Seu oponente é um amigo falador que, para acusar a mulher de ser inconstante no amor, reforçava seus argumentos citando peças e canções com alusões à leviandade das mulheres. Ao que a mulher responde:

> Vocês, homens, são escritores e podem representar as mulheres como indecorosas o quanto quiserem em suas obras, enquanto não formos capazes de retribuir a injúria. Você observa duas ou três vezes em seu discurso que a hipocrisia é o próprio fundamento de nossa educação; e que a capacidade de dissimular nossas afeições é parte declarada de nossa criação. Essas e outras reflexões estão espalhadas por toda a literatura de todas as épocas [...] (Addison; Steele, 1711, n. 11, tradução própria).[12]

---

[10] "Fanfic é uma prática de escrita muito utilizada nos últimos anos por fãs de grandes obras consagradas, seja do ramo literário ou até mesmo do cinema e da música. O que no início parecia apenas uma 'brincadeira' literária para que os fãs de grandes obras interagissem entre si, virou, na verdade, um mercado importante que passou a dar visibilidade para novos autores e obras de sucesso como *Cinquenta tons de cinza*, por exemplo" (Viseu, 2015, n. p.)

[11] "O amor fino. // O amor fino não busca causa nem fruto. Se amo, porque me amam, tem o amor causa; se amo, para que me amem, tem fruto: e amor fino não há de ter porquê nem para quê. Se amo, porque me amam, é obrigação, faço o que devo: se amo, para que me amem, é negociação, busco o que desejo. Pois como há de amar o amor para ser fino? *Amo, quia amo; amo, ut amem*: amo, porque amo, e amo para amar. Quem ama porque o amam é agradecido. quem ama, para que o amem, é interesseiro: quem ama, não porque o amam, nem para que o amem, só esse é fino" (Vieira, 1645, n. p.).

[12] "You Men are Writers, and can represent us Women as Unbecoming as you please in your Works, while we are unable to return the Injury. You have twice or thrice observed in your Discourse, that Hypocrisy is the very Foundation of our Education; and that an Ability to dissemble our affections, is a professed Part of our Breeding. These, and such other Reflections, are sprinkled up and down the Writings of all Ages [...]".

A fim de se contrapor ao discurso do rapaz, a correspondente Arietta toma como exemplo de mulher a personagem do relato de viagem em *A True and Exact History of the Island of Barbados*, Yarico. Essas histórias se constituíram como um gênero de muito sucesso no século XVII. O título em análise, publicado em 1657, conta a história de um comerciante inglês, Mr. Thomas Inkle, que viaja para a América e acaba por se relacionar com uma nativa, Yarico. Para seduzi-la, Inkle promete levá-la para seu país, onde lhe ofereceria todo o conforto e luxo. Contudo, ao chegar em Barbados, um território inglês, Inkle se cansa de Yarico e, arrependido da promessa, a vende como escrava a um mercador. Ao fim do século XVIII, a história é transformada em uma ópera cômica, cujo libreto é escrito por George Colman, que passa a ser considerado o seu autor.

Note-se que em ambas as histórias a noção de plágio é alheia à escrita daquele tempo e que os exemplos revelam como ocorria o processo de apropriação, autoria e mudança de gênero no século XVIII, prática exercida basicamente pelos jornais de várias partes da Europa. Outro exemplo deste processo pode ser encontrado na parte inferior do número de janeiro do *The New London Magazine* (1786, p. 12), em que se encontra a seguinte prosa "The extraordinary history of Don Juan, a Portuguese Gentleman". É impossível saber a quantidade de versões, adaptações e traduções pelas quais a lenda de D. Juan passou até chegar a ser publicada como narrativa portuguesa A maioria dos estudiosos afirma ter sido a lenda de D. Juan registrada pela primeira vez como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*O trapaceio de Sevilha e o convidado de pedra*), entre 1620 até 1635, por Tirso de Molina. Contudo, a depender das fontes, existem outros registros de que seja conhecida na Espanha desde 1615.[13]

Contudo, é no primeiro número de *The Spectator* que temos o que pode ser considerada a grande revolução na escrita do Século XVIII na Inglaterra,[14] ao mesmo tempo que observamos o processo de escrita dos periódicos do Setecentos e Oitocentos, muito próxima daqueles com que convivemos atualmente na RMC. Vejamos a segunda e revolucionária prática que consiste em usar o leitor como escritor ao solicitar a sua colaboração para o jornal: "No entanto, como meus amigos me contrataram para ficar na frente (das publicações do jornal), aqueles que desejam se corresponder comigo podem enviar suas Cartas ao *The Spectator*, na casa do Sr. Buckley, em Little Britain" (Addison; Steele, 1711, n. 1, tradução própria).[15] Esta prática foi constante em todo o século XVIII nos jornais da Inglaterra e penetrou de forma vigorosa no século XIX, em várias partes da Europa e da América.

Observa-se que a solicitação do Sr. Spectator é por um gênero específico de contribuição: a carta.[16] Por que este gênero e não outro? Porque a carta ou correspondência é um dos gêneros fundadores da escrita em jornais e periódicos e, apesar disto, tem sua importância pouco considerada pelos historiadores. Na Inglaterra, o comércio de notícias era originalmente feito por meio das cartas manuscritas que circulavam entre as cidades inglesas através dos correspondentes, antes mesmo dos jornais impressos. Essas cartas manuscritas tiveram tal rele-

---

[13] A maioria dos estudiosos afirma ter sido a lenda de D. Juan registrada pela primeira vez como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*O trapaceio de Sevilha e o convidado de pedra*), entre 1620 até 1635, por Tirso de Molina. Contudo, a depender das fontes, existem outros registros de que seja conhecida em Espanha desde 1615.

[14] Estamos limitando esta prática à Inglaterra porque não conhecemos os periódicos do Século XVIII de outros países, a exceção dos de Portugal, Brasil e alguns dos EUA.

[15] "However, as my Friends have engaged me to stand in the Front, those who have a mind to correspond with me, may direct their Letters To the Spectator, at Mr. Buckley's, in Little Britain". Endereço da casa impressora do jornal.

[16] A colaboração dos leitores, entretanto, não se limitou a cartas. No n. 488, de 19/09/1712, um leitor escreve uma carta solicitando que Mr. Spectator publique um epigrama relacionado ao jornal.

vância que, mesmo após o jornal impresso, ainda assim eram impressas em caracteres e em papel de cartas para imitar uma escrita comum, em que um fragmento era deixado em branco para ser preenchido pelo comprador antes de ser despachado pelo correio (Hunt, 1850, p. 166).

Antes de analisar a prática epistolar em jornais e periódicos devemos considerar, primeiro, que no século XVIII a escrita era regrada e as cartas seguiam as regras da *ars dictaminis*;[17] segundo, devemos identificar os protocolos de escrita e de leitura da carta no suporte jornal, que variou do século XVII ao XIX. Na Inglaterra, assim como em outras partes da Europa, circularam os Secretários, ou livros que ensinavam e sugeriam através de vários modelos como escrever cartas em várias ocasiões. Um dos mais famosos desses manuais é o livro *The Secretary's Guide* (1719), o qual ensina a escrever vários tipos de cartas e traz exemplos quer sejam de cartas de negócios quer para qualquer ocasião, como morte, nascimento, noivado etc. Nesse aspecto, é interessante observar como as cartas de *The Spectator* não seguem os modelos de escrita, sempre carregadas de ironia e tom jocoso, o que revela seu caráter inovador e revolucionário.

Assim sendo, se por um lado alguma das premissas quase universais sobre a prática epistolar aplicam-se a este objeto, por outro, quando se trata do contexto jornalístico, principalmente no que concerne aos usos, às apropriações e representações (Chartier, 1998), pode-se afirmar que a carta no jornal elabora outros protocolos que passamos a nomear:

1 a escrita da carta no jornal não se constituía como prática privada de escrita, mas como atividade socialmente extensiva;[18]
2 a sua leitura era partilhada não com os ausentes, mas por aqueles que se presentificavam na partilha da comunidade de leitores de determinado periódico;
3 os seus "autores" poderiam ser pessoas ou apenas um modo de encenar *personas* diversas que, através da alegoria, iriam personificar papeis e ideias.

Acreditamos que no caso de *The Spectator* muitas das centenas das cartas supostamente escritas por seus leitores tinham como objetivo garantir individualidade aos assuntos nelas apresentados, ao mesmo tempo que possibilitava diferentes pontos de vista, na defesa da argumentação dos temas abordados. Dessa forma, devemos pensar que nos jornais, tal qual um palco, se evidenciava uma batalha de discursos (Conway, 2006), de várias vozes, em que o leitor é ao mesmo tempo o leitor/escritor a ser convencido, educado, instruído, elogiado, julgado, atacado e, enfim, modulado pelo fundo discursivo dos gêneros, como a ideia do útil e do inconveniente ao bem público, à ordem social e à política. Esta prática de fazer dos periódicos palco de lutas e batalhas verbais é testemunhada pelo narrador, conforme representada pelo Sr. Spectator, na longa passagem a seguir:

---

[17] Arte de redigir documentos ou cartas. Trata-se de um conjunto de regras práticas, sistematizadas, para estatuir a redacção de um texto formal, de carácter administrativo, segundo uma prática ligada ao estudo da retórica, tal como este estudo estava estabelecido na Idade Média. De notar que a prática de *dictare* se refere, em aplicação rigorosa à literatura, à arte de *escrever obras poéticas*, o que é testemunhado pelo uso que Dante faz do termo *dictador*, referindo-se aos poetas trovadores (Ceia, 2025).

[18] Como exemplo temos algumas cartas do periódico *A Marmota Fluminense*, em que as cartas eram muitas vezes tomadas como crônica de viagem e até mesmo como ostentação das famílias abastadas. Esta prática, contudo, não se restringia ao *Marmota Fluminense*, como observa Farias (2016, p. 93), "folheando os periódicos do século XIX, percebe-se que essa prática era costumeiras e acontecia de duas formas: alguém, em plena viagem, mandava uma carta que, na verdade, era uma espécie de crônica de viagem, direcionada à revista ou ao jornal, cartas direcionadas a parentes que iam parar nas páginas dos periódicos".

> devo dedicar-me aos meus correspondentes partidários, que estão constantemente me provocando para que eu conheça os procedimentos uns dos outros. Quantas vezes sou questionado por ambos os lados se me é possível ser um espectador imparcial frente às trapaças cometidas pelo partido oposto àquele que escreve a carta? Há cerca de dois dias, fui repreendido por uma antiga lei grega que proíbe qualquer homem de se apresentar como neutro ou observador nas divisões de seu país. No entanto, como estou muito ciente de que meu artigo perderia todo o seu efeito se incorresse em ultrajes de um partido, tomarei cuidado para me manter afastado de tudo que pareça assim. Se eu puder, de alguma forma, apaziguar inflamações privadas ou apaziguar agitações públicas, dedicar-me-ei a isso com o máximo de meus esforços (Addison; Steele, 1711, n. 16, tradução própria).[19]

Do exposto, consideramos que a escrita epistolar em *The Spectator*, performada por "correspondentes" que representavam pessoas, ou personagens, também contribuiu para o nascimento da prosa de ficção. É exatamente esta mescla de ficção, individualidade e humor o que leva *The Spectator* por vezes a ser "considerado o precursor do romance inglês no século XVIII", haja vista a sua "estrutura funcional" que "passou a servir como um microcosmo social dentro do qual se podia expressar um tom ao mesmo tempo grave, bem-humorado e flexível" (The Spectator British Periodical, 2025).

Sobre o exposto, Silva (2021) considera como "estratégias novelísticas" alguns aspectos pontuais, tais como a "alternância de personagens", ao trazê-los nos ensaios/cartas, a retomada de assuntos já abordados em números anteriores, bem como o fato de incluir novas histórias. E acrescenta:

> Notemos que as ambiguidades da "novidade" também se encontram inscritas no conceito coetâneo de novel, quer dizer, no género do romance realista, que muitas vezes assumiu o aspecto de testemunho verídico na primeira pessoa, ou seja, de autobiografia ficcional, como se verifica em Daniel Defoe, e de coletânea de documentos autênticos, como ocorre com o romance epistolar, de que é exemplo a obra de Samuel Richardson (Silva, 2021, p. 15).

Assim, o jornal inglês inaugura uma nova pragmática, na medida em que o leitor era também o escritor provando ao mesmo tempo que "a recepção também inventa, desloca e distorce" (Chartier, 1998, p. 9, 17).

Em seu clássico *A ascensão do romance* (2005), Ian Watt defende ter sido a individuação ou o individualismo um dos elementos fundamentais para o surgimento do romance. Contundo, no que concerne às cartas, observa-se que o crítico na discussão pioneira acerca do romance epistolar, *Pamela*, não considera a correspondência do jornal inglês como precursora do romance inglês, muito embora essas tenham oferecido as características que deram feição ao que Watt chama de "realismo": "o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias

[19] "In the next Place I must apply my self to my Party-Correspondents, who are continually teazing me to take Notice of one anothers Proceedings. How often am I asked by both Sides, if it is possible for me to be an unconcerned Spectator of the Rogueries that are committed by the Party which is opposite to him that writes the Letter. About two Days since I was reproached with an old Grecian Law, that forbids any Man to stand as a Neuter or a Looker-on in the Divisions of his Country. However, as I am very sensible my5 Paper would lose its whole Effect, should it run into the Outrages of a Party, I shall take Care to keep clear of every thing which looks that Way. If I can any way asswage private Inflammations, or allay publick Ferments, I shall apply my self to it with my utmost Endeavours".

específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada"(Watt, 2005, p. 17).

Ademais, além dos citados acima, pelo menos outros dois aspectos conferem ao jornal *The Spectator* este papel de precursor da prosa de ficção:

1 do personagem Sr. Spectator, um homem que vive como espectador da vida, cujas qualidades ironizam o que em prática seriam as matérias dos jornais:

> Assim, vivo no mundo, mais como um espectador da humanidade do que como um da espécie; por meio disso, tornei-me um estadista, soldado, comerciante e artesão especulativo, sem jamais interferir em qualquer aspecto prático da vida. Sou muito versado na teoria de um marido ou pai, e consigo discernir os erros na economia, nos negócios e na diversão dos outros, melhor do que aqueles que se dedicam a eles; assim como os espectadores descobrem manchas que tendem a escapar aqueles que estão no jogo (Addison; Steele, 1711, n. 1, tradução própria);[20]

2 de um "conselho editorial", chamado de Clube, com vários representantes imaginários da sociedade inglesa cujo principal propósito era o de concordar com as ideias do personagem Sr. Spectator. Esses "membros" do Clube incluíam representantes do comércio, do exército, da cidade (respectivamente, Sir Andrew Freeport, Capitão Sentry e Will Honeycomb) e da nobreza rural (Sir Roger de Coverley). Os jornais eram ostensivamente escritos pelo Sr. Spectator, um "observador" da cena londrina que "ambicionaria que dissessem de mim que tirei a Filosofia dos Armários e Bibliotecas, Escolas e Faculdades, para habitar em Clubes e Assembleias, em Mesas de Chá e em Cafés" (Addison; Steele, 1711, n. 10, tradução própria),[21] assim como foi dito de Sócrates, como ele trouxe a Filosofia do Céu para habitar entre os Homens;

3 Desta forma, além de favorecer a suposta participação popular, representada tanto pelos membros do clube como por todas as classes e camadas retratadas na escrita das cartas, *The Spectator* possibilitou que o cotidiano e os assuntos banais do dia a dia fossem matéria importante ao lado dos chamados temas "superiores" como a filosofia, a literatura e outros gêneros tradicionais do discurso. Sobre o Clube e o Sr. Spectator, Silva (2021, p. 14) chama a atenção sobre o seu caráter metalinguístico, responsável, em certa ordem, pelo nascimento do "jornalismo literário", uma vez que esse não representa apenas uma "ficção da contemporaneidade", mas é "também uma ficção da própria ideia de um jornal. O clube encarna um aparato editorial e implica a recolha de a seleção da informação [...]".

Passemos ao uso do anonimato, a quarta prática promovida pelo periódico inglês que iria penetrar no século seguinte, qual seja, a da assinatura por iniciais, uma maneira recorrente de se escrever nos jornais, como é de conhecimento de qualquer estudioso da literatura brasi-

---

[20] "Thus I live in the World, rather as a Spectator of Mankind, than as one of the Species; by which means I have made my self a Speculative Statesman, Soldier, Merchant, and Artizan, without ever medling with any Practical Part in Life. I am very well versed in the Theory of an Husband, or a Father, and can discern the Errors in the Œconomy, Business, and Diversion of others, better than those who are engaged in them; as Standers-by discover Blots, which are apt to escape those who are in the Game".

[21] "and I shall be ambitious to have it said of me, that I have brought Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-tables, and in Coffee-houses".

leira do século XIX. Já é lugar-comum o conhecimento dos pseudônimos dos famosos escritores José de Alencar e Machado de Assis: o primeiro utilizou os pseudônimos Ig, Erasmo, Sênio, Job, Um Asno, e G.M; o segundo, publicou com diversos pseudônimos ao longo de sua carreira, como Boas Noites, Victor de Paula, João das Regras, Dr. Semana e M-as. A propósito, a utilização dos pseudônimos se tornou um problema de ordem bibliográfico, uma vez que muitos autores foram apagados da história da literatura. Sacramento Blake (1970, p. IV), na introdução do terceiro volume do seu dicionário, reclama: "E no estudo penosíssimo, a que me tenho dado, que imensidade de trabalhos possuo de autores brasileiros, que não posso contemplar no meu livro, porque esses trabalhos são publicados sob o anônimo, ou são assinados por pseudônimos, ou somente pelos apelidos ou por um título de autor". Hoje, a prática do perfil falso é recorrente e motor nos posts das redes sociais sendo, portanto, dispensável a utilização de exemplos.

Face ao apresentado, a maior contribuição do jornal *The Spectator* tanto para o romance como para a escrita jornalística do século XIX pode ser observada na forma como inaugurou algo que Watt (2005) atribuiu apenas aos romancistas: "[...] um problema menor, porém não desprovido de importância, na elaboração de um romance: escolher nomes sutilmente adequados e sugestivos, ainda que pareçam banais e realistas". A prova disso é que alguns autores das cartas de *The Spectator* assinam apenas com as iniciais; outros têm nomes muito próximos ao tema de suas cartas e alguns com caráter jocoso: tais como: Abraham Froth (Espuma); Mary Tuesday (Terça-feira); Philo-Britannicus (Espécie Britânica); Patience Giddy; "Loose paper".

Passemos à quinta prática de escrita promovida pelo jornal inglês, que é a de incluir outros livros e escritos, publicando-os com comentários ou citando-os como forma de propaganda. O caso mais interessante deste jornal diz respeito à promessa que o Sr. Spectator faz às leitoras de publicar um catálogo de livros indicados para as mulheres. Como demora, várias assinantes o cobram através de cartas entre as quais publica a de Leonora. Nela, a leitora solicita indicação de livros e sua sugestão é feita a partir de indicações de livreiros, de maridos e das próprias mulheres que lhes escreveram cartas com sugestões. Entre as indicações, chama a atenção a de Coquetilla que lhe implora não indicar títulos nos quais se encontram:

> mulheres de joelhos com manuais de devoção, nem em queimar seus rostos com livros de dona de casa. Florella deseja saber se há livros escritos contra puritanos e me implora, se houver, para dar-lhes um lugar em minha biblioteca. Peças de todos os tipos têm seus vários defensores: *Tudo por amor* é mencionado nas quinze cartas acima; *Sofonisba*, ou *A queda de Aníbal*, em uma dúzia; *O adultério inocente* também é altamente aprovado; *Mitrídates, rei do ponto*, tem muitos amigos; *Alexandre, o grande*, e *Aurengzeb*e têm o mesmo número de vozes; mas Teodósio, ou *A força do amor*, o carrega de todos os restos (Addison; Steele, 1711, n. 92, tradução própria).[22]

Esse trecho revela ao mesmo tempo o suposto desejo do que as mulheres queriam ler e a possibilidade de ser a propaganda de livros, disponível em algum livreiro de Londres. Sim, a preocupação do jornal com a educação dos seus leitores, como já vimos, era princípio

22 "Coquetilla begs me not to think of nailing Women upon their Knees with Manuals of Devotion, nor of scorching their Faces with Books of Housewifry. Florella desires to know if there are any Books written against Prudes, and intreats me, if there are, to give them a Place in my Library. Plays of all Sorts have their several Advocates: All for Love is mentioned in above fifteen Letters; Sophonisba, or Hannibal's Overthrow, in a Dozen; The Innocent Adultery is likewise highly approved of; Mithridates King of Pontus has many Friends; Alexander the Great and Aurengzebe have the same Number of Voices; but Theodosius, or The Force of Love. carries it from all the rest".

do periódico: instruir e deleitar. Contudo, vários são os exemplos que incluem além da propaganda de livros, a tradução e a informação sobre *Elementos da poética*, poesia grega e inglesa, entre os vários assuntos abordados. Nesse sentido, compreendemos que todos os escritos, mesmo os de ficção desse período, estavam condicionados por padrões e restrições de leitura, concebendo os destinatários e instituindo o modo adequado de ler (Hansen, 1997).

Ademais, percebemos como o periódico executou a máxima de Horácio de "Instruir e Deleitar" ao utilizar o espaço do jornal para a publicação da literatura antiga e da moderna. Para isso, utilizou-se das traduções, algumas dessas apresentadas pelos próprios leitores resumidas e adaptadas nas cartas ao jornal. É possível verificar no jornal inglês aquilo que Márcia Abreu (2023) observou na tradição cultural francesa e portuguesa: o nascimento da opinião pública, motivado pelas novas práticas de leitura e de escrita aqui mencionadas: "A opinião pública atenuava o poder dos retores que estabeleciam as "corretas" maneiras de ler e de imitar os clássicos, que agora eram copiados, imitados, recortados e parafraseados em inúmeros suportes como os jornais, *chapbooks*, *nouvelles à la main* e, até mesmo, pela difusão de livros clandestinos" (Abreu, 2003, p, 17).

Quando no século passado a RMC criou a possibilidade de que qualquer pessoa tivesse seu espaço de escrita, sobremaneira com o uso do *blog*, no século XVIII, o suporte jornal abriu espaço para que pessoas comuns tivessem seus escritos publicados. O processo moderno instaurado pelo *The Spectator* consistiu em incluir o leitor também como autor. Conforme Pallares-Burke (1995, p. 118, grifos próprios):

> Desde o seu primeiro número, quando são publicadas as duas primeiras cartas, até seu último número, quando, muito significativamente, as últimas palavras são do leitor e para o leitor, este se mostra presente e ouvido. Quer pela publicação de suas cartas ou pelas alusões a elas, *ele se constitui como um componente central do jornal* — como o que é, em grande medida, o responsável pelo preenchimento do espaço do *Spectator*.

Tal qual observamos nos dias atuais, o fato de a escrita na RMC ser uma prática que não exige do "escritor" um saber específico e regrado, também no século XVIII, o declínio do ensino do latim e a vulgarização da língua inglesa, o suporte jornal (Mckenzie, 2004) possibilitou ouvir pela primeira vez a voz de um público até então desconhecido.

Conclusão

Concluindo, tomamos o conceito de "fórmula editorial", criado por Chartier (2004, p. 261), que designa o modo como livros e a cultura escrita se fez circular em folhetos "livros baratos impressos em grande quantidade e vendidos por ambulantes". O autor chama a atenção para o fato de esta fórmula não ter sido prerrogativa do mercado editorial da França e que esteve presente também na Inglaterra e na Espanha. Os livros barateados, na forma de folhetos, multiplicaram o número de leitores e tiveram ampla circulação. Ora, considerando os modos como *The Spectator* se apropriou de uma literatura originalmente destinada às camadas letradas, com poder de comprar livros e, tendo em vista como a adaptou, a traduziu e a adequou ao suporte jornal, modificando a destinação dos seus leitores, temos que os seus editores Joseph Addison e Richard Steele criaram uma "fórmula editorial".

Do mesmo modo, esperamos ter demonstrado como *The Spectator* influenciou os modos de escrita do jornalismo brasileiro e de outras partes da Europa dos séculos XVIII e XIX e como esta escrita se aproxima do que atualmente é praticado na RMC. Uma pesquisa em jornais portugueses, brasileiros, ingleses, e alguns americanos, demonstra que a maior aproximação da cultura escrita em periódicos com a atualidade diz respeito à criação de novos gêneros, à participação dos leitores e à circulação destes escritos. Dito isso, concluímos que, embora a França fosse o país cuja literatura e cultura eram predominantes no século XIX, a escrita em periódicos do período não obedecia a um centro do qual partiam modos de ler e de escrever.

Por fim, não cabe nos limites deste ensaio analisar o motivo pelo qual o jornal inglês foi tão imitado, copiado, adaptado e traduzido até final do século XIX na Europa e na América. Com efeito, ainda está por se fazer uma história da literatura e do jornalismo brasileiros do século XIX que considere, identifique e analise o papel deste periódico na escrita de escritores e escritoras jornalistas.

Referências

ABREU, Márcia. Letras, belas-letras, boas letras. *In*: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). *História da literatura*: o discurso fundador. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003. p. 11-70.

ADDISON, Joseph; STEELE, Sir Richard. The Project Gutenberg eBook of The Spectator, Volumes 1, 2 and 3. *The Spectator*. 1711-1712. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/12030/pg12030-images.html. Acesso em: 03 jun. 2025

BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, v. 3.

BOND, Donald F. Joseph Addison. *In*: ENCICLOPÉDIA Britânica. Illinois: Encyclopedia Britannica, Inc., 2026. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Joseph-Addison. Acesso em: 17 jun. 2025.

CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. [*S. l.*]: [*s. n.*], c2018. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/. Acesso em: 12 maio 2025.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare. A história de uma peça perdida*. Tradução de Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHARTIER, Roger. Os livros azuis. *In*: CHARTIER, Roger. *Leitoras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 261 -285.

CONWAY, Christopher. Letras combatientes: gênero epistolar y modernidade en la Gaceta de Caracas, 1808—1822. *Revista Iberoamericana*, Arlington, v. 72, n. 214, p. 77-91, jan./mar. 2006. DOI: https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2006.62.

D' ARNAUD. *Le sire de Créqui. Nouvelles Historiques. Tome Premier.* Paris: Delalain Libraire, 1776. E-book. Disponível em: https://books.google.co.jp/books?id=FuIFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 06 jun. 2025.

DON Juan. *In:* WIKIPÉDIA. São Francisco: Wipedia Foundation, 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Don_Juan. Acesso em: 06 jun. 2025.

FARIAS, Virna Lúcia Cunha de. *Machado de Assis na imprensa do século XIX*: práticas, leitores e leituras. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2016.

GENT, John Hill. *The Young Secretary's Guide*. Londres: N. Rhodes, 1719. *E-book*. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/The_young_secretary_s_guide_or_A_speedy/cppcAAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=the+young+secretary%27s+guide&printsec=frontcover. Acesso em: 06 jun. 2025.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal*: suporte, mídia e ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2018. *E-book*. Disponível em: https://books.scielo.org/id/cbysw/pdf/granja-9788595462816.pdf. Acesso em: 28 maio 2025.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. *In:* FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores*: história e memória na recepção das Cartas chilenas (1845-1989). São Paulo: Hucitec, 1997. p. 11-20.

HOMENAGENS. *In:* RECANTO das letras. Sorocaba: Recanto das Letras, c2026. Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/homenagens/. Acesso em: 28 maio 2025.

HUNT, F. Knight. *The Fourth Estate*: Contributions Towards a History of Newspapers, and the Liberty of the Press. London: David Bogue, 1850. *E-book*. Disponível em: http://books.google.com.br/. Acesso em: 28 maio 2025.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEÓN, Laila Luna Liano de. As gravuras moralizantes de Hogarth: polidez e civilidade na Inglaterra setecentista. *Dia-Logos: Revista Discente da Pós-Graduação em História*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 130-142, nov. 2013. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/23285. Acesso em: maio 2025.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LISBOA, João Luís. Gazetas feitas à mão. *In*: LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. v. I, 1729-1731. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

MCKENZIE, D. F. Bibliography and the Sociology of Texts. *In*: MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MEYER, Marlyse. Um fenômeno poliédrico: o romance folhetim francês do século XIX. *Revista da Abralic*, [*s. l.*], v. 2, n. 2, p. 123-135, 1994. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/25/26. Acesso em: 13 maio 2025.

MUTTER, Reginald P. C. Sir Richard Steele. *In*: ENCICLOPÉDIA Britânica. Illinois: Encyclopedia Britannica, Inc., c2026. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Richard-Steele. Acesso em 17 jun. 2025.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Um espectador nos trópicos. *In:* PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural. São Paulo: Hucitec, 1996.

PILLA, Maria Cecília Barreto Amorim. Manuais de civilidade, modelos de civilização. *História em Revista*, [*s. l.*], v. 9, n. 9, [n. p.], jul. 2003. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/11719. Acesso em: 26 maio 2025.

REGINA, Thiago. O que é Fanfic (Fanfiction): guia completo sobre o gênero. *In*: VISEU. Duque de Caxias: Editora Viseu Ltda., 2025. Disponível em https://editoraviseu.com/blog/fanfic-o-que-e-como-utilizar-seus-insights/. Acesso em: 15 jun. 2025.

SANTOS, Josy Kelly Cassimiro Rodrigues. *As cartas em O Carapuceiro (1832–1842) e The Spectator (1711-1712)*. Orientadora: Socorro de Fátima Pacífico Barbosa. 2013. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras Português) – Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/3105. Acesso em: 25 jun. 2025.

SILVA, Jorge Bastos da. Nas raízes do jornalismo literário: números escolhidos de *The Spectator* (Londres, 1711-1714). Seleção, Tradução e Aparato Crítico. *Cadernos de Literatura Comparada*, [*s. l.*], n. 44, p. 13-36, jun. 2021. DOI: https://doi.org/10.21747/2183-2242/cad44a1.

THE NEW London Magazine; Being an Universal and Complete Monthly Repository of Knowledge, Instruction, and Entertainment, London, feb. 1786. Imagem fac-similada. Disponível em: https://archive.org/details/sim_new-london-magazine_1786-02_2_9/page/59/mode/1up. Acesso em: 28 maio 2025.

THE SPECTATOR British Periodical [1711-1712]. *In*: ENCICLOPÉDIA Britânica. Illinois: Encyclopedia Britannica, Inc., 2025. Disponível em https://www.britannica.com/topic/The-Spectator-British-periodical-1711-1712. Acesso em: 07 jun. 2025.

THE SPECTATOR Project: A Hypermedia Research Archive of Eighteenth-Century Periodicals. *In*: WAYBACK Machine. New Brunswick: Center for Electronic Texts in the Humanities, 2013. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130205142204/http://web.archive.org/web/20100126072947/http://tabula.rutgers.edu/spectator/project.html. Acesso em: 26 maio 2025.

THE SPECTATOR, Number 85, jun. 1711. *In*: WIKIMEDIA. San Francisco: Wikipedia Foundation, 2007. Imagem fac-similada. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Spectator.jpg. Acesso em: maio 2025.

VIEIRA, Padre António. O amor fino. *In*: CITADOR. [*S. l.*]: Citador, c2025. Disponível em: https://www.citador.pt/textos/o-amor-fino-antonio-vieira. Acesso em: 28 maio 2025.

WATT, Ian. *A ascensão do romance.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

v. 36, n. 2, p. 213–228, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.62166
Submetido em: 03/10/2025 · Aprovado em: 04/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Chesterton defende as histórias de detetive

Chesterton Defends Detective Stories

Alexandre Carneiro
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
alex@unicamp.br
https://orcid.org/0000-0003-1802-6965

Marcos Aurélio Zamith Fernandes
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
mazf86@hotmail.com
https://orcid.org/0009-0001-7724-3313

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir como a ficção de crime, considerada uma forma menor de literatura até o século XX, pôde adquirir um certo *status* canônico. Perrone-Moisés (1998) descreve a variação do cânone literário conforme o tempo, o espaço e a cultura. Albuquerque (1979) e Priestman (2003) traçam um histórico da ficção de crime, enquanto Marcus (2003) indica como esse gênero tem sido classificado e interpretado em estudos acadêmicos. Miller (1956) resume a produção de elogios paradoxais na Inglaterra. Esse panorama nos permitirá examinar quatro ensaios de Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) sobre a ficção de crime e discutir aspectos epidíticos dos artigos reunidos em *O defensor* (1901). Nosso objetivo é mostrar como a defesa da ficção de crime por Chesterton contribuiu com a crítica literária voltada para esse gênero, ao mesmo tempo em que abre perspectivas para a compreensão de sua obra ficcional e não ficcional.

Palavras-chave: Chesterton; cânone literário; histórias de detetive; elogios paradoxais.

Abstract: The aim of this article is discussing how crime fiction, considered as a minor form of literature until the 20th century, could acquire a certain canonical status. Perrone-Moisés (1998) describes the variation of literary canon according to time, space, culture. Albuquerque (1979) and Priestman (2003) delineate a history of crime fiction, while Marcus (2003) indicates how this genre has been classified and interpreted in academic studies. Miller (1956) summarizes the production of paradoxical encomiums in England. This outlook will allow us to examine four essays by Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) on crime fiction and to discuss epideictic aspects of the

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

articles collected in *The Defendant* (1901). Our aim is showing how the defense of crime fiction by Chesterton has contributed with literary criticism focused on this genre, at the same time it opens perspectives to comprehend principal aspects of his fictional and nonfictional work.

Keywords: Chesterton; literary canon; detective stories; paradoxical encomiums.

Introdução

Seriam as histórias de detetive baixa literatura, uma *subliteratura*? As opiniões a respeito oscilaram. Para uma discussão desse tópico, é útil recuperar visões sobre o cânone literário, expostas de modo perspicaz por Leyla Perrone-Moisés (1998), e uma noção da história da ficção de crime, conforme Martin Priestman (2003). Isso nos permitirá situar quatro textos de G. K. Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) a respeito das histórias de detetive.

O cânone literário

A estabilidade do cânone das Sagradas Escrituras pode sugerir que o cânone literário seja igualmente estável. Contudo, sabemos que ele se modifica para que novas obras e novas formas sejam incluídas ou excluídas ao longo do tempo. A própria noção de "cânone" é frequentemente questionada quando se trata de literatura.

Leyla Perrone-Moisés (1998) descreve as transformações do cânone literário desde a Antiguidade. Uma etapa decisiva ocorre na Idade Média, que recuperou um cânone didático da Antiguidade: "O cânone medieval, marcadamente cristão, esteava-se em valores morais. Ambos tinham em mira o ensinamento que se podia extrair das obras" (Perrone-Moisés, 1998, p. 78). Do século XVI ao XVIII, o cânone europeu foi ampliado, embora sem eliminar os grandes clássicos do passado greco-latino.

> Na Itália, acrescentaram-se aos antigos: Dante, Petrarca, Bocácio, Ariosto e Tasso. Na França do século XVII, a Academia mantém os antigos como modelos e Boileau, crítico oficial, decreta que Malherbe é superior a Villon e Ronsard, preparando assim o caminho para um ensino da literatura que, nos dois séculos seguintes, valorizaria os clássicos do XVII e negligenciaria os medievais, os renascentistas e os barrocos. No século XVIII, Voltaire [...] elegeria por modelos Virgílio, Lucano, Tasso, Racine [...]. Na Espanha, Gracián [...] lista como "*autores de buen genio*": Homero, Esopo, Sêneca, Luciano, Ariosto [...]. Na Inglaterra do século XVIII, Samuel Johnson admira Shakespeare e Pope, mas desvaloriza Milton por insinceridade, Fielding, Sterne e Swift por imoralidade, e os poetas metafísicos por falta de emoção (Perrone-Moisés, 1998, p. 78-79).

Seriam representativas do século XIX as listas dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel. A de Friedrich Schlegel incluía Homero, Sófocles, Bocaccio, Dante, Cervantes, Shakespeare, Camões. O século XVII é rejeitado. Do século XVIII, Rousseau e Goethe. O cânone de August Wilhelm Schlegel abriga Homero, Sófocles, Aristófanes, Propércio, *Nibelungenlied*, Dante, Cervantes, Shakespeare. Em 1984, cinco grandes periódicos elegeram os principais escritores europeus: Shakespeare, Goethe, Cervantes, Dante, Kafka, Proust e Thomas Mann, Molière, Joyce, Dickens. Na sua edição de 1990, a *Enciclopédia Britânica* elabora uma lista com 18 escritores, privilegiando os autores de língua inglesa. Uma análise dessas classificações mostra o quanto o cânone literário assimila não apenas obras, mas formas e gêneros antes ignorados. É o caso das *Nibelunglied*, obra da tradição oral recuperada no espírito romântico de valorização das tradições populares.

A crítica literária é uma das instâncias de legitimação[1] de uma obra literária. Coube às Academias determinar oficialmente o cânone no século XVII, enquanto críticos literários do século XVIII instituíram, através de revistas e jornais, escolhas pessoais. A partir do século XIX, ganham importância os chamados escritores-críticos, que escreveram obra ficcional ou poética e realizam a crítica da produção alheia – caso de Chesterton, como veremos:

> Na ausência de uma instância superior que regulasse o dissenso, e no descontentamento com as instâncias "inferiores" que se arrogavam o direito de os julgar, os criadores puseram-se a praticar uma espécie de contracrítica, estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora. [...] Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor (Perrone-Moisés, 1998, p. 143-144).

Mais modernamente, as obras literárias têm sido questionadas em uma perspectiva política, segundo as categorias de raça, gênero, classe etc. Argumenta-se que o repertório ocidental é fechado e imposto com objetivos ideológicos. Contra essa tendência, há reações em defesa de valores tradicionais. Um caso exemplar é o de Harold Bloom (1930-2019), autor de *O cânone ocidental* (1994), em que elenca e discute os grandes nomes da tradição europeia e americana, de Shakespeare a Borges. Muito presente na cultura ocidental desde o século XIX, a ficção de crime colocou um outro tipo de desafio para sua assimilação no cânone das "grandes obras", por suas características políticas, mas por serem "obras de entretenimento". No entanto, ela teve ao menos um grande defensor entre os escritores-críticos modernos – Jorge Luis Borges, que examina com atenção as aventuras detetivescas do Padre Brown, tendo também, segundo alguns, assimilado aspectos do estilo narrativo de Chesterton.[2]

---

[1] "Para que uma obra seja considerada *Grande Literatura* ela precisa ser declarada *literária* pelas chamadas 'instâncias de legitimação'. Essas instâncias são várias: a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias etc. Uma obra fará parte do seleto grupo da *Literatura* quando for declarada literária por uma (ou, de preferência, várias) dessas instâncias de legitimação" (Abreu, 2006, p. 40).

[2] Ver, por exemplo, "Sobre Chesterton", em *Otras inquisiciones* (1952). Ver também procedimentos paródicos entre contos de Casares e Borges e os contos do Padre Brown, de Chesterton, em Domínguez (2005).

Elementos históricos da ficção de crime

Segundo Paulo Medeiros e Albuquerque, o romance policial deriva dos romances de aventuras, notabilizados por personagens como Robin Hood, o rei Artur e os cavaleiros da távola redonda etc., embora neles estivessem ausentes as preocupações lógicas da forma mais moderna. "A ação [...] era a tônica das narrativas. O raciocínio frio e lógico, quando timidamente aparecia, era superado pela valentia do herói ou pela força das armas" (Albuquerque, 1979, p. 2). Com o advento da imprensa, o romance de aventuras evoluiu em três etapas:

> a primeira, preservou o mesmo espírito, apenas aumentando seu campo de ação; a segunda, fez surgir o romance de espionagem, que na verdade já existia, porém não rotulado como tal [...]; e, finalmente, a terceira fase, com o aparecimento do chamado romance policial, onde interveio pela primeira vez, suplantando a força e a ação, o raciocínio lógico (Albuquerque, 1979, p. 2-3).

Martin Priestman descreve o histórico da ficção de crime desde seus inícios no século XIX:

> A história de detetive foi inventada em 1841 por Edgar Allan Poe. [...] *The Moonstone* (1868) de Collins normalmente é celebrado como o primeiro grande romance de detetive. Levou vinte e tantos anos para a forma alcançar seu primeiro ápice de popularidade com a criação de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, seguido por estrelas menores como o Padre Brown, de G. K. Chesterton. Mais uma vez, levou tempo para a forma recém-popular migrar do conto para o romance, mas isso foi realizado durante a "Era Dourada" do entre-guerras dominada por Agatha Christie e por uma galáxia de "Rainhas do Crime" um pouco menores. Enquanto isso, nos Estados Unidos, uma nova forma evoluiu em oposição consciente a esse modelo polidamente "inglês": a ficção de detetive particular durão [*the hardboiled private eye fiction*] de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. [...] desenvolvimentos posteriores são vistos como continuações dessas duas grandes tradições "nacionais" ou como quedas deploráveis delas (Priestman, 2003, n. p., tradução própria).[3]

Após traçar essa linha histórica, o autor enfrenta o tema da canonização do gênero, inserindo-o no processo que, desde a década de 1960, tem derrubado as barreiras entre literatura "alta" e "baixa". Laura Marcus (2003) mostra a ficção de detetive sendo descrita, por alguns, como um conjunto menor dentro da alta literatura; por outros, como paradigmática, pela dupla camada narrativa, pelo uso de suspense, e por dar forma estética à matéria mais bruta.

A dualidade que se encontra na base do *romance de enigma* (como o chama Tzvetan Todorov, referindo-se ao romance policial clássico, que triunfa entre as duas guerras) aparece

[3] "the detective story was invented in 1841 by Edgar Allan Poe. [...] Collins's *The Moonstone* (1868) is normally celebrated as the first great detective novel. It took another twenty-odd years for the form to reach its first pinnacle of popularity with Arthur Conan Doyle's creation of Sherlock Holmes, followed by smaller luminaries such as G. K. Chesterton's Father Brown. Once again, it took time for the newly popular form to migrate from short story to novel, but this was achieved during the inter-war 'Golden Age' dominated by Agatha Christie and a galaxy of somewhat lesser 'Queens of Crime'. Meanwhile, in the USA, a new form evolved in conscious opposition to this genteelly 'English' model: the hardboiled private eye fiction of Dashiell Hammett and Raymond Chandler. [...] later developments are either seen as continuations of these two great 'national' traditions, or as deplorable fallings-off from them".

no contraste entre a história do crime e a história da investigação: "a primeira, a do crime, conta 'o que efetivamente aconteceu', enquanto a segunda, a da investigação, explica 'como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento disso'." (Todorov, 2018, n. p.). Laura Marcus (2003) menciona o capítulo "Tipologia do Romance Policial" de Todorov como uma das contribuições mais significativas no campo. Aponta, ainda, a relevância da ficção de detetive como matéria para teorias psicanalítica, hermenêutica, estruturalista, semiótica, pós-estruturalista, e para a distinção entre literatura alta a baixa, por um lado, e entre ficção modernista e pós-modernista, por outro. Para ela, na ficção de detetive ecoam aspectos importantes da história da cultura.

> O paradigma de detetive, argumentou-se, modelou a ficção do século XIX, com escritores como Charlotte Brontë, Dickens e Balzac estruturando suas narrativas em torno de segredos e suas revelações ou, no caso particular de Balzac, em torno do significado de pequenos detalhes. A centralidade da ficção de detetive para o século XIX é encarada tanto do ponto de vista tanto estético quanto ideológico, conforme exerce uma mediação em uma cultura na qual o crime e a punição são profundamente internalizados na esfera subjetiva, e, ao mesmo tempo, externalizados em formas cada vez mais elaboradas de disciplina e vigilância, e em novas instituições legais e procedimentos judiciais, particularmente na formação da polícia com papel de detetive, no surgimento da ciência forense e no desenvolvimento do julgamento por evidência (Marcus, 2003, n. p., tradução própria).[4]

Paulo Medeiros e Albuquerque pondera algumas opiniões divergentes acerca da ficção de crime. Uma posição negativa foi identificada por Thomas Narcejac em sua *Esthétique du Roman Policier* (1947). Seria aquela expressa no *Times Literary Suplement*:[5]

> Com toda sua incrível perfeição mecânica, há uma coisa que o romance policial não é: ele não é, em nenhum sentido real do termo, um romance. Não passa de uma anedota, do relato amplificado de um incidente determinado, que não exprime senão a mais superficial filosofia da conduta humana e que não realiza nenhuma outra *catharsis* do que aquela da curiosidade (Narcejac, 1947, n. p. *apud* Albuquerque, 1979, p. 221).

Em contrapartida, François Fosca argumenta:

> Tudo isso é verdade quanto ao verdadeiro romance policial puro, que não passa de um quebra-cabeças romanceado; ajusta-se perfeitamente também aos *thrillers*, a esses relatos pueris e vazios que merecem de Claudel o tratamento de *production stercoraire*; mas não é verídico quanto ao romance policial que está a caminho da evolução, tal como o conceberam escritores que olham mais do lado de Raskolnikov do que do lado de Rocambole (Fosca *apud* Albuquerque, 1979, p. 221-222).

---

[4] "The detective paradigm, it has been argued, shaped nineteenth-century fiction, with writers such as Charlotte Brontë, Dickens and Balzac structuring their narratives around secrets and their disclosure or, in the case of Balzac in particular, around the significance of small details. The centrality of detective fiction to the nineteenth century is seen as both aesthetic and ideological, as it mediates a culture in which crime and punishment are both profoundly internalised in the subjective sphere and externalised in ever more elaborate forms of discipline and surveillance, and in new legal institutions and judicial procedures, in particular the formation of the detective police, the rise of forensic science, and the development of trial by evidence".

[5] Sem indicação de data.

Essa já era a visão de Anthony Berkeley, autor de *The Second Shot* (1930):

> Estou pessoalmente convencido de que os dias do velho romance do enigma policial puro e simples e que se baseia unicamente na intriga, sem juntar a ele os atrativos do estudo dos caracteres, do estilo, ou mesmo do humor, estou convencido que os dias desse romance estão contados (Berkeley, 2010, n. p. *apud* Albuquerque, 1979, p. 222-223).

Nesse mesmo período, G. K. Chesterton começa a elaborar suas defesas das histórias de detetive, antes de mesmo de criar suas narrativas do Padre Brown. Inicialmente, ele apresenta o gênero ao lado de outros objetos culturais considerados menores. Em *O defensor* (1901), o autor explora opiniões comuns, presumivelmente aceitas pela classe média inglesa da época, segundo as quais os objetos culturais menores, ou "populares", mereceriam pouca consideração. Chesterton propõe interpretações opostas, elogiando o que é menosprezado, explorando contradições. O paradoxo, que consiste na obtenção de um sentido a partir de uma contradição aparente, é utilizado por Chesterton constantemente. Neste grupo de textos, ele é formulado como "elogio paradoxal", um gênero literário, cujo histórico na Inglaterra é, como veremos, bastante marcante.

A "defesa" como gênero

A argumentação de Chesterton percorre um caminho bem particular. Ele admite, inicialmente, uma opinião comum acerca das histórias de detetive – como subliteratura, seriam menosprezadas –, e a contradiz com uma argumentação sagaz. O paradoxo básico está na contradição aparente entre sua argumentação e a opinião comum, mas as contradições são exploradas continuamente de diversas formas. O mecanismo é recorrente em sua produção ensaística. Nesse sentido, suas defesas das histórias de detetive se inserem, se bem examinadas, nessa linhagem literária, entre polêmica e humorística, dos elogios (também chamados de "defesas", "encômios", "louvores"), especialmente na sua forma paradoxal, de que ele se mostrou prolífico. Como indicaremos a seguir, tal linhagem está presente com bastante força no ensaísmo britânico.

A tradição, que se originara na Antiguidade, remete ao gênero epidítico, na classificação de Aristóteles (*Retórica*, livro I, capítulo 9). Um dos elogios mais famosos do período clássico grego seria o discurso de Péricles – um louvor da cidade de Atenas – relatado por Tucídides na sua *História da guerra do Peloponeso* (2, 35-46). Quintiliano estabeleceu *topoi* para tipos de elogio: aos deuses, aos homens, às coisas. O elogio paradoxal – já mencionado no *Banquete* de Platão, o qual teve Górgias, Isócrates, Luciano de Samósata e Frontão entre seus praticantes famosos – se popularizou na Europa através de um importante intermediário: o *Elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam.

Henry K. Miller fez um amplo levantamento dessa forma na Europa. Para ele, "o encômio paradoxal é uma espécie de brincadeira retórica ou peça de exibição que envolve o elogio de objetos indignos, inesperados ou insignificantes" (Miller, 1956, p. 145, tradução própria).[6] É uma forma literária independente, que esteve consideravelmente em voga na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII.

[6] "The paradoxical encomium is a species of rhetorical jest or display piece which involves the praise of unworthy, unexpected, or trifling objects".

Mesmo que muitos encômios paradoxais sejam banais, sua tradição não é desprezível. Sua origem coincide com a da própria retórica formal. Há evidências de que os encômios paradoxais eram praticados como exercícios nas escolas de retórica. Não se conhecem regras de composição, mas eles seguiam, invertendo-o, aquelas do panegírico regular delineado pelos grandes rétores. A *Helena*, de Isócrates, um elogio paradoxal à famosa personagem representada na *Ilíada*, é um dos exemplos mais antigos. Em sua *Retórica*, Filodemo de Gádara acusa os sofistas de persuadirem, com encômios paradoxais, os homens a serem vilões. Dois modelos importantes foram o *Laus Muscae*, de Luciano de Samósata, citado por numerosos escritores durante e após o Renascimento, e o *Elogio da calvície*, de Sinésio de Cirene, o mais prestigiado encômio zombeteiro de seu período (século V), favorito entre escritores do Renascimento e popular entre os britânicos até o século XVIII (Miller, 1956, p. 146-149).

Na literatura cristã, parece haver poucos exemplos de encômios paradoxais. O tom predominante dos panegíricos medievais é altamente sério e didático. Haverá, no entanto, alguma continuidade entre a prática clássica e o ressurgimento de seu interesse no Renascimento nos seguintes casos: o "certum est, quia impossibile est"[7] e o *advocatus diaboli*. As paródias de rituais e temas religiosos, assim como as canções goliardas do período medieval tardio, auxiliaram ao menos a estabelecer a atmosfera onde o encômio paradoxal floresceu (Miller, 1956, p. 150-151).

O mais importante encômio paradoxal em latim, como vimos, foi o *Elogio da loucura* (1509), de Erasmo, que ganhou uma versão em inglês em 1549, pelas mãos de Thomas Chaloner (Miller, 1956, p. 154).[8] O Renascimento assiste uma importante voga de encômios paradoxais. A maior parte foi produzida no século XVI e muitos foram recolhidos em coleções, sendo a mais abundante a de Caspar Dornavius, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Jocoseriae* (Hanover, 1619). "Essas obras em latim geralmente eram 'orações' formais, seguindo cuidadosamente a ordem prescrita das partes (geralmente *exordium*, *narratio*, *probatio* ou *confirmatio*, *refutatio* e *peroratio* [...]) e os habituais *topoi* para os encômios sérios" (Miller, 1956, p. 151-153, tradução própria).[9]

Outros elogios ao trivial são o *Encomium Lauri* (*Elogio do louro*), incluído por Gabriel Harvey em *Three Proper and Wittie Familiar Letters* (1580); *A New Discourse of a Stale Subject, Called the Metamorphosis of Ajax* (1596), publicado por Sir John Harrington; *The Encomion of Lady Pecunia, or the Praise of Money* (1598), poema publicado por Richard Barnfield; *Praise of the Red Herring* (1599), de Thomas Nashe, que incluía uma longa lista dos encômios paradoxais que apareceriam em inglês. Anthony Munday traduziu *Paradoxes*, do francês Charles Estienne, em 1593. "O significado desses ensaios [...] reside no fato de eles representarem a primeira introdução em larga escala da tradição do paradoxo propriamente dito em inglês, impactando, nesse momento, a tradição relacionada do encômio paradoxal" (Miller, 1956, p. 154-157, tradução própria).[10]

---

[7] "Again, the primary use of rhetoric for satirical purposes by the early church writers was in an eminently practical way: namely, moral instruction and vituperation of enemies".
"There numerous encomia upon such religious subjects as the Lord, the Cross, the Virgin, the church, saints, martyrs, early Fathers and popes, and upon such qualities as charity, obedience, and virginity".

[8] "was not translated into English until Thomas Chaloner's version of 1549".

[9] "these Latin works were usually formal 'orations,' carefully following the prescribed order of parts (generally *exordium*, *narratio*, *probatio* or *confirmatio*, *refutatio*, and *peroratio* [...] and the customary *topoi* for the serious encomium".

[10] "The significance of these essays [...] lies in the fact that they represent the first large-scale introduction of the tradition of paradox proper into English and that they impinge at this point upon the related tradition of the paradoxical encomium".

Os *Paradoxa Stoicorum* (46 d. C.), de Cícero, fonte clássica para o paradoxo, tornou-se popular no Renascimento e foi modelo para o *Ludus Literarius* (1612) de John Brinsley. *Ivvenilia: or Certaine Paradoxes, and Problemes* (1633), de John Donne, está entre os paradoxos mais conhecidos da época, fazendo parte deles seus encômios de inconstância e discórdia. Essa tradição, ainda que espelhada em Erasmo, se dispersa ao ponto de muitos escritores já não terem consciência dos *topoi* retóricos (Miller, 1956, p. 159).

Ao lado de Sir William Cornwallis, responsável por escrever os *Essayes of Certaine Paradoxes* (1616), o escritor mais prolífico no gênero foi John Taylor, que, em *Ale, Ale-Vated into the Ale-Titude* (1651), fez um elogio à cerveja inglesa. Canções e poemas informais sem características do encômio propriamente dito representam uma tradição literária-retórica que se esvanece nas baladas e formas subliterárias (Miller, 1956, p. 160-162).

Na Era Augusta (1700-1750) há um crescente número de encômios paradoxais. Dryden, Pope e Swift utilizavam o elogio irônico como a ferramenta da sátira. *Mac Flecknoe*, de Dryden, é um elaborado elogio do tédio; *Jonathan Wild*, de Fielding, é também um elogio irônico; *Gulliver's Travels* incorpora um elogio dos cavalos. O *Hymn to the Pillory*, de Defoe, também tem uma afinidade com o encômio paradoxal (Miller, 1956, p. 166).

Há uma forte relação entre o encômio paradoxal, a poesia e a prosa burlescas, cujo propósito é a elevação do insignificante. No século XVIII, circulam um número impressionante de encômios paradoxais formais e informais, muitos dos quais para fins satíricos, como o anônimo *Essay in Praise of Knavery* (1723) e o *Essay on Nothing*, de Fielding. O século XVIII concebeu o assimilou como um gênero legítimo, o que levou escritores como Swift, Wycherley, Pope, Gay, Addison, Fielding, Smart, Gray, Cowper e Sheridan a usarem uma ou outra forma do encômio de zombaria (Miller, 1956, p. 167-170).

> No século XIX, William Hazlitt formula uma defesa do pedantismo (1817), Charles Lamb faz o elogio dos limpadores de chaminé (1822), Thomas De Quincey celebra o assassinato como uma das belas artes (1827), Stevenson defende os ociosos (1877) e Oscar Wilde lamenta a decadência da mentira (1891). Em 1901, Chesterton publica *The Defendant*, reivindicando gêneros menores como as histórias de detetive e a farsa, mas também o *nonsense*, a gíria, o esqueleto, as pastoras de porcelana e as coisas feias em geral (Carneiro, 2023, n. p.).

Na introdução de *O defensor* (1901), Chesterton (2015, p. 18) declara que, dado que pessoas cosmopolitas e sofisticadas desprezam o mundo, a principal função do homem é defender o desprezado: "Compreendi que um defensor é especialmente necessário quando o mundo é desprezado por seus habitantes". Esse é o mote dos artigos que compilam nesse volume.

Entre as coisas desprezadas que ele elogia estão os *penny dreadfuls*, que, mesmo que alucinados e duvidosos, seriam mais relevantes para o cotidiano do que textos especializados, como as enciclopédias. Os *penny dreadfuls* são assim definidos:

> Mas o homem ou o rapaz comum escrevem todos os dias nestes grandes e espalhafatosos diários da alma, que chamamos de novelas de um centavo, um evangelho mais simples e melhor do que qualquer um desses iridescentes paradoxos éticos que as pessoas famosas mudam com tanta frequência quanto seus chapéus (Chesterton, 2015, p. 24).

O horror é a sensação comum ao se ver um esqueleto. Mas, bem examinado, sua expressão é alegre e simpática. A partir dessa oposição, Chesterton explora o porquê de o homem se sentir envergonhado de seu próprio esqueleto ao morrer. "Existe um único fundamento para tal terror: a humanidade foi infectada por uma estranha ideia de que o esqueleto é típico da morte" (Chesterton, 2015, p. 33). Para o autor, o homem não sente terror do esqueleto por horror à morte, mas por ter sérias objeções a ser ridículo. Com essa oposição de sensações positivas e negativas, oferece ao leitor um *insight* sobre a influência do esqueleto na Idade Média e Renascença.

> Mas não foi, com certeza, o mero pavor da morte que o fez, pois essas foram épocas em que os homens iam ao encontro da morte cantando; foi a ideia da decomposição do homem até a sorridente feiura de sua estrutura o que fez definhar a insolência juvenil da beleza e do orgulho (Chesterton, 2015, p. 34).

Sobre o *nonsense*, Chesterton argumenta que ele deve ser defendido não como uma moda estética, mas como algo que deve se associar ao trágico, ao romântico e ao religioso. Assim, o *nonsense* oferecerá um auxílio à visão espiritual das coisas, permitindo perceber as "maravilhas" da criação. Por exemplo, ele permitiria perceber uma árvore não como algo natural e criado para a girafa comer, mas sim como "uma prodigiosa onda do solo vivo que se expande até os céus sem nenhuma razão em particular" (Chesterton, 2015, p. 47).

O capítulo "Em defesa dos planetas" inicia-se com um exemplo de defesa da Terra plana por D. Wardlaw Scott (autor de *Terra Firma*: *The Earth Not a Planet, Proved from Scripture, Reason and Fact*, publicado em 1901), da qual Chesterton escarnece. Sem se interessar pelos aspectos científicos da teoria, considera

> algo extraordinário que nenhum de nós sejamos realmente copernicanos em nossa perspectiva real das coisas. Estamos intelectualmente convencidos de que habitamos um pequeno planeta provinciano, mas não nos sentimentos de maneira alguma suburbanos. [...] Se um único poema ou uma única história fosse realmente transfundida com a ideia copernicana, viraria um pesadelo. [...] Seria uma especulação interessante imaginar se o mundo algum dia desenvolverá uma poesia e uma forma de pensar copernicanas; se algum dia diremos que "a Terra rodou cedo", ao invés de "o sol nasceu cedo", e falaremos indiferentemente de levantar o olhar para as margaridas, ou baixar o olhar até as estrelas. Mas se algum dia o fizermos, haverá realmente uma grande quantidade de fatos grandes e fantásticos esperando por nós, dignos de formar uma nova mitologia (Chesterton, 2015, p. 49-51).

Em sua "Defesa da informação útil", Chesterton aborda o que chama de menosprezo às notícias. Enquanto pessoas cultas manifestam interesse em uma obra de arte, o mesmo não ocorre quando se trata de um anúncio no jornal. Para Chesterton, essas pessoas perderam o gosto pela notícia (*news*). Muitos milagres e anedotas heroicas se basearam no amor à divina instituição da fofoca. Defendendo e elogiando a notícia, ele se permite fazer um elogio do Cristianismo: Chesterton afirma que a expansão da Boa Nova (*good news*) ocorreu não apenas porque o Cristianismo era bom (*good*), mas porque era novo (*new*).

Os gregos, que foram os tiranos da humanidade, em seu culto a um único tipo estético, como a Vênus de Milo, estenderam sua vigilância policial até à terra dos elfos. No capítulo

"Em defesa das coisas feias", Chesterton contesta "esta gélida teoria sobre a beleza". Além de os homens medievais testemunharem um afastamento do padrão grego de beleza,

> um olhar aos dragões chineses ou deuses japoneses mostrará quão independentes são os orientais quanto à ideia convencional da regularidade de face e corpo, e quão ardente e feroz é sua apreciação da verdadeira beleza, dos olhos esbugalhados, das longas garras, bocarras abertas e caudas retorcidas (Chesterton, 2015, p. 71).

Na "Defesa da farsa", Chesterton expressa sua crença de que a farsa e a arlequinada,[11] glorificadas por Aristófanes e Molière, caíram em desgraça porque a estética moderna possui uma falta de fé na esperança e na hilaridade. Argui-se que essa forma literária da alegria, a farsa, seria a mais digna de reverência moral, pois "a dor, como realidade negra e catastrófica, atrai o artista juvenil, assim como o escolar desenha demônios e esqueletos e pessoas enforcadas. Mas a alegria é um assunto mais esquivo e élfico, já que é a nossa razão de existir" (Chesterton, 2015, p. 75).

No capítulo "Em defesa da gíria", Chesterton a considera uma corrente de poesia que flui continuamente. Enquanto a gíria do homem da cidade é formal, pesada e sem vida, a do vendedor ambulante de frutas é leve, viva e flexível. Conclui seu texto elogiando esse tipo de gíria: "O mundo da gíria é uma espécie de poesia às avessas, cheio de luas azuis e elefantes brancos, de homens perdendo as cabeças e homens de língua solta – um completo caos de contos de fadas" (Chesterton, 2015, p. 89).

No capítulo "Em defesa da humildade" podemos ler: "A humildade é a exuberante arte de reduzirmo-nos a um ponto, não a uma coisa pequena ou grande, mas a algo sem tamanho de espécie alguma, de forma que para ela todas as coisas cósmicas são o que realmente são – de estatura imensurável" (Chesterton, 2015, p. 82) Com humor, aponta a dificuldade de vencer o próprio orgulho: "todos de fato respeitamos calorosamente a humildade – nas outras pessoas" (Chesterton, 2015, p. 79). O paganismo se oporia ao Cristianismo no tocante à humildade. Para os pagãos, a autoafirmação era a essência do seu credo em deuses caprichosos, indiferentes. Já no Cristianismo, segundo tanto seus defensores como seus opositores, a humildade é seu crescimento peculiar. Uma nova filosofia da autoestima e autoafirmação definiria a humildade como um vício, mas, com o descrédito da humildade, veio o colapso da alegria na literatura e filosofia contemporâneas. "Os homens reviveram o esplendor da autoafirmação grega ao mesmo tempo em que reviveram o amargor do pessimismo grego" (Chesterton, 2015, p. 80). Enfim, com a recorrente oposição entre o alto e o baixo, associa satiricamente a filosofia de Nietzsche (de olhar para baixo, para os fracos, os ignorantes) com o olhar deformado do "filósofo do ego", o qual encara tudo desde cima: "O filósofo do ego enxerga tudo, sem dúvida, de um céu elevado e rarefeito; só que enxerga tudo reduzido ou deformado" (Chesterton, 2015, p. 81).

The Defendant, título original da obra, é o termo jurídico usado para "réu" ou "acusado". Ele foi traduzido como "defensor", o que expressa melhor o espírito combativo de Chesterton nessa obra.

---

[11] A arlequinada teria derivado da *commedia dell'arte*. John Rich, que a introduziu na Inglaterra no início do século XVIII, adotando os personagens da *commedia dell'arte* e se especializando na parte não verbal do Arlequim. A arlequinada irá se transformar, finalmente, na pantomima (Cuddon, 2014, p. 325).

> Compreendi que um defensor é especialmente necessário quando o mundo é desprezado por seus habitantes – que um advogado de defesa não estaria deslocado naquele terrível dia em que o sol escureceu sobre o Calvário e o Homem foi rejeitado pelos homens (Chesterton, 2015, p. 18).

Em "Defesa de uma nova edição" (o livro foi publicado em 1901 e relançado em 1903), lemos:

> Tenho também consciência de que o título do livro é, estritamente falando, incorreto. É uma metáfora legal e, legalmente falando, um defensor não é um entusiasta do caráter do rei João ou das virtudes domésticas do cão-da-pradaria. É alguém que se defende a si mesmo, algo que este escritor, não importa o quanto sua mente tenha sido envenenada pelo paradoxo, certamente jamais sequer sonhou em tentar (Chesterton, 2015, p. 12).

Chesterton reconhece que seu modo de raciocinar é paradoxal e, talvez por isso, o caracteriza como *envenenado*. Assim, *O defensor* não apresenta discursos intelectuais de defesa jurídica, ou meras tomadas de posição em debates que ele, no fundo, admitiria que não deveriam ser levadas a sério. Contudo, como já defendia Erasmo, essas ninharias poderiam conter algumas provocações intelectuais importantes.[12] Dessa forma, ele reinsere o elogio paradoxal na tradição daquilo que se chamou de *joco-serio*.[13] As defesas de Chesterton seriam, antes, discursos ensaísticos de apelo humorístico e literário, contendo paradoxos intelectuais com os quais se elogiam (mais do que se defendem) coisas desprezadas.

Os ensaios de Chesterton sobre a ficção de crime

Criador do Padre Brown, o famoso clérigo detetive, Chesterton escreveu, ao longo de sua carreira, diversos ensaios abordando o gênero.[14] O primeiro foi integrado no volume que acabamos de comentar. Nesse e nos demais textos, encontramos um conjunto de discussões especialmente relevantes, como a legitimidade da história de detetive, seu método narrativo de ocultação, os ideais para a composição literária e o sensacionalismo da história de detetive, que nem por isso é necessariamente superficial. Sua defesa do gênero se dá de uma forma caraterística, consciente dos paradoxos que envolvem a questão; forma essa cuja inspiração se vincularia a uma certa vertente do ensaísmo britânico, como já indicamos.

O primeiro ensaio foi originalmente publicado em 1901 como "The Value of Detective Stories" na revista *The Speaker*. Em *The Defendant* (1901), seu título é "A Defence of Detective Stories". O segundo ensaio, "Errors about Detective Stories" (1920), foi impresso na revista *The Illustrated London News* e reimpresso no livro *The Spice of Life*, em 1964. O terceiro, "How

[12] No Prefácio ao *Elogio da loucura*, Erasmo lamenta a injustiça de não se tolerar aos estudiosos aquele tipo de diversão que propõe, "sobretudo quando tais brincadeiras comportam elementos sérios e os temas lúdicos são tratados de tal modo que um leitor cujo olfato não esteja totalmente embotado possa extrair mais frutos dele do que dos tétricos e esplêndidos argumentos de alguns escritores" (Sartorelli, 2023, n. p.).

[13] Ver: CASSANOVA-ROBIN, Hélène *et al*. Serio ludere: Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme. Paris: Garnier, 2020.

[14] Uma bibliografia de ensaios de Chesterton sobre histórias de detetive consta em Chesterton, G. K. *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, 2011.

to Write a Detective Story" (1925), saiu na revista *G. K.'s Weekly*. Já "The Ideal Detective Story" (1930) apareceu em *The Illustrated London News*.[15]

Tendo chamado a atenção para o gênero segundo uma estratégia humorística e paradoxal, Chesterton tenta, em paralelo, apresentar seus princípios, dignificando-o intelectualmente. Em sua primeira "Defesa dos romances policiais" (1901), Chesterton argumenta que as histórias de detetive são uma forma de arte perfeitamente legítima. Segundo ele, a história de detetive seria

> a primeira e última forma de literatura popular em que se expressa de alguma forma a poesia da vida moderna. Os homens viveram entre poderosas montanhas e florestas eternas por séculos antes de que se apercebessem de que estas eram poéticas; pode-se inferir razoavelmente que alguns de nossos descendentes poderão enxergar as chaminés com um matiz de púrpura tão rico quanto o dos picos das montanhas, e pensar que os postes de luz são tão velhos e naturais quanto as árvores. Com relação a essa percepção de uma grande cidade como algo em si mesmo selvagem e óbvio, os romances policiais certamente são sua *Ilíada*. Ninguém pode ter deixado de notar que nestas histórias o herói ou investigador cruza Londres com algo da solidão e liberdade de um príncipe em um conto de fadas, que durante aquela jornada incalculável o ônibus casual assume as cores primárias de um navio de fantasia. As luzes da cidade começam a brilhar como os olhos de inumeráveis duendes, já que são as guardiãs de algum segredo, talvez grotesco, que o escritor conhece e o leitor, não. Cada curva da rua é como um dedo que aponta para isso; cada fantástica linha de chaminés parece assinalar de forma fantástica e zombeteira o significado do mistério (Chesterton, 2015, p. 96).

Semelhantes às baladas de Robin Hood, as histórias de detetive teriam surgido como uma possibilidade romântica de uma literatura rude, popular. Muitos leitores, no entanto, não entendem o que é uma boa história de detetive. "Escrever uma história sobre um roubo é, a seus olhos, uma espécie de maneira espiritual de o cometer" (Chesterton, 2015, p. 95). Finalmente, o romance policial nos lembraria que "a própria civilização já é a mais sensacional das fugas e a mais romântica das rebeliões" (Chesterton, 2015, p. 97). Sentinelas nos lembram que guerreamos em um mundo caótico, e criminosos são traidores dentro de nossos portões. Nessa perspectiva,

> é o agente da justiça social que é a figura original e poética, ao passo que os bandidos e salteadores são simplesmente velhos e plácidos conservadores cósmicos, que se sentem felizes em ter a mesma respeitabilidade imemorial dos macacos e lobos. O romance policial é dessa forma todo o romance do homem (Chesterton, 2015, p. 98).

Nessa "Defesa dos romances policiais" (1901), Chesterton parece apresentar as histórias de detetive não exclusivamente de um ponto de vista intelectual, e sim elogiá-las poeticamente, mediante imagens evocativas. Porém, em meio a elas, surgem questões morais e intelectuais de relevo, como a valorização e o nexo entre várias formas da cultura popular.

Anos depois, em "Erros sobre histórias de detetives" (1920), Chesterton se apresenta, com autoironia, como autor de algumas das piores histórias de mistério no mundo (os contos do Padre Brown começaram a aparecer em 1910). A acreditar no que diz, o gênero seria uma expressão da má literatura: "Gosto muito de lixo; li muito disso – e também escrevi muito

[15] Em nosso artigo, utilizam-se os textos em língua inglesa disponibilizados por *The Society of G. K. Chesterton* e as traduções em língua portuguesa das editoras Ecclesiae (2015) e Graphia (2010).

disso" (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria). Contrariando esse fingido desdém, ele se arrisca a expor alguns de seus princípios de elaboração, por exemplo, o modo como se dá a ocultação na ficção de crime.

> Se você a escreve, você não pode lê-la. Se você quer lê-la, você não deve ser tão tolo a ponto de escrevê-la. É óbvio que não posso me sentir estupefato no fim com uma revelação que planejei desde o início, tampouco posso me sentir confuso e curioso sobre a ocultação de algo que eu mesmo estou trabalhando em ocultar (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).[16]

A técnica da história de detetive pode, nesse sentido, ser associada às vertentes consagradas da tradição literária. Assim, a ironia dramática grega e a história de detetive exemplificariam dois métodos de ocultação. No primeiro, o espectador tem o conhecimento e o herói é enganado. Na outra, o herói, ou o vilão, tem conhecimento e o leitor é enganado.

Chesterton apresenta alguns erros que autores de histórias de detetive costumam cometer (e assim deixa subentendidos a sofisticação implicada em sua elaboração). Não é legítimo impedir que o leitor avance na direção da descoberta. O objetivo da história de detetive inteligente não é desorientar o leitor, mas iluminá-lo. Chesterton propõe ainda o princípio que

> o interesse mais intenso de uma boa história de mistério não consiste de forma alguma no incidente. As histórias de Sherlock Holmes apresentam excelentes modelos de eficiência para um tipo de mistério popular. [...] A melhor parte delas é a comédia das conversas entre Holmes e Watson (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).[17]

Chesterton defende o princípio geral de que o interesse de uma boa história de detetive não está no "caso". Ao contador de histórias sensacionalista, que cria personagens desinteressantes e tenta torná-los interessantes matando-os, Chesterton opõe o romancista intelectual, que cria personagens interessantes (com personalidade sutil, ânimos, dúvidas etc.), mas, quando eles estão prontos para serem assassinados, não os assassina. "Isso é um desperdício sério de uma boa oportunidade, e espero no futuro ver o erro retificado" (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).

Cinco anos depois, Chesterton volta ao tema em "Como escrever uma história de detetive" (1925). Novamente, se apresenta como um escritor consciente de ter falhado na prática do gênero, bem como contraria essa autodepreciação, propondo cinco princípios ideais para a composição de histórias de detetive.

O primeiro é que o objetivo de uma história de mistério é a luz, não a escuridão. Deve haver um segredo digno de ser escondido. "O clímax não deve ser somente o estouro de uma bolha, mas, ainda mais, a irrupção de um alvorecer; tão somente de maneira que o romper da aurora seja acentuado pela escuridão" (Chesterton, 2010, p. 21). O segundo princípio é tornar a ficção de detetive simples, e não complexa. O escritor deve explicar o mistério, sem a necessidade de explicar a explicação. O terceiro princípio é que a figura que explica tudo seja familiar.

---

[16] "If you write it you cannot read it. If you want to read it you must not be so ill-advised as to write it. It is obvious that I cannot be thunderstruck at the end with a revelation which I have planned from the very beginning; nor can I be bewildered and inquisitive about the concealment of something which I am myself labouring to conceal".

[17] "the most intense interest of a good mystery story does not consist in incident at all. The Sherlock Holmes stories are very good working models of a workmanlike type of popular mystery. [...] The best part of it is the comedy of the conversations between Holmes and Watson".

> Falando em termos genéricos, o agente [dessa explicação] deveria ser uma figura conhecida em uma função desconhecida. A coisa que compreendemos deve ser uma coisa que reconhecemos; isto é, deve ser alguma coisa previamente sabida, e convém que seja alguma coisa exposta com destaque. Senão, não há surpresa na simples inovação. É inútil para uma coisa ser inesperada se não vale a pena a espera. Mas ela deve ser destacada por uma razão e responsável por outra. Muito da arte ou da malícia de escrever histórias de mistério consiste em achar uma razão convincente, ainda que enganosa, para a proeminência do criminoso, acima e além de sua legítima ocupação de praticar o crime (Chesterton, 2010, p. 22-23).

O quarto princípio é que as histórias de assassinatos misteriosos pertencem ao domínio das brincadeiras (*jokes*). Ela deve ser como um jogo (*game*), no qual o leitor não disputa com o criminoso, mas sim com o autor. Em outras palavras, essas histórias são um brinquedo (*toy*). "Disto segue-se então que o leitor, que é uma simples criança [...], está consciente não apenas do brinquedo, mas do companheiro de diversão invisível que é o criador do brinquedo, e o autor da travessura" (Chesterton, 2010, p. 24). É pertinente lembrar aqui um texto de 1932, em que Chesterton (2010, p. 11) define ensaio como um gênero exploratório. Sendo uma tentativa e um experimento, não havendo um modelo para ele, o ensaio perfeito (paradoxalmente) nunca foi escrito. Seguindo São Tomás de Aquino, ele lembra que a vida espiritual deve conter uma parte ativa e uma parte contemplativa, mas também o divertimento. Na literatura, enquanto o drama ou a epopeia seriam a vida ativa, o soneto ou a ode, a vida contemplativa e o ensaio seriam a brincadeira (*joke*). As convergências com sua defesa da história de detetive são notáveis.

Finalmente, o quinto princípio é que a história de detetive se *inicia* com uma ideia, mas não é feita para encontrar uma. "Onde a história de detetives se volta para a descoberta, é ainda necessário que o escritor comece do interior, embora o detetive aborde pelo exterior" (Chesterton, 2010, p. 24).

Alguns anos mais tarde, em "A história de detetive ideal" (1930), Chesterton sugere que, por ter escrito histórias de detetive, aprendeu que elas geralmente são leves, sensacionalistas e de algum modo superficiais. Pondera, porém, que em sua forma ideal, ela não precisa ser superficial. "Teoricamente, apesar de que não comumente na prática, é possível escrever um romance sutil e criativo, de filosofia profunda e psicologia delicada, e ainda assim moldá-lo na forma de um choque sensacional" (Chesterton, 1930, n. p., tradução própria).[18]

A diferença da história de detetive em relação às demais é que o leitor se alegra por se sentir um tolo. O essencial nela é que o leitor possa ver uma verdade nunca suspeitada. Nesse quadro, Chesterton explica como devem ser reconciliados psicologicamente o personagem e o crime.

> O lado do personagem que não pode ser conectado com o crime deve apresentado antes; o crime tem que ser apresentado a seguir, como algo em completo contraste com ele; e a reconciliação psicológica dos dois deve vir após isso, ali onde o detetive comum ou *garden detective*[19] explica que ele foi conduzido à verdade pela

[18] "In theory, though not commonly in practice, it is possible to write a subtle and creative novel, of deep philosophy and delicate psychology, and yet cast it in the form of a sensational shocker".

[19] "Conforme observa Marta McDowell [...], os jardins são cenários populares nas histórias de crime e detetive, especialmente aquelas publicadas no fim do século XIX e começo do XX" (Brinkhof, 2024, n. p, tradução própria).

ponta de um charuto deixada no gramado, ou a mancha de tinta vermelha sobre o mata-borrão na alcova (Chesterton, n. p., 1930, tradução própria).[20]

Conclusão

A ficção de crime teve seu *status* reconhecido por teóricos que apresentaram tanto seu histórico quanto os elementos que compõem esse gênero literário. Chesterton participou desse debate a partir do reconhecimento do lugar menor do gênero, mas arguindo pela legitimidade dessa forma ficcional. As histórias de detetive lhe aparecem como expressão da poesia da vida moderna, em conexão com uma espécie de "alma popular", presente na mitologia romântica, nas fábulas etc. Ele analisa os procedimentos de evocação ao leitor, os métodos de ocultação, os erros na criação literária e sugere alguns princípios de criação de ficção de crime. Haveria diversos modos de se produzi-las e, pressupondo o domínio de técnicas literárias complexas, elas mereceriam adquirir um certo *status* dentro do cânone literário, embora mantendo um vínculo com formas "baixas" da tradição popular. O conteúdo intelectual de sua participação no debate o insere na tradição ensaística de exploração de um problema cultural. Entendemos suas defesas dentro da sua estratégia, tão característica, de produzir paradoxos e provocações. Nisso ele se mostra um representante notável do "elogio paradoxal" tal como ele se manifestou na tradição de língua inglesa desde o século XVI, retomando uma estreita conexão dessa forma com o desenvolvimento do ensaio britânico.

Referências

ABREU, Márcia. *Cultura letrada*: literatura e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ARAUJO, Inácio. Chesterton traz à tona demônio de cada um. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, abr. 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/19/ilustrada/27.html. Acesso em: 21 nov. 2025.

BERKELEY, Anthony. to a. d. peters. *In*: BERKELEY, Anthony. *The Second Shot*. London: The Langtail Press, 2010. [n. p.]. *E-book*.

BRINKHOF, Tim. What Do Gardens and Murder Have in Common? *JSTOR Daily*, New York, mar. 2024. Disponível em: https://daily.jstor.org/gardens-murder-mysteries/. Acesso em: 6 jun. 2025.

CARNEIRO, Alexandre Soares. Em defesa das causas fracas. *Jornal da Unicamp*, Campinas/SP, 10 fevereiro 2023. Disponível em:https://unicamp.br/unicamp/ju/artigos/alexandre-carneiro/em-defesa-das-causas-fracas/. Acesso em: 30 abr. 2026.

[20] "The side of the character that cannot be connected with the crime has to be presented first; the crime has to be presented next as something in complete contrast with it; and the psychological reconciliation of the two must come after that, in the place where the common or garden detective explains that he was led to the truth by the stump of a cigar left on the lawn or the spot of red ink on the blotting-pad in the boudoir".

CHESTERTON, Gilbert Keith. *All Things Considered*. United Kingdom: Delphi Classics, 2014.

CHESTERTON, Gilbert Keith. Em defesa dos romances policiais. *In*: CHESTERTON, Gilbert Keith. *O defensor. Tipos variados*. Tradução de Mateus Leme. Campinas: Ecclesiae, 2015. p. 95-98.

CHESTERTON, Gilbert Keith. Errors about Detective Stories. *Illustrated London News*, [*s. l.*], 28 ago. 1920. Disponível em: https://www.chesterton.org/errors-about-detective-stories/. Acesso em: 16 jan. 2025.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *O defensor. Tipos variados*. Tradução de Mateus Leme. Campinas: Ecclesiae, 2015.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *O tempero da vida*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

CHESTERTON, Gilbert Keith. The Ideal Detective Story. *Illustrated London News*, [*s. l.*], 25 out. 1930. Disponível em: https://www.chesterton.org/ideal-detective-story/. Acesso em: 16 jan. 2025.

CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Great Britain: Penguin Books, 2014.

DOMÍNGUEZ, Marta Susana. Chesterton en Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, Mendonza, n. 35, p. 83-108, 2005. Disponível em: https://bdigital.uncu.edu.ar/99. Acesso em: 30 abr. 2026.

MARCUS, Laura. Detection and Literary Fiction. *In*: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. [n. p.]. *E-book*.

MILLER, Henry Knight. The Paradoxical Encomium with Special Reference to its Vogue in England, 1600-1800. *Modern Philology*, Chicago, v. 53, n. 3, p. 145-178, fev. 1956. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/435684. Acesso em: 22 ago. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRIESTMAN, Martin. Introduction. *In*: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. [n. p.]. *E-book*.

SARTORELLI, Elaine Cristine. Introdução. *In*: ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Hedra, 2023. [n. p.]. *E-book*.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

v. 36, n. 2, p. 229–244, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.59301
Submetido em: 24/09/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Escrever com detritos: *Finnegans Wake* e os aspectos das transformações perceptivas e sociais do século XX

Writing with Debris: Finnegans Wake *and the Aspects of Perceptual and Social Transformations of the 20th Century*

Rebeca Hippertt
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba | PR | BR
CAPES
rebecahippertt@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5777-8388

Resumo: Este artigo propõe uma análise de fragmentos de *Finnegans Wake*, tendo em vista a tradução brasileira realizada por Augusto e Haroldo de Campos, além de tomar o texto original como referência para a observação de certos termos cuja estrutura sonora e semântica se revela particularmente significativa. O estudo investiga como a subversão formal e temática empreendida por James Joyce representa e tensiona elementos do contexto sociocultural das primeiras décadas do século XX. Busca-se examinar de que modo as transformações perceptivas de uma época informam a tessitura visual, sonora e verbal da escrita joyciana. A análise fundamenta-se no conceito de "estrutura de sentimento", de Raymond Williams, entendido como uma categoria crítica capaz de captar as mediações simbólicas emergentes na experiência histórica. Argumenta-se que recursos como a simultaneidade, a palavras-valise, o tempo cíclico e a imbricação entre visualidade e sonoridade operam como sintomas de uma reconfiguração profunda das formas de percepção – atravessados pelas transformações tecnológicas e pelos traumas dos conflitos bélicos, – inscrevendo-se, portanto, como gesto estético e político de expressão e resistência às formas hegemônicas de narrar a história.

Palavras-chave: *Finnegans Wake*; estrutura de sentimento; simultaneidade; transformações perceptivas.

Abstract: This article proposes an analysis of fragments from *Finnegans Wake*, considering the Brazilian translation carried out by Augusto and Haroldo de Campos. The study investigates how the formal and thematic

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

subversion undertaken by James Joyce represents and challenges elements of the sociocultural context of the early decades of the 20th century. It seeks to examine how the perceptual transformations of an era inform the visual, sonic, and verbal texture of Joyce's writing. The analysis is based on Raymond Williams's concept of "structure of feeling," understood as a critical category capable of capturing the emergent symbolic mediations in historical experience. It is argued that devices such as simultaneity, portmanteau words, cyclical time, and the interweaving of visuality and sound operate as symptoms of a profound reconfiguration of modes of perception–shaped by technological transformations and the traumas of war–which thus constitute an aesthetic and political gesture of expression and resistance against hegemonic forms of historical narration.

Keywords: *Finnegans Wake*; structure of feeling; simultaneity; perceptual transformations.

Introdução

A análise da produção literária de James Joyce, inserida no ambiente das transformações tecnológicas, bélicas e artísticas do século XX, exige um olhar atento à reconfiguração da literatura a partir das transformações históricas dos meios de comunicação. No desenvolvimento deste estudo, buscamos explorar essa complexa relação, cientes, contudo, de que é inviável esgotar todas as possibilidades interpretativas de uma obra como *Finnegans Wake*. Tal impossibilidade se acentua ainda mais quando o objeto de análise se restringe a um fragmento específico da obra cuja tradução brasileira, realizada por Augusto e Haroldo de Campos, acrescenta novos desafios ao processo de recriação em outra língua. A *transcriação* da linguagem joyciana para o português, marcada por experimentações e invenções poéticas, reafirma a dimensão inacabável sempre renovável da leitura e da análise deste texto. Examinar, portanto, aspectos, trechos ou fragmentos dessa obra, especialmente no que diz respeito à sua tradução e à maneira como se dissemina a partir do original, sob a perspectiva de seu contexto histórico e artístico no século XX, exige, antes de tudo, um entendimento da literatura de Joyce visto quase como um estandarte das alterações sociais e perceptivas da sua época.

James Joyce incorpora e reconfigura uma ampla gama de registros estilísticos e discursivos ao longo de sua obra, explorando com agudeza recursos como a paródia, a intertextualidade, o relato histórico, bem como formatos oriundos do discurso jornalístico e publicitário. Nesse complexo processo de estilização e deslocamento linguístico, cada episódio se apresenta como um experimento formal singular, no qual o idioma é continuamente desestabilizado e reorganizado. No caso específico de *Ulysses* e, de forma ainda mais radical,

em *Finnegans Wake*, o cenário de Dublin é apresentado por uma linguagem atravessada por elementos extraliterários, oriundos de mídias comunicativas emergentes no início do século XX, como o cinema, o rádio e a publicidade, cujas linguagens visuais e sonoras são incorporadas e reconfiguradas pela escrita joyciana. Nesse processo, constitui-se um campo híbrido de textualidade em que a materialidade da linguagem mimetiza ao mesmo passo que incorpora a lógica fragmentária e multissensorial dos meios de comunicação modernos (Schneider; Korfmann, 2010). Nesse contexto de "modernização" das grandes cidades europeias, a vida urbana exigiu, assim, uma atenção intensificada para lidar com as múltiplas ameaças que cercam o passante. Essa constante exposição a estímulos abruptos acaba por moldar uma nova forma de percepção – um novo tipo de sensibilidade ou, como afirma Rouanet (1981, p. 46), um "novo aparelho sensorial". A convivência diária com a multidão, o tráfego de automóveis, os ruídos e demais perigos da cidade contribuem para intensificar estímulos táteis e auditivos, configurando uma nova experiência sensorial urbana.

Como afirma Walter Benjamin (1989), entre os muitos gestos que marcam a modernidade – comutar, acionar, inserir – o "clique" do fotógrafo merece destaque. Um simples pressionar de dedo era suficiente para fixar um instante no tempo, indefinidamente. A câmera, nesse sentido, aplicava ao momento um "choque póstumo". Junto às experiências ópticas proporcionadas por esse novo aparato surgiam também estímulos táteis, como os provocados pela leitura dos jornais ou pela própria circulação nos espaços urbanos. Deslocar-se pelo tráfego significava, para cada indivíduo, enfrentar uma sequência constante de choques e colisões (Benjamin, 1989, p. 124). Nesse jogo de aproximações entre a escrita e outras medialidades é costurada uma nova forma de linguagem, totalmente diferente da linguagem lógica e linear que havia sido a forma comunicativa dominante desde o século XV, com o advento da imprensa de Gutenberg, até o princípio do século XX (Schneider; Korfmann, 2010).

Importa dizer que embora existam múltiplas concepções acerca da "modernidade", propõe-se abordá-la como um regime narrativo – um campo discursivo marcado pela multiplicidade de vozes, frequentemente dissonantes, o que lhe confere um caráter essencialmente polifônico, heterogêneo e plural. Para Shmuel Eisenstadt (2001), a modernidade, apesar de se ter iniciado na Europa ocidental e permanecer, de certa forma, como referência para o resto do mundo, assume múltiplas formas e programas culturais. É preciso, nessa esteira, deslocar o olhar, além de interrogar os próprios alicerces do modelo ocidental de modernidade cuja pretensão universalizante muitas vezes obscurece suas fissuras internas. Como observa Szczerski (2018), a crítica não deve se limitar à oposição entre centro e periferia globais, mas deve também voltar-se para as fraturas dentro do próprio espaço europeu. A modernidade, entendida aqui não como um bloco homogêneo, e sim como campo de tensões e disputas, revela-se atravessada por conflitos internos, desigualdades históricas e narrativas silenciadas, as quais colocam em xeque a suposta linearidade de seu progresso. Para os propósitos desta análise, pode-se ainda recorrer à concepção benjaminiana de modernidade, que a entende a partir de uma lógica neurológica: um regime sensível da experiência subjetiva, constituído por choques físicos e perceptivos provocados pela dinâmica do ambiente urbano, bem como pelo contexto das transformações técnicas e bélicas.

Neste empreendimento, a simultaneidade como elemento estruturador caracteriza o esforço de fazer jus aos tempos modernos, tanto em relação à percepção desenvolvida nas novas metrópoles como em relação a um momento temporal em que se cruzam o passado e o presente. Como recorda Haroldo de Campos, a estética do resíduo e do fragmento, que

também domina a arte de Kurt Schwitters, por exemplo, – marcada pela "redescoberta do mundo perdido do objeto, a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros-velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano" (Campos, 1977, p. 35) – encontra eco no último livro de James Joyce.

É indiscutível que, por mais singular e peculiar que seja um criador, ninguém permanece imune ao seu contexto social. Como aponta Christiane Cardoso (2023), *Finnegans Wake* (1939/1975) surge imerso nas sombras da Segunda Guerra Mundial. A conclusão e a publicação dessa obra se deram justamente em um momento crucial da política global: o início de 1939, quando a eclosão do conflito mundial era iminente. É nesse cenário histórico que Hitler, à frente da Alemanha nazista, ameaça a invasão da Polônia após ter invadido a Tchecoslováquia. A Segunda Guerra Mundial está prestes a se desencadear na Europa, enquanto o regime nazista, em nome de uma "ideologia racial" e identitária, intensifica seus esforços para resolver de forma definitiva o que considerava a "questão judaica" (Cardoso, 2023).

Uma observação importante, segundo Cardoso (2023), é que *Finnegans Wake* (1939/1975) se apresenta como uma obra que transcende os limites convencionais de tempo e espaço, apresentando uma fusão de personagens e narrativas oriundas de diferentes épocas e lugares, como se todos convergissem em um único rio literário. O enredo se constrói também por situações e figuras históricas, abrangendo uma vasta gama de contextos temporais e geográficos, o que confere à obra uma dimensão global. Dessa forma, a narrativa se torna simultaneamente universal e particular, local e global, abrangendo tanto a Irlanda quanto o resto do mundo, ao mesmo tempo que os eventos, bem como os personagens se distanciam da linearidade tradicional do tempo, abordando passado e futuro de maneira descentralizada. Para a autora, esta ousadia literária se apresenta em um momento histórico marcado pelo apogeu do Império Britânico, no final do século XIX e início do século XX, que se expandiu mundialmente pela via da colonização, justificada por um forte sentimento de superioridade racial sobre outros povos, incluindo os irlandeses. E pela iminência da ascensão do regime nazista, um período no qual o mundo se estruturava em torno de uma visão etnocêntrica, seja britânica ou alemã, que via a humanidade como um ideal de progresso a ser alcançado em detrimento de outras culturas (Cardoso, 2023).

Diante disso, considerando a função da arte e da literatura para formalizar os conflitos de significados e valores, bem como a forma como a característica do material literário em questão articula a emergência do novo, ou ainda, como a estruturação do que é vivido na experiência histórica se transmuta nas obras de arte; a ideia de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1979) surge como um conceito interessante ao presente debate, aprofundando a análise das relações entre obras, sociedade e processos culturais. De acordo com a autora Maria Elisa Cevasco (2001), a *estrutura de sentimento* é fundamental para um analista da cultura interessado tanto em formas estruturadas e consagradas quanto na emergência do novo, daquilo que pode articular mudança na cultura e na sociedade. Esse conceito pode ser definido, então, como uma resposta a mudanças determinadas na organização social, trata-se da articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, a qual certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (Cevasco, 2001, p. 158).

Nesse sentido, Willians (1979) explica que as artes e a literatura, além de formalizarem novas estruturas de sentimento, também têm partes ativas nesses processos de incorporação. Tal conceito pode ser entendido como uma *hipótese cultural* que busca compreender os aspec-

tos distintos de um período ou de uma geração sob o ponto de vista de sua formação e desenvolvimento. A noção de *estrutura de sentimento*, conforme desenvolvida por Raymond Williams (1979), revela-se especialmente produtiva para a leitura de *Finnegans Wake*. Tal conceito refere-se a formas emergentes de sensibilidade coletiva que ainda não se encontram plenamente sistematizadas nas estruturas sociais ou ideológicas dominantes, mas que se expressam, muitas vezes de maneira latente, por meio de práticas culturais, linguagens e formas estéticas. Para Williams, as manifestações artísticas e literárias frequentemente antecipam essas transformações, oferecendo os primeiros indícios da emergência de novas formas de vida e experiência. Nesse sentido, "formas e convenções – figuras semânticas – estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando" (Williams, 1979, p. 134).

Em *Finnegans Wake* (1939/1975), duas marcas fundamentais da narrativa de Joyce podem ser lidas como sintomas estéticos dessa *estrutura de sentimento* em formação no contexto do que se chamou "modernidade". A primeira delas é a ruptura com a linearidade temporal tradicional: ao subverter a lógica cronológica e desestabilizar a sequência causal dos eventos, Joyce dissolve a narrativa contínua enquanto representa um regime temporal fragmentado, simultâneo e cíclico, expressando uma nova experiência histórica marcada pela aceleração técnica, pelos novos meios de comunicação, bem como pela transformação perceptiva e sensorial. A segunda marca decisiva é a fluidez identitária que perpassa toda a obra: em vez de personagens coesos e individualizados, a narrativa apresenta uma multiplicidade de vozes, figuras históricas e personagens da própria biografia de Joyce que se sobrepõem, se fundem e se deslocam continuamente. Essa instabilidade de identidades pode ser interpretada como um processo de descentramento do sujeito moderno, no qual a subjetividade deixa de ser pensada como núcleo autônomo e passa a ser compreendida como um campo atravessado por forças históricas, culturais e discursivas.

A propósito, sobre a destruição de uma linha narrativa contínua e os aspectos da multiplicidade de personagens históricos na obra, Cardoso (2023) argumenta que *Finnegans Wake* (1939/1975) apresenta de início a redução mínima dessa história, uma família que mora no subúrbio irlandês de Dublin, na região de Chapelizod, próximo do Phoenix Park, tomado como Jardim do Éden, um grande parque que fica ao norte do rio Liffey. A sequência é atravessada pela transmutação dos personagens em muitas outras figuras históricas, sem lógica linear de representação, em que o próprio tempo é perpassado pelos eventos passados, enigmas, contos folclóricos, fábulas e bardos. Esse é o complexo núcleo dos personagens, os quais abrigarão tantos outros na medida em que as identidades são fluidas e não há personagens fixos. Os personagens em *Finnegans Wake* se tornam entidades irrepresentáveis em si mesmas, que se dão a ver somente através de suas manifestações, fazendo deles um corpo agregador de mitologias, simbolismos e imagens, um palco giratório de identidades.

É diante desse entendimento que se propõe a análise de fragmentos de *Finnegans Wake*, junto à tradução dos irmãos Campos, com o intuito de discutir a obra não apenas em sua dimensão estética – tanto textual quanto visual –, mas também sob uma perspectiva política. Pretende-se examinar de que modo a subversão das formas e conteúdos empreendidos por Joyce mobiliza elementos do contexto sociocultural de sua época, evidenciando tensões e deslocamentos próprios das primeiras décadas do século XX. Ademais, busca-se investigar como os processos perceptivos, imersos nas transformações tecnológicas e nos traumas dos conflitos bélicos que marcaram o período, informam as múltiplas camadas visuais, sonoras e verbais da escritura joyciana. A análise será orientada, sobretudo, pelo conceito de "estrutura

de sentimento", tal como formulado por Raymond Williams, enquanto categoria crítica capaz de apreender as mediações simbólicas que atravessam a experiência histórica.

Palavra-valise, tempo cíclico e a dimensão política em *Finnegans Wake*

A experimentação radical com a linguagem, característica marcante da obra de James Joyce, revela-se como um esforço consciente de subverter estruturas convencionais do sentido e da significação. Longe de empregar a língua como instrumento transparente de comunicação, Joyce a tensiona até seus limites, fragmentando palavras, recombinando sons e fundindo léxicos de diferentes idiomas. Trata-se de um gesto que desafia a fixidez do signo e que busca expor as camadas mais profundas e subterrâneas da linguagem. Nesse contexto, Amarante (2001), citada por Cardoso (2023), caracteriza tal operação como um "trabalho em camadas", no qual os significados se sobrepõem à palavra despedaçada, gerando uma acumulação semântica que desestabiliza os códigos oficiais da significação. Essa sobreposição ocorre por meio de associações fônicas, morfológicas e gráficas, ativadas por recursos estilísticos como o trocadilho e a palavra-valise. Tais procedimentos não apenas multiplicam os sentidos, mas impossibilitam a fixação de um único significado, dissolvendo as fronteiras do campo semântico de origem.

O título da obra, assim como o texto em sua totalidade, constitui-se como uma palavra-valise – uma máquina semântica geradora de múltiplos sentidos. Ellmann (1982) observa que *Finnegans Wake* comporta um duplo jogo de significados: *wake* remete simultaneamente a "despertar" e "velório", enquanto *Finnegans* sugere, por meio da justaposição entre *fin* (fim) e *again* (novamente), a ideia de um fim cíclico ou de uma repetição perpétua. Mesmo em sua literalidade, o título já convoca uma ambiguidade interpretativa: trata-se do velório ou do despertar de Finnegan? Para O'Neill (2019, p. 30), uma das possibilidades de leitura do título é entendê-lo como uma construção gramatical plenamente válida em inglês, indicando que um grupo de indivíduos denominados "Finnegans" desperta – *wake* – do sono, da inércia ou mesmo da morte. Cardoso (2023), por sua vez, recorda que desde *Ulysses* (1922/2012) se evidencia a aversão de Joyce pelo modelo tradicional do herói. Ainda assim, chama a atenção a escolha do título, que evoca a lenda do gigante que se ergue em defesa da Irlanda, especialmente em um momento histórico marcado pela luta de independência do país.

A palavra-valise, em particular, fragmenta e redistribui o sentido, abrindo o texto à polissemia e ao devaneio linguístico. O trocadilho, por sua vez, introduz a ambiguidade como princípio construtivo, deslocando a lógica linear do discurso. Ambos instauram um regime de linguagem em que o que pulsa não é apenas o significado, mas a sonoridade, o ritmo e o ruído. Como observa Butor (1974), elementos como trovões, tosses, pigarros e outros sons corporais não são meramente imitados: são integrados ao texto como significantes, soletrados em sua materialidade sonora. Cardoso (2023) reforça que tal operação não se limita a escrever na língua do colonizador; ela implica a reativação de todas as línguas silenciadas pelo processo histórico de dominação cultural. Escrever através da estrutura do sonho – ou do sonho da cultura – demanda mais do que um novo vocabulário: exige a invenção de outras linguagens, capazes de transgredir o aparato simbólico hegemônico e acessar zonas de sentido não codificadas pela razão colonial.

A experimentação linguística em *Finnegans Wake*, portanto, não se limita a uma ruptura formal ou estética: ela opera como uma desconstrução sistemática dos códigos estabelecidos da linguagem, do discurso e da cultura. Isso exige uma disposição analítica para habitar

esse campo de instabilidade semântica e estranhamento radical. Diante desses aspectos, a *transcriação*[1] de fragmentos de *Finnegans Wake* torna-se igualmente relevante para esta análise, uma vez que o interesse não recai sobre a mera transmissão da mensagem, mas sim sobre a reconfiguração dos sistemas de signos em que essa mensagem se inscreve. Ainda que não se pretenda discutir em profundidade o mérito da intrépida tradução realizada por Augusto e Haroldo de Campos, vale lembrar, com Funari (1989), que tal tarefa implica um duplo movimento: por um lado, a recriação de um estranhamento estético equivalente ao do texto original; por outro, uma transposição sociocultural capaz de traduzir, mesmo que parcialmente, os referenciais simbólicos de um contexto para outro. Como destaca o autor:

> Isto implica um duplo movimento de recriação de um estranhamento estético e de transposição sociocultural. No primeiro caso, deve-se, antes de tudo, criar um efeito estético equivalente ao original, no idioma e na mídia de transposição. [...] A transposição sociocultural, por sua parte, envolve um processo aparentemente contraditório de aproximação e distanciamento. Impõe-se, assim, aproximar conceitos socialmente significativos no contexto cultural de origem para aquele do leitor (Funari, 1989, p. 44-45).

Esse duplo movimento mostra-se particularmente desafiador em um texto como *Finnegans Wake*, cuja linguagem é composta por camadas sobrepostas de referências culturais, sonoras e gráficas. Para descrever sua estrutura, cabe recordar a imagem proposta por Haroldo de Campos ao comentar a poética de Kurt Schwitters: um verdadeiro "despejo linguístico", um amontoado de resíduos verbais – frases feitas, fórmulas publicitárias, clichês sentimentais, expressões de etiqueta – que, ao serem recontextualizados, assumem uma nova dimensão estética (Campos, 1977, p. 36). Essa estratégia, amplamente mobilizada por Joyce, evidencia o gesto de transformar os detritos da linguagem cotidiana em potência criativa, deslocando os limites entre o sentido e o ruído.

A vista disso, o entrecruzamento sensorial entre o visual, sonoro e tátil, por exemplo, torna-se particularmente evidente no fragmento de *Finnegans Wake* traduzido por Augusto de Campos (1971). No trecho a seguir, observa-se a fusão de sentidos, cujos aspectos sinestésicos demandam do leitor uma abordagem interpretativa integrada:

> Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornialidade no tediário, tendo plenchitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pés sonambulantes e tão desventurado atrás dos sonhos de exatidão como qualquer camelot príncipe da sinamarga, fosse nesse pressente furturo compassado ininstante, em estado de suspensiva exanimação, convindo, pelo caolho de

[1] Como afirma Hippertt (2024), essa abordagem envolve uma interpretação criativa do poema, que mantém a fidelidade ao original, mas também faz sentido no idioma de destino, considerando o maior número possível de variáveis: a identidade de um texto literário reside na articulação das redes de informação estética. A *transcriação*, para Haroldo de Campos, significava, acima de tudo, uma postura de fidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus fo-no-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original. Essa função deve guiar as decisões do tradutor, em vez de se ater à literalidade das palavras ou frases isoladas (Campos, 2015). *Transcriar* exige uma análise do poema que vai além das palavras, levando em conta também o conjunto de imagens que ele evoca.

> uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança com todos os ingredientes e egregiunt trâmites e tramas por que no corso de sua persistência o curso de sua whigstórya houverá de estar tendo seus recorsos, a reverberação dos contangentes sems, a reconjugação dos negaceáveis sims, a redissilusão dos mentecaptados soms, e a conseguinte demo lição de Ludo, pudera esse insujeito, enquanto vésper volve os damaleões à cama das camélias, e até que a intempestuosa Nox lograsse ouver o galicanto e a aurora lucanora, distinguir [de] num luance qual é o X e por que é bis, como alguém dês que ama alguma quer algemas, a seiva subindo, as folhas falhando, o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado, os gêmulos no ventre, todos os rivais para todomar, lançaganha, Oh disastro! lançaperde, Oh quão sinastro! mas Heng tem algo do nariz de Horsa e Jeff tem os sinais de Ham em torno à boca e o belo que empalidece na paleta, que rugirrosa ouranja ou âmbars, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta! então o que poderia esse longe vidente parecer paracimesmo aparecer parecendo, resconda-me? Resposta: Um colidouescapo! (Campos, 1971, p. 17).[2]

No excerto, observa-se um sofisticado jogo linguístico no qual palavras são construídas de forma a condensar sentidos diversos. Algumas expressões exemplificam essa relação entre som e imagem: essa sobreposição sensorial é evidenciada em diversos neologismos criados por Augusto de Campos, nos quais os sentidos da visão e da audição são entrelaçados de maneira indissociável. Termos como "ouver" condensam os verbos *ouvir* e *ver*, sinalizando uma experiência perceptiva sincrética, em que escutar e enxergar se tornam um mesmo gesto semiótico. De modo semelhante, como argumenta Hippertt (2018), em sua análise sobre os aspectos sonoros e imagéticos na obra de Joyce, a palavra "ouvidente" sugere um ouvido que vê – ou um vidente que ouve –, articulando em seu jogo fônico e morfológico tanto o campo auditivo quanto o visual. Ao mesmo tempo, o neologismo faz alusão a *evidente*, implicando um jogo semântico que amplia o alcance do signo para além de sua superfície aparente.

No original, Joyce emprega a expressão *earsighted view*, uma formulação inventiva que combina os domínios da audição e da visão (*ear* = ouvido; *sighted* = dotado de visão), reafirmando, assim, o princípio sinestésico que permeia a linguagem de *Finnegans Wake*. Isso seria, entre outras coisas, uma linguagem que abarque, no mínimo, não apenas as formas de outras línguas ou de múltiplas línguas, mas também múltiplas tradições culturais. Para Joyce, os materiais para essa nova linguagem envolviam tanto a visão quanto a audição, tanto as letras quanto os sons combinados no que ele chamou de "earsighted view of old hopeinhaven". Tal

---

[2] Now, to be on anew and basking again in the panaroma of all fl ores of speech, if a human being duly fatigued by his dayety in the sooty, having plenxty off time on his gouty hands and vacants of space at his sleepish feet and as hapless behind the dreams of accuracy as any camelot prince of dinmurk, were at this auctual futule preteriting unstant, in the states of suspensive exanimation, accorded, throughout the eye of a noodle, with an earsighted view of old hopeinhaven with all the ingredient and egregiunt whights and ways to which in the curse of his persistence the course of his tory will had been having recourses, the reverberration of knotcracking awes, the reconjungation of nodebinding ayes, the redissolusingness of mindmouldered ease and the thereby hang of the Hoel of it, could such a none, whiles even led comesilencers to comeliewithhers and till intempestuous Nox should catch the gallicry and spot lucan's dawn, byhold at ones what is main and why tis twain, how one once meet melts in tother wants poignings, the sap rising, the foles falling, the nimb now nihilant round the girlyhead so becoming, the wrestless in the womb, all the rivals to allsea, shakeagain, O disaster! shakealose, Ah how starring! but Heng's got a bit of Horsa's nose and Jeff 's got the signs of Ham round his mouth and the beau that spun beautiful pales as it palls, what roserude and oragious grows gelb and greem, blue out the ind of it! Violet's dyed! then what would that fargazer seem to seemself to seem seeming of, dimm it all? Answer: A collideorscape! (Joyce, 1939, p. 143).

composição neológica, típica da poética joyciana, instaura uma espécie de percepção híbrida, um olhar que ouve, ou um ouvido que vê. Joyce cria, assim, essa sinestesia de "visão auditiva" para mostrar como todas as fronteiras se dissolvem no estado de sonho. John Bishop (1986) observou, nesse aspecto, a importância do papel da visão e da audição em Wake. O sonhador, com os olhos fechados, torna-se efetivamente cego, mas os ouvidos continuam a funcionar, pelo menos de forma limitada, durante toda a noite.

Na tradução, "houverá" propõe uma condensação de *houve*, *ouve* e *verá*, conjugando passado, presente e futuro em uma só forma verbal sinestésica, atravessada por temporalidades e sensações simultâneas. A experiência da linguagem, aqui, não é linear, mas rizomática: as palavras ramificam sentidos, tempos e sentidos (nos dois sentidos da palavra: *significados* e *sentidos corporais*). Por fim, "reverberrar" é um exemplo contundente dessa dinâmica, ao fundir *reverberar* com *berrar*. O resultado é um termo que não apenas comunica a ideia de som intenso, mas também inscreve visualmente o verbo *ver* em sua estrutura. Assim, o vocábulo performa o som enquanto insinua a imagem, isto é, uma palavra que, ao mesmo tempo, brilha e grita. No original, o sentido sonoro e sinestésico permanece, embora se manifeste de modo distinto, isto é, agora através da materialidade fonética da palavra. Joyce parte do termo inglês convencional *reverberation* (reverberação, eco, ressonância) e o deforma deliberadamente, acrescentando uma consoante extra: *reverberration*. Essa duplicação do *r* atua como um artifício gráfico e gesto poético que inscreve o som dentro do signo e, foneticamente, o duplo *r* prolonga a vibração do fonema /r/, fazendo com que o próprio som reverbere em sua enunciação. A reverberação é, assim, performada na fala.

No que se refere ao tratamento das cores, vejamos a tradução: expressões como "ver de azul", "rugirrosa", "ouranja" e "violeta ex tinta" evidenciam não apenas a intersecção entre modalidades sensoriais – visão, audição e tato –, mas também instauram ambiguidades semânticas que ampliam o campo interpretativo do texto (Hippertt, 2018). Tais formulações operam como zonas de indiscernibilidade, em que o signo se expande por meio da justaposição e do atrito entre seus múltiplos referentes. A palavra "rugirrosa", por exemplo, une *rugir* (um som animalesco e intenso) a *rosa* (cor e flor), sugerindo ora que o rosa é capaz de emitir sons, ora que o rugido possui uma coloração específica. A consoante "r" intensifica, ainda, o efeito sonoro, conferindo à palavra uma qualidade quase onomatopaica, que mobiliza a percepção auditiva no ato da leitura. A tradução de Augusto e Haroldo de Campos, ao recriar esse neologismo, preserva de modo inventivo a transposição simbólica e sensorial dos termos de Joyce, mantendo viva a interação entre campos perceptivos distintos. No texto original, o termo "roserude", por exemplo, combina *rose* (rosa, o que se vê) e *rude* (áspero, o que se toca), produzindo uma coloração que se torna também gesto e textura: o rosa que se sente na pele, o rubor físico que traduz o contato.

Nessa perspectiva, a expressão "violeta ex tinta" comporta um jogo semântico particularmente denso: pode ser lida tanto como "violeta que deixou de ser tinta" (um apagamento cromático) quanto como "a violeta que foi extinta" (um desaparecimento material e simbólico). Já "ver de azul" permite uma leitura ambígua entre o cromatismo (*verde-azulado*) e o ato perceptivo de enxergar "de" ou "através" da cor azul, fundindo novamente visão e linguagem. De modo análogo, portanto, a fusão de sentidos parece ser mantida do original em "Violet's dyed" que condensa um jogo de homofonia entre *dyed* (tingido) e *died* (morreu): a cor violeta simultaneamente se tinge e perece, tornando-se metáfora da oscilação entre vida e morte, pigmento e pulsação; "blue out the ind of it" evoca o azul que se apaga ou "explode" (*blow out*) ao final, de modo que o desvanecimento da cor coincide com o esmaecimento do som.

Como nos lembra Franco (1995), *Finnegans Wake* é repleto de aliterações em sentido amplo, que se tornam gradualmente menos nítidas à medida que outros tipos de repetições entram em jogo, como a gagueira, o eco, a rima etc. (Franco, 1995). Vale destacar a frase "oragious grows gelb and greem" cuja repetição do /g/ produz uma sequência rítmica-fonética, na qual o sentido emerge menos da referência semântica e mais da materialidade sonora do texto. Essa recorrência do /g/ cria uma textura acústica espessa em relação a qual a cor e a emoção que o trecho evoca são, assim, moduladas pela vibração fonética. O movimento de *grow* ("crescer") conecta essas tonalidades por meio do som, como se a cor nascesse da própria articulação vocálica e consonantal. De modo semelhante, a expressão "parecer paracimesmo aparecer parecendo" explora a repetição da consoante "p" para instaurar uma cadência rítmica, a qual recorda o andamento de uma composição musical, desafiando a linearidade da leitura tradicional. Esse recurso, que articula som, ritmo e sentido, encontra paralelo no original: "seem to seemself to seem seeming".

Esses neologismos, portanto, não se limitam a descrever cores, mas as encenam foni-camente, dissolvendo as fronteiras entre linguagem e sensação, de modo que a cor deixa de ser mero referente visual para tornar-se evento acústico e emocional. Traduzir esse trecho implica recriar o arco sinestésico da passagem joyciana na língua de chegada, buscando preservar tanto o ritmo quanto o jogo sonoro do original. Dessa forma, o português também reverbera o princípio sinestésico joyciano, reafirmando a natureza intersensorial e autorreflexiva da linguagem em *Finnegans Wake*. Os jogos fônicos e gráficos (marcas da escrita joyciana e da transcriação de Campos) instauram uma lógica outra, em que a palavra não apenas remete, mas performa; não apenas designa, mas reverbera. A leitura, nesse caso, converte-se em experiência sensorial e cognitiva simultânea, na qual ver e ouvir fundem-se em uma mesma operação hermenêutica. A obra de James Joyce explora a visualidade em conjunto com diversas impressões sensoriais, sobretudo as sonoras, evidenciando a interconexão entre significados e formas perceptivas. Essa fusão entre os sentidos sugere a manifestação de um processo sinestésico, no qual a audição, por exemplo, é evocada tanto por palavras que remetem diretamente a esse sentido quanto por recursos estilísticos como a aliteração, que conferem ritmo e musicalidade ao texto. Dessa forma, conteúdo e forma tornam-se indissociáveis.

Essas características da escrita em *Finnegans Wake* podem ser pensadas em diálogo com a reflexão de Marshall McLuhan (1969) sobre as transformações perceptivas promovidas pelas tecnologias da linguagem, na virada inicial do século XX. Destaca-se como formas comunicativas distintas da escrita, como a visual e sonora, propõem uma desconstrução da linearidade da escrita tradicional. O advento da escrita inicia uma nova fase na organização perceptível e social da humanidade; ao dispensar a presença física e performática do enunciador no ato comunicativo, a escrita delega as atividades antes atribuídas à audição para a visão. "A interiorização da tecnologia do alfabeto fonético translada o homem do mundo mágico do ouvido para o mundo da visão" (McLuhan, 1969, p. 35). Walter Benjamin (1987), por sua vez, sustenta que a introdução da montagem cinematográfica, ao lado das novas possibilidades de manipulação da imagem, instaura uma ruptura nos regimes perceptivos tradicionais. Tal transformação promove a transição de uma visualidade estritamente óptica para uma percepção de natureza háptica, estabelecendo, assim, uma nova configuração relacional entre corpo e imagem. A emergência de uma sensibilidade tátil diante das imagens – particularmente evidenciada na linguagem formal do cinema – é, para o autor, sintomática de uma reconfiguração mais ampla das formas de experiência e apreensão estética. Embora

exemplificada de maneira paradigmática no cinema do período, essa transformação perceptiva, segundo Benjamin, já se irradiava por todo o campo da produção artística.

Assim, quando a escrita de Joyce dilui os contornos rígidos da palavra por meio de neologismos sinestésicos, essa reintegração do ouvido e do olho, do som e da cor, coloca em xeque a separação entre os sentidos e reconfigura o ato de leitura como um acontecimento estético-sensorial complexo. O que se percebe é que o relato naturalista é abandonado; as palavras não assumem a posição de signos referenciais, mas configuram um sistema de semelhanças e correspondências que introduz na linguagem literária traços que são caros à linguagem performativa e aural encontrados na oralidade. Diante disso, como nos lembra Williams, somente na arte e na literatura, as características desses elementos, em disputa sociocultural, são suscetíveis de serem expressas, embora muitas vezes não diretamente, ou seja, nas formas e convenções da literatura e da arte, que são partes de um processo social material, em que as evidências das estruturas de sentimento, sejam elas dominantes ou emergentes, podem ser mais facilmente identificadas. A simultaneidade em *Finnegans Wake*, por exemplo, não é apenas uma característica estética, mas sintoma de transformações sociais e de uma operação cognitiva gerada pelo contexto das novas tecnologias da era eletrônica.

Como afirma McLuhan (1969), o método do ponto de vista fixo, que toma a repetição como pedra de toque da verdade e do sentido prático, ou seja, o modo perceptível que a escrita corroborada pela imprensa fundamentou, entra em declínio no princípio do século XX. A introdução das novas tecnologias da era eletrônica modificou as antigas formas de percepção e de juízo sobre a realidade: simultaneidade toma agora o lugar da linearidade. A perspectiva se dissolve, criando um campo aberto para múltiplas associações e até mesmo a suspensão de nossos juízos. Nesse novo horizonte, a linguagem deixa de se submeter exclusivamente às leis sequenciais da sintaxe; os significados não mantêm mais uma vinculação rígida com seus significantes e os signos passam a se configurar prioritariamente na experiência, nos atos concretos da fala e da escrita, mais do que em estruturas linguísticas estáveis e universalizadas. A reorganização perceptiva promovida pelas tecnologias eletrônicas ressoa, assim, na própria concepção de linguagem e sentido, deslocando o centro da significação para o processo – aberto, fragmentado e sensorial – de produção textual.

O modo como som e cor são evocados na obra de Joyce, portanto, sugere não apenas novas formas de apreensão do significado, mas também a ressignificação das convenções representativas e temporais que estruturam o discurso: a fusão de modalidades perceptuais evoca, assim, outras formas de expressar a experiência humana, algumas acessíveis de maneira imediata, enquanto outras exigem processos interpretativos mais complexos. No caso específico da integração entre audição e visão, som e cor, percebe-se uma ampliação das possibilidades expressivas da linguagem, características que evidenciam tanto a atuação da fala sobre diferentes meios de significação quanto a dimensão social e política da língua frente ao seu contexto de sua produção.

Conforme observa Cardoso (2023), a noção de retorno cíclico está profundamente enraizada na obra de Joyce, que rompe de maneira definitiva com a linearidade cronológica tradicional da narrativa. Sua estrutura não se submete aos ditames convencionais do tempo histórico, optando por um modelo que transcende a sucessão de eventos ordenados: ao abordar a história de Dublin, uma cidade marcada pelo fracasso, entrelaçando-a à trajetória da humanidade, Joyce rejeita a organização linear e, em vez de apresentar uma sequência de fatos históricos, propõe um padrão recorrente no qual indivíduos e acontecimentos se des-

dobram de maneira contínua. Dessa maneira, a obra não possui um desfecho convencional, pois sua última frase conecta-se diretamente à primeira, estabelecendo um ciclo narrativo que reforça a ideia de eterno retorno.

A primeira frase de *Finnegans Wake*, "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs", foi traduzida por Augusto de Campos como: "riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um cômodo vicus de recirculação de volta a Howth Castle Ecercanias" (Campos, 1962, p. 15). Essa abertura, já marcada por uma sintaxe circular, anuncia a lógica cíclica que perpassa toda a obra. A última frase do romance, "A way a lone a last a loved a long the", permanece em suspensão com o artigo definido "the", que se conecta diretamente à palavra inicial "riverrun", formando um circuito textual que simboliza a recorrência contínua dos processos históricos e civilizatórios, condensados nas esferas familiar e política ao longo das eras (Cardoso, 2023).

Importa destacar que "riverrun", ou "riocorrente" na tradução dos irmãos Campos, aparece como a primeira palavra da página três, o que desafia a noção tradicional de início e fim na narrativa. *Finnegans Wake* não possui um ponto inaugural claramente definido; sua estrutura circular impossibilita uma leitura linear, reforçando a ideia de movimento perpétuo. O rio, aqui, é mais do que cenário: é símbolo da fertilidade, da fluidez e do ciclo vital. O rio Liffey, que atravessa Dublin, é metaforicamente associado à *life* (vida) e representa, na poética joyciana, a contínua metamorfose da existência. Em sua jornada até desaguar na Baía de Dublin, o rio "morre" para, em seguida, ressurgir na forma de nuvem, reiniciando o ciclo através da chuva – um fluxo incessante de morte e ressurreição. Essa dinâmica é particularmente evidente no capítulo dedicado a Anna Livia Plurabelle, no qual, conforme aponta Ellmann (1982, p. 564) citado por Cardoso (2023), Joyce tenta "subordinar as palavras ao ritmo da água".

Sob essa ótica, os trovões que também irrompem ao longo da obra são mais do que figuras acústicas: são vestígios de um mundo em escombros, mas também indícios de uma resistência – reverberações de um passado em dissolução, abrindo brechas para o surgimento do semblante, da imagem provisória que resiste ao esquecimento. Um dos exemplos mais marcantes dessa poética do som encontra-se logo no início da obra: a monumental palavra de cem letras – *Bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarr hounawnskawntoohoohoordenenthurnuk* – aglutinação poliglota de termos para "trovão", que transforma o signo linguístico em materialidade fonética, evocando-se num único sopro. Assim, se configura como uma construção polifônica composta por termos de diferentes idiomas que remetem, todos, ao som do trovão. Essa palavra, mais do que um signo, é um evento sonoro: uma onomatopeia que tenta capturar a violência e o estrondo da queda do homem.

Fantasmas, equívocos e rupturas: algumas considerações

A pluralidade de identidades condensadas na estrutura mínima do mundo representado por *Finnegans Wake* configura-se, para Cardoso (2023), como resposta tanto à questão irlandesa – marcada pelo trauma da colonização e pela busca por uma identidade nacional – quanto aos discursos globais essencialistas que, no início do século XX, procuravam fixar categorias raciais e culturais. Enquanto, em nome da "raça", o mundo era devastado e submetido à lógica expansionista de uma vontade de poder etnocêntrica – que culminaria nos horrores do totalitarismo

e da guerra – *Finnegans Wake* (1939/1975), de James Joyce, surgia como um gesto estético de contraposição. Como argumenta Cardoso (2023, p. 111), a obra se configura como uma espécie de arca textual, acolhendo línguas, mitos, fluxos e memórias de um mundo em colapso; expressa, ainda, a diversidade e o pluralismo como elementos centrais para a construção das narrativas humanas, desafiando a tentativa do discurso dominante de uniformização da História. Em meio à barbárie, Joyce constrói uma cartografia literária que, de certa forma, recusa a unificação violenta e celebra a multiplicidade, ainda que caótica, da experiência humana.

Trata-se, assim, de compreender, nos termos de Raymond Wiliams, a obra literária, aqui em foco, como um meio de transfiguração do mundo, uma imagética da subjetividade capaz de apreender e expressar uma *estrutura de sentimento* historicamente situada em um contexto social e cultural complexo. Tal estrutura corresponde a um esforço de captar os processos emergentes de experiências coletivas características de uma determinada formação geracional: constitui, nesse sentido, uma forma de articulação sensível que manifesta fases iniciais de transformação na organização social. Sua existência é material, social e historicamente determinada, vinculando práticas estéticas a dinâmicas concretas de mudança cultural. A estrutura polifônica, a simultaneidade e a linguagem experimental de *Finnegans Wake* articulam, portanto, como observa Cardoso (2023, p. 112), três níveis interligados de significação: o singular, que remete à subjetividade do autor, a criação artística e a identidade irlandesa; o particular, que evoca a história da Irlanda sob o domínio colonial britânico e seus desdobramentos culturais e políticos; e o universal, em que se delineia uma visão de história marcada por repetições, conflitos e ruínas – uma História não linear, mas cíclica, tensionada por forças de dominação e resistência.

Ao se apropriar da linguagem como campo de batalha simbólico, o experimento literário de Joyce adquire uma dimensão radicalmente política. Se, por um lado, o projeto colonial se sustentava no escrutínio da subjetividade do colonizado – visando catalogá-lo, fixá-lo, subjugá-lo –, a obra de Joyce subverte essa lógica ao mobilizar a introspecção e o delírio linguístico como formas de insurgência. Seu texto não se presta à decifração imediata, mas à experiência; não propõe transparência, mas opacidade. Nessa recusa à inteligibilidade normativa imposta pelo império reside sua força crítica. Desestabiliza-se a própria noção de sujeito, minando assim as bases epistemológicas da colonização, bases essas que se manifestam nos próprios suportes literários que a sustentam.

Por meio desse artifício, o texto parece expressar e romper com as convenções ortodoxas da escrita, transcendendo as limitações tradicionais da narrativa. Dessa forma, trata-se de considerar que *Finnegans Wake* lança mão de estratégias textuais que visam à subversão formal, radicalizando a instabilidade da relação entre significante e significado. Exemplo central disso é a convergência entre diferentes modalidades perceptivas, em especial a interação entre audição e visão (que encontra, inclusive, correspondências na tradução dos irmãos Campos). A dimensão sinestésica da escrita joyciana, cujos sons, cores e ritmos se entrecruzam e se transformam mutuamente, evidencia uma concepção de linguagem que opera para além das categorias sensoriais tradicionais; ao fazer com que diferentes percepções se contaminem e se desdobrem umas nas outras, a obra constrói um modo de significação que não se restringe a um único código verbal, constituindo justamente no trânsito entre formas diversas. Essa dinâmica sensorial, ao ampliar o campo expressivo do texto, aproxima-se da ideia de uma língua capaz de integrar não apenas estruturas provenientes de outros idiomas, ou de uma pluralidade deles, como também repertórios culturais distintos, indicando uma

escrita que se alimenta da heterogeneidade e nela encontra sua força. Como matéria estética e espaço de disputa política, essa reorganização dos sentidos representa e, de certo modo, problematiza aspectos das transformações sociais e culturais do início do século XX, que encontram no texto literário um terreno de expressão.

Assim, não se refere apenas de um ataque à sintaxe normativa da língua inglesa, mas de uma ofensiva ao próprio sistema de significação, ao eixo que sustenta o sentido. A subversão operada por Joyce não se limita à estrutura frasal: estende-se ao nível do significante, corroendo a estabilidade do signo e desestabilizando tanto a forma quanto o conteúdo (Cardoso, 2023). Como observa Norris (1992), ao implodir os elementos constitutivos do inglês, Joyce insere no corpo da língua fragmentos – ou destroços – de outras línguas, abrindo uma fissura na cadeia do significante e instaurando o equívoco como potência produtiva de sentido. É necessário, portanto, subverter a linguagem até o ponto em que, como afirma o próprio Joyce, "quando o cérebro usa as raízes dos vocábulos para fazer outros deles, que será capaz de nomear seus fantasmas, suas alegorias, suas alusões" (Joyce, 1939 *apud* Ellmann, 1982, p. 546, tradução própria).[3] Nomear fantasmas exige convocar uma multiplicidade de idiomas.

Não se trata, aqui, contudo, de compreender o multilinguismo literário apenas como um simples indicador de abertura cultural ou como um instrumento de resistência às fronteiras nacionais e linguísticas. É fundamental reconhecer que ele pode ser mobilizado em projetos ideológicos excludentes e até mesmo segregacionistas. Nem todo texto literário multilíngue é, por definição, mais criativo e emancipador do que seu equivalente monolíngue. Um exemplo emblemático é Ezra Pound, que, embora abrace o multilinguismo literário em sua obra, simultaneamente apoie ideias de segregação étnica. Isso demonstra que o plurilinguismo não carrega necessariamente uma dimensão ética de acolhimento e abertura ao outro; ele pode, ao contrário, reforçar divisões identitárias e segregações culturais. Essa perspectiva é explorada por Espen Grønlie (2023), que analisa o "multilinguismo reacionário" presente nos *Cantos* de Pound.

Em contrapartida, *Finnegans Wake*, de James Joyce, constitui um caso emblemático de vocação translinguística. A obra se estrutura a partir de uma "língua exilada", como assinala Galindo (2010), caracterizada pela fusão de aproximadamente oitenta e seis idiomas, diluídos e amalgamados na matriz do inglês. Essa mescla linguística ocorre de forma caótica e deliberadamente opaca, sem quaisquer sinalizações paratextuais. A escrita joyciana opera uma verdadeira implosão da língua inglesa, cujos elementos são reconfigurados por meio da inserção de fragmentos, resquícios e destroços de outras línguas. Esse colapso linguístico pode ser interpretado como uma resposta crítica ao imperialismo linguístico, que, no contexto do colonialismo, impôs o idioma do colonizador como hegemônico e desestabilizou a capacidade significante das línguas originárias. Em vez de reproduzir a lógica hierárquica das línguas, *Finnegans Wake* constrói e evoca uma topografia textual e não cronológica, em que línguas mortas, subalternizadas ou relegadas à margem pelo processo histórico de colonização retornam como forças espectrais e disruptivas. Sua escrita, talvez, não busca libertar-se do inglês, mas saturá-lo, fazê-lo tropeçar em si mesmo, até que revele as fissuras de sua pretensa universalidade.

[3] "the brain uses the roots of vocables to make others from them which will be capable of naming its phantasms, its allegories, its allusions".

Referências

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A terceira margem do Liffey*: uma aproximação ao *Finnegans Wake*. Orientadora: Alai Garcia Diniz. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

ATTRIDGE, Derek; FERRER, Daniel (ed.). *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

BISHOP, John. *Joyce's Book of the Dark*: Finnegans Wake. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS Haroldo de. *Panaroma de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CARDOSO, Christiane Odete de Matozinho. *O sinthoma como resposta ao discurso do capitalista*: uma leitura política da colonialidade de Joyce pela psicanálise. Orientadora: Andréa Máris Campos Guerra. 2023. 311 f. Tese (Doutorado em psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymon Williams*. São Paulo: Terra e Paz, 2001.

EISENSTADT, Shmuel Noah. *Múltiplas modernidades*. Tradução de Susana Serras Pereira. Colecção Estudos Políticos. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto. 1989.

FRANCO, Ricardo Navarrete. Alliteration and Reading in Finnegans Wake. *Papers on Joyce*, [*s. l.*], v. 2, n. 3, p. 53-59, 1995.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Sobre a possibilidade de que o Finnegans Wake, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 4, p. 38-49, 2010. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4297. Acesso em: 15 maio 2025.

GRØNLIE, Espen. Reactionary Multilingualism: Ezra Pound's "Addendum for C". *Journal of Literary Multilingualism*, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 55-72, maio 2023. DOI: https://doi.org/10.1163/2667324x-20230105.

HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins *et al*. *Ouver*: a relação entre o som e a cor na percepção. Orientadora: Luciana Martha Silveira. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins. A sinestesia e o substrato musical em *As flores do mal* de Charles Baudelaire. *Travessias Interativas*, São Cristóvão, v. 14, n. 30, p. 332-343, jul. 2024. DOI: https://doi.org/10.51951/ti.v14i30.p332-343.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg*: genesis del homo typographicus. Aguilar. Madrid, 1969.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massagens*. Tradução de Ivan Pedro de Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

NORRIS, David; FLINT, Carl. *Introducing Joyce*. Cambridge: Icon Books Ltd, 1997

O'NEILL, Patrick. Translators, Titles, Texts: Reading the First Two Words of *Finnegans Wake*. *Qorpus*, Florianópolis, v. 9, n. 3, p. 15-29, dez. 2019.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SCHNEIDER, Vítor Jochims; KORFMANN, Michael. Joyce e os estudos mediais: modalidades do visível e textual em "Ulysses". *Revista de Letras*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2010. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/3170. Acesso em: 15 maio 2025.

SZCZERSKI, Andrzej. Modernization and Avant-Garde in Central Eastern Europe (1918-1939). *Muzealnictwo*, [*s. l.*], n. 59, p. 198-202, set. 2018. DOI: 10.5604/01.3001.0012.5066.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

v. 36, n. 2, p. 245–263, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.58447
Submetido em: 04/07/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Vozes melancólicas em *Norma Jeane Baker of Troy*, de Anne Carson

Melancholy Voices in Norma Jeane Baker of Troy, *by Anne Carson*

Carla Moreira Kinzo
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
ckinzo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4564-0445

Resumo: *Norma Jeane Baker of Troy* é um texto dramatúrgico de Anne Carson que revisita a versão de Eurípides para a história de Helena. Estruturado como um monólogo que mescla poesia, drama e ensaio, o texto sobrepõe as figuras de Norma Jeane (nome de batismo da atriz Marilyn Monroe) e Helena de Troia. Inspirando-se no artifício do duplo presente em Eurípides, Carson examina como ambas, ainda que reduzidas a imagens moldadas por narrativas masculinas (tornando-se objetos de desejo e projeção), têm força de subverter a própria imagem. O artigo reflete como o trabalho de Carson olha *melancolicamente* para essa história, refletindo criticamente sobre o lugar da perda, da fragmentação e da ambiguidade como motores de uma história à contrapelo. Além de sua importância dramatúrgica, contribuindo para os estudos de gênero, a obra dialoga com a tradição clássica, propondo uma releitura crítica no presente que desafia convenções históricas e artísticas.

Palavras-chave: Anne Carson; Helena de Troia; melancolia; dramaturgia contemporânea; *Norma Jeane Baker of Troy*.

Abstract: *Norma Jeane Baker of Troy* is a dramatic text by Anne Carson that revisits Euripides' version of the story of Helen. Structured as a monologue that mixes poetry, drama and essay, the text juxtaposes the figures of Norma Jeane (the birth name of American actress Marilyn Monroe) and Helen of Troy. Drawing on Euripides' motif of the double, Carson examines how both women, despite being reduced to images shaped by male narratives, becoming objects of desire and projection, possess the power to subvert their own image. The article

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

reflects on how Carson's work *melancholically* engages with this history, critically exploring loss, fragmentation, and ambiguity as driving forces of a counter-narrative. Beyond its dramaturgical significance and contribution to gender studies, the work engages with the classical tradition, offering a critical rereading in the present that challenges historical and artistic conventions.

Keywords: Anne Carson; Helen of Troy; melancholy; contemporary dramaturgy; *Norma Jeane Baker of Troy*.

Introdução

O texto *Helena*, de Eurípides, reinterpreta a história do mito de Helena, desafiando a visão de que ela teria fugido voluntariamente com Páris para Troia. Em vez disso, a peça grega a apresenta vivendo no Egito, na corte do rei Proteu, para onde foi levada por Hermes sob ordens de Hera. No lugar da verdadeira Helena, Páris levou para Troia um fantasma idêntico a ela, feito de nuvens. Segundo essa narrativa, Troia foi destruída não por Helena, mas por uma ilusão, enquanto a verdadeira permaneceu casta e fiel a Menelau. A culpa pela guerra recai sobre a *bela forma* de Helena, dissociada de sua própria pessoa. Eurípides constrói um embuste: uma *Helena sem Helena*, presença fantasmagórica capaz de causar a queda de Troia. Sua forma (*eîdos*) seria apenas um simulacro (*eídôlon*); "uma imagem quase imaterial, formada de elemento sutil, etéreo ou celeste, mas, nem por isso, menos real" (Crepaldi, 2015, p. 33).

Ao introduzir o conceito de um duplo fantasmagórico na história de Helena, Eurípides a isenta da responsabilidade pela guerra, bem como levanta questões complexas: pode-se realmente separar uma Helena da outra? Se sua forma não é ela mesma, o que define sua identidade? O monólogo inicial da peça sugere uma absolvição da personagem, mas a complexidade emerge quando Menelau a reencontra e não a reconhece. Helena dialoga com Teucro na segunda cena, que também não a identifica, mesmo sendo idêntica à sua imagem fantasmagórica levada a Troia. Como observa Juffras (1993, p. 57), ao final da peça, coexistem duas Helenas naquela que ficou no Egito: uma inocente, que nunca esteve em Troia e sofreu perdas por consequência da guerra, e outra que parece não ter sofrido tanto assim, alguém para quem as consequências da guerra são reversíveis. Entretanto, essa última Helena, na execução de sua fuga do Egito ao lado de Menelau, parece retomar a identidade antiga. Para Karsaï (1998, p. 310), essa mudança de caráter da personagem é o cerne da tragédia, pois a Helena do Egito é ativa e inteligente, enquanto a Helena de Troia seria, em sua visão, passiva e vitimizada.

O texto do dramaturgo grego dá voz à Helena; Eurípides permite que ela narre a própria história e dê outra versão dos acontecimentos. Mas talvez seja justamente na operação de separá-la entre "forma" e "conteúdo" que o texto problematize ainda mais agudamente sua figura, já que levanta as seguintes questões: onde está a verdadeira Helena nessa divisão? Sua ambiguidade precisa ser eliminada para que ela seja inocentada de uma guerra feita por homens em seu nome? É possível mesmo dissociar Helena de sua imagem? Como

indicam os comentadores citados, ao final da peça, as duas Helenas acabam se misturando. Segundo Clara Lacerda Crepaldi, na dissertação *Helena de Eurípedes: estudo e tradução*, o texto de Eurípedes, a despeito do estratagema do duplo (ou talvez precisamente por isso) acaba realçando a ambiguidade tradicional da personagem, tornando-a ainda mais complexa:

> Sendo isenta do crime de adultério – por ação dos deuses, é verdade –, a Helena de Eurípides extrapola o comportamento heroico padrão na medida em que não apenas reage com dignidade às intempéries da sorte e da divindade, como também assume uma postura mais ativa e manipula as próprias circunstâncias da vida. Ainda que fiel e constante à Menelau, em suas vestes brancas e seus cantos lamentosos, essa Helena egípcia, diante de um oponente masculino, mostra-se sedutora, ardilosa e capaz do fingimento mais verossímil (Crepaldi, 2015, p. 39).

No ensaio "Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade" (2023), a dramaturga, ensaísta, poeta e tradutora Anne Carson discute como certos indivíduos considerados desprovidos de controle eram vistos como transgressores de fronteiras civilizatórias. Na sociedade grega, as mulheres, a exemplo dos suplicantes, estrangeiros e hóspedes, podiam confundir limites, inspirando medo e horror (Carson, 2023, p. 12). Desta forma, isolar uma mulher, separando-a dos outros e de si mesma, era uma estratégia comum para circunscrever o perigo que ela representava.

Carson também argumenta que a imagem da mulher como um conteúdo sem forma aparece em Platão e Aristóteles. Platão compara a mãe à matéria da criação, descrevendo-a como um receptáculo sem formato ou ponto de vista. Aristóteles, por sua vez, sustenta que, no ato da procriação, o homem determina a forma e a mulher fornece a matéria-prima (Carson, 2023, p. 15). Assim, as mulheres teriam fronteiras maleáveis, mutáveis – e, sendo incapazes de controlar seus limites, seriam sujeitas a inchaços, vazamentos e metamorfoses. Eram, portanto, demasiadamente perigosas à civilização, como desenvolve Irene Viveiros de Castro no artigo "Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson":

> A mulher se confunde, então, com a figura de *Eros*, com o desejo enquanto emoção que nos "invade" e nos tira o controle, como se algo alheio a nós mesmos passasse a nos controlar, entrasse dentro de nossos limites, de nossa forma, e sabotasse a boa relação que havíamos estabelecido com ela. A "figura do transbordamento" é, assim, dupla: ela representa a invasão dos limites de um homem e o transbordamento para fora dos limites de uma mulher. A mulher ameaça, mas também está sob ameaça. Uma duplicidade que tem sua origem na junção, em uma só figura, de uma matéria determinada e uma matéria indeterminada, e que se desdobra em uma inversão do interior e do exterior e de um sujeito (Castro, 2024, p. 42).

Helena é uma representação exemplar desse perigo. Desta maneira, estabelecer uma fronteira nessa mulher modelar, dividindo-a em duas – a verdadeira e seu simulacro –, estabelecendo nela uma demarcação, um limite – a primeira casta e isolada, uma mulher em quem se pode confiar; a outra, um ardil, uma matéria que não se pode pegar, mas com força de realidade sobre o mundo – pode ter sido um estratagema diante de uma lógica na qual as mulheres precisam ser limitadas para serem compreendidas e, quiçá, inocentadas. Entretanto, ao tentar em Helena a manobra de separar a forma de sua pessoa, o dramaturgo acentua essa impossibilidade. Não à toa, uma acaba "contaminando" a outra ao longo do

texto. Assim, a Helena de Eurípedes se mostra sagaz e ardilosa, capaz de fingir com habilidade para se defender, subvertendo a separação entre as Helenas. Ela "vaza" de uma para a outra. Se a mulher traz caos e destruição aos limites, talvez isso seja justamente sua força.

Segundo Crepaldi, ainda é possível observar em Eurípedes certa "domesticação" de Helena em relação a Menelau, uma vez que suas habilidades acabam por favorecê-lo; entretanto, "vendo Helena fingir o próprio luto, Menelau ainda deveria bem se lembrar de sua esposa em Troia, imitando as vozes de outras esposas gregas ao redor do cavalo de madeira" (Crepaldi, 2015, p. 39). A autora faz alusão ao episódio da *Odisseia*, no qual Menelau conta a história de uma Helena bastante perigosa para os aqueus,[1] cuja estratégia para tentar revelar os guerreiros escondidos no cavalo é tão ardilosa quanto aquelas de que ela se vale para escapar do Egito.

Vozes incontidas

Em outro ensaio, intitulado "O gênero do som", Carson reflete sobre o incômodo causado pela voz feminina ao longo de séculos, tanto em contextos antigos quanto modernos da cultura ocidental. Segundo a autora, a própria definição de natureza humana preferida da cultura patriarcal estaria apoiada na articulação do som. A distinção entre a civilização e a barbárie, nesse contexto, basear-se-ia no uso do discurso articulado, estruturado a partir do *logos*.[2] Para ilustrar essa ideia, Carson reúne uma série de exemplos que evidenciam as condições do uso da voz feminina em público, frequentemente associada à loucura e à bestialidade. Ela menciona o gemido das Górgonas, criaturas da mitologia grega representadas como monstros de aspecto feminino. Também traz as Erínias, personificações da vingança, cujas vozes, segundo Ésquilo em *Eumênides*, são comparadas "aos uivos de um cachorro ou aos gemidos de alguém sendo torturado no inferno" (Carson, 2020, p. 117). Por fim, lembra ainda das sereias, cujo canto era mortal (Carson, 2020, p. 117).

A associação do som feminino ao monstruoso, ao caos e à morte seria, segundo Carson (2020, p. 117), uma construção da cultura patriarcal para "colocar uma porta na boca das mulheres". A imagem da porta exemplifica a interdição imposta pelos homens às palavras consideradas indizíveis proferidas por mulheres. Esse simbolismo, segundo a autora, aparece na peça *Filoctetes*, de Sófocles, em que a ninfa Eco é descrita como "a moça que não tinha porta na boca". Seu falatório obsessivo assombra justamente por não encontrar contenção.

Na Grécia pré-clássica e clássica, esse controle da voz feminina não era apenas simbólico, mas também legal e social. Um conjunto de leis e convenções buscava restringir os discursos das mulheres, cabendo aos homens a tarefa de administrar os sons que produziam. Consideradas criaturas inferiores, elas não poderiam se controlar sozinhas. Mesmo no contexto moderno, resquícios desse controle permanecem. Carson cita Freud, que via a terapia – a "cura pela fala" – como um meio de transformar os sinais da histeria feminina em um dis-

[1] O relato de Menelau na *Odisseia* traz a primeira menção ao cavalo de madeira. Na narrativa, Helena, agora com o terceiro marido, quase revela os guerreiros escondidos ao imitar as vozes de suas esposas, tentando atraí-los para fora. Apenas a astúcia de Odisseu impede o fracasso da emboscada (Canto III, v. 266-289). No trecho, mais uma vez, Helena se mostra ambígua, usando sua voz enganadora, como as sereias, em uma metamorfose perigosa.

[2] Aristóteles, em *Política*, afirma que qualquer animal pode produzir barulho de prazer ou dor e que somente por meio do *logos* estabeleceríamos a diferença entre o homem e uma fera (Carson, 2020, p. 125).

curso racional, contido e ordenado. "É como se o gênero feminino fosse, de modo geral, um tipo desagradável de memória coletiva das coisas indizíveis" (Carson, 2020, p. 134).

Norma Jeane Baker of Troy

Anne Carson reinterpreta a figura de Helena a partir de Eurípides no texto dramatúrgico *Norma Jeane Baker of Troy* (2019),[3] explorando o papel da voz feminina na construção da história. Sua abordagem busca dar espaço ao que não pode ser dito sobre essa mulher, recusando-se a eliminar incertezas, imprecisões e desconfortos, além de enfrentar aquilo que os discursos civilizatórios costumam apagar. Ao recriar Eurípides, Carson amplia ainda mais as ambiguidades da personagem ao introduzir um novo duplo para Helena: Norma Jeane Baker. Na entrevista para o site *The Shed*, a autora reflete sobre o gesto de Eurípedes:

> Sempre me fascinou como Eurípides conseguiu, em meados do séc. V a.C., pegar um mito antigo e girá-lo 360 graus, de modo que passamos a enxergar a história e seu significado de dentro para fora. Então ele pega o mito de Helena, lendariamente a prostituta de Troia e destruidora de duas civilizações, e diz: e se considerarmos tudo isso do ponto de vista da mulher? (Carson, 2019, tradução própria).[4]

Carson adota essa mesma lógica do giro completo, levando Helena a um ponto de indistinção entre o que está dentro e fora de si. No entanto, se Eurípides já desmontava a narrativa tradicional ao deslocar Helena para o Egito, Carson radicaliza esse movimento ao sobrepor sua história à de outra figura modelar – e ao dissolver, no texto, as fronteiras entre ensaio, drama e poesia, traço inconfundível de sua poética. Em relação a esse último ponto, sobre o qual me deterei um pouco mais adiante no artigo, cito novamente Irene Viveiros de Castro (2024, p. 34): "o fenômeno do transbordamento de fronteiras não é só tema da pesquisa científica de Carson, mas também um procedimento poético-teórico seu".

Se, em Eurípides, a verdadeira Helena nunca esteve em Troia – substituída por uma nuvem, uma ilusão –, Carson leva essa fragmentação ainda mais longe. Sua Helena se desdobra em Norma Jeane, nome de batismo de Marilyn Monroe, acrescentando camadas novas de representação a essa figura. Reconhecemos algo dessa mulher pela pessoa que existiu antes de ela se tornar um ícone, expandindo sua presença para além do tempo do mito grego. Em vez de simplesmente se dividir, a Helena de Carson se multiplica, transbordando limites.[5] Ou, como sugere um dos trechos de "lições sobre a guerra" no texto dramatúrgico (cena onze), a personagem atravessa uma fronteira, deixa-se *contaminar*. Helena é "miasma, polução, cru-

[3] O texto estreou em Nova York, no The Kenneth C. Griffin Theater, em abril de 2019, e ainda não tem tradução no Brasil.

[4] "It has long fascinated me how Euripides was able, in the mid-5th century BC, to take an ancient myth and revolve it 360 degrees so that we are looking at the story and its meaning from the inside out. So he takes the myth of Helen, legendarily the harlot of Troy and destroyer of two civilizations, and says, What if we consider all this from the woman's point of view?"

[5] Para ler mais sobre o transbordamento como um atributo do feminino que escapa a delimitações e cria algo *monstruoso*: CASTRO, Irene Viveiros. Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 36, p. 33-53, dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.51359/1982-6850.2024.265041.

zou uma fronteira que não deveria ter cruzado, está fora do lugar" (Moreira, 2019, p. 258). Ela se *espalha*, como se observa o excerto da peça em destaque:

> ESTUDO DE CASO: o substantivo para *concubina* em grego vem do verbo "espalhar". Uma concubina é uma estrangeira que se espalha dentro da casa de outra pessoa – como faz Helena quando segue Paris até Tróia – na tentativa de se assimilar à textura daquele lugar. Helena não pertence à casa de Priamo. Ela entra deixando rastros de lama grega por todo o chão (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[6]

Maleável, comparada à lama, Helena mistura categorias, como a sujeira: "Sujeira é algo que cruzou uma fronteira que não poderia ter cruzado. A sujeira confunde categorias e mistura as formas" (Carson, 2019, p. 39, tradução própria).[7] Carson faz o mesmo, entrelaçando ensaio e poesia para dentro do texto dramatúrgico. Com esse procedimento, a autora torna "estranho um episódio arquivado na tradição – e que se dissolveria na homogeneidade dos casos arquivados – a partir da escuta de sua singularidade" (Fernandes, 2022, p. 273). É, pois, escutando e *estranhando* a singularidade da Helena de Eurípedes que Carson a convoca para o presente, sob um nome novo.

Em *Norma Jeane Baker of Troy*, as palavras de Norma Jeane se ancoram em diferentes lugares: na rubrica, que não se separa de sua fala, ou na figura de Truman Capote, quando ela assume sua voz e afirma ser ele o coro que ela imagina para si. A escolha de Capote não é por acaso: sua voz, descrita por ela como "escorregadia", fina, talvez inadequada, remete à ideia das vozes femininas incômodas, que Carson analisa em "O gênero do som".

Na peça, Anne Carson reconfigura toda a dinâmica dos diálogos e do coro em Eurípides, condensando as múltiplas vozes na figura de sua protagonista. Como a Helena da *Odisseia*, que imita outras vozes para desmascarar o ardil do cavalo de Troia, Norma Jeane Baker também se torna plural. Sua versão dos fatos ressoa como um eco de muitas Helenas silenciadas. Um trecho exemplar é quando, na voz de Truman Capote, Norma Jeane cita o poema "Persephone", da escritora inglesa Stevie Smith, que revisita não apenas a tensão entre infância e vida adulta da deusa raptada por Hades, mas também as contradições e imposições que marcaram sua própria trajetória.[8] Em outro momento, temos Silvia Plath citada de viés, em um fragmento do poema "The Other" de Ted Hughes (cujos versos aparecem na sexta lição sobre a "história da guerra").

---

[6] "CASE STUDY: The noun for concubine in Greek comes from the verb that means "to sprinkle". A concubine is a stranger who sprinkles herself into someone else's household – how Helen does when she follows Paris to Troy – hoping to assimilate herself to the texture there. Helen does not belong in the house of Priam. She comes in tracking Greek mud all over the floor".

[7] "Dirt is something that has crossed a boundary it ought not to have crossed. Dirt confuses categories and mixes up form".

[8] *Persephone* // I am that Persephone / Who played with her darlings in Sicily / Against a background of social security. // Oh what a glorious time we had / Or had we not? They said it was sad / I had been good, grown bad // Oh can you wonder can you wonder / I struck the doll-faced day asunder / Stretched out and plucked the flower of winter thunder? // Then crashed the sky and the earth smoked / Where are father and mother now? Ah, croaked / The door-set crone, Sun's cloaked. // Up came the black horses and the dark King / And the harsh sunshine was as if it had never been / In the halls of Hades they said I was queen. // My mother, my darling mother, / I loved you more than any other, / Ah mother, mother, your tears smother // No not for my father who rules / The fair fields of Italy and sunny fools / Do I mourn where the earth cools. // But my mother, I loved and left her / And of a fair daughter bereft her, / Grief cleft her. // Oh do not fret me / Mother, let me / Stay, forget me. // But still she seeks sorrowfully, / Calling me bitterly / By name, Persephone. // I in my new land learning / Snow-drifts on the

A seguir, destaco um trecho da entrada de Norma Jeane Baker invocando "o primeiro canto coral" na quinta cena da peça – que dialoga com a terceira cena do texto de Eurípedes, entre Helena e o coro. Em Eurípedes, Helena invoca o coro, clamando sua presença: "Donzelas aladas, / virgens filhas da Terra, / Sereias: com oboé líbio / ou flautas, juntai-vos a mim / em meus dolorosos males [...]" (Crepaldi, 2015, p. 48, v. 169-178). No texto de Carson, por sua vez, a entrada do coro ocorre em um monólogo que dá voz às rubricas, como se sua autora também falasse por Norma Jeane – e criasse, ela também, um duplo com sua personagem:

> Norma Jeane *entra*
>
> Norma Jeane entra como Mr. Truman Capote.
> Primeiro canto coral.
> Coro entra.
> Penso no meu coro como Mr. Truman Capote.
> Ele era um bom amigo, me dizia a verdade.
> Você nunca admite quando faz uma bagunça,
> ele me disse uma vez
> e era verdade.
> Ainda posso ouvir sua vozinha engraçada de menina – Truman
> tinha uma voz como uma camisola, sempre,
> escorregando de um ombro nu,
> só um pouco.
> E ele odiava melodrama,
> embora adorasse citar poesia – poesia sofisticada.
> aqui está uma que ele dizia sobre mim –
> de Stevie Smith (chamado "Perséfone")
>
> "*Eu sou aquela Perséfone*
> *Que brincava com seus amores na Sicília*
> *Tendo ao fundo a segurança social*.
>
> *Oh, que tempos gloriosos tivemos.*
> *Ou não tivemos? Diziam que era um tempo morto.*
> *Eu nasci boa, cresci má*."
>
> E não é sempre assim que começa, esse mito
> que termina com a garota "crescida má"?
> Ela está num campo colhendo flores,
> girando em suas pequenas horas ensolaradas,
> quando surge um homem num cavalo preto.
> Um homem de chapéu preto.
> Um homem com uma carta preta.
> "*Devo fazer de você minha rainha?*"
> Ela tem talvez 12 ou 13 anos.
>
> Estupro
> é a história de Helena,
> Perséfone,
> Norma Jeane,
> Troia.
> A guerra é o contexto

fingertips burning, / Ice, hurricane, cry: No returning // Does my husband the King know, does he guess / In this wintriness / Is my happiness?

e Deus é um menino.
Oh, meus queridos,
eles dizem que você nasceu com uma pérola preciosa.
A verdade é:
ser menina é um desastre.

Então vieram os cavalos negros e o Rei Sombrio.
E o sol inclemente como se nunca tivesse existido.
Nos salões de Hades, disseram que eu era uma rainha.

Norma Jeane, como Sr. Truman Capote, sai.
(Carson, 2019, p. 21-22, tradução própria).[9]

Comecei citando a quinta cena do livro porque ela exemplifica tanto a coralidade na voz de Norma Jeane Baker – ampliando sua figura no texto – quanto o gesto de iluminar a história de outras mulheres esquecidas, raptadas, violadas e culpabilizadas por seu destino.

Espécie de monólogo coral, o texto de Anne Carson é, ainda, entrecortado por nove "aulas" que constroem uma "história da guerra" a partir da análise de nove palavras-chave (que se desdobram, algumas delas, em novas palavras ou em pequenas frases). Cada uma dessas palavras são pensadas em textos ensaísticos breves, que exploram o contexto lexical e ideológico no qual Norma Jeane tece a narrativa. São elas: 1) imagem, semelhança, simulacro, réplica, substituto, ídolo; 2) ferida; 3) tomar; 4) escravidão; 5) concubina; 6) engano, ilusão, truque, duplicidade, fraude, blefe, artifício, iludir, artifício, embuste, subterfúgio, farsa, mudança, tática, astúcia, ardil, ardis, os ardis de uma mulher; 7) bárbaro, o Outro; 8) oportunidade; e 9) alguém, qualquer um, uma pessoa, uma certa pessoa, uma pessoa, quem?

Ainda que sejam nomeadas como "aulas de uma história da guerra", esses textos carregam certa ironia em relação ao que seria uma história oficial da guerra, trazendo uma marca inconfundível de Carson: um viés ensaístico, que compreende uma *errância*[10] de uma referência a outra, sem grandes preocupações causais – além de um olhar crítico sobre o mundo. Na

[9] *Enter* Norma Jeane / Enter Norma Jeane as Mr. Truman Capote. / First choral song. / Enter chorus. / I think of my chorus as Mr. Truman Capote. / He was a good friend, he told me the truth. / You'll never admit it when you've made a mess, / he said to me once / and that was true. / I can still hear his funny little girl voice – Truman / had a voice like a negligee, always / slipping off one bare shoulder / just a bit. / And he hated melodrama, / Though he loved to quote poetry – highbrow / stuff – / here's one he says about me – / by Stevie Smith (it's called "Persephone"): // *I am that Persephone / Who played with her darlings in Sicily / Against a background of social security.* // *Oh what a glorious time we had. / Or had we not? They said it was das. / I was born good, grown bad.* // And isn't that how it always starts, this myth that / Ends with the girl "grown bad"? / She's in a meadow gathering flowers / Twirling her own small sunny hours. / When up rides a man on black horses. / Up rides a man in black hat. / Up rides a man with a black letter to deliver. / Shall I make you my queen? / She's maybe 12 or 13. / Rape / Is the story of Helen, / Persephone, / Norma Jeane, / Troy. / War is the context / And God is a boy / Oh my darlings, / They tell you you're born with a precious pearl. / Truth is, / It's a disaster to be a girl. // *Up came the black horses and the dark King. / And the harsh sunshine was as if it had never been. / In the halls of Hades they said I was a queen.* // Exit Norma Jeane as Mr. Truman Capote.

[10] A palavra *errância* está intimamente ligada à palavra *erro*, ambas derivadas do verbo latino *errare*. Ao analisar o poema "Ensaio sobre aquilo que mais penso", Rafael Zacca Fernandes observa que Anne Carson não recorre ao termo inglês mais comum para "erro", *mistake* (de origem nórdica), mas sim a *error*, de raiz latina. Essa escolha é significativa, pois errare não se opõe apenas à ideia de acerto, mas também carrega o sentido de vaguear, desviar-se, caminhar sem rumo. É nesse campo semântico, entre o equívoco e à deriva, que se inscreve o movimento do pensamento em Carson, marcado por uma lógica ensaística (Fernandes, 2024, p. 9).

lição seis, por exemplo, destaco uma afirmação curta, mas provocativa: "Nas guerras, as coisas dão errado. Culpe a mulher" (Carson, 2019, p. 47, tradução própria).[11]

Essas lições, iniciadas sempre por uma palavra em grego, podem ser vistas como uma composição da manta de reflexões de Norma Jeane Baker, tecida ao longo da narrativa. O texto não traz rubricas explícitas que estabeleçam essa relação, mas as aulas, que às vezes trazem uma primeira pessoa enunciada, revelam-se incisivas ao traçar conexões inesperadas entre Eurípedes, a construção ideológica das palavras, referências históricas e literárias de diferentes épocas, bem como observações mordazes. Como na lição três: "Às vezes acho que a linguagem devia cobrir os próprios olhos enquanto fala" (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[12] É possível imaginar esse comentário como sendo de Norma Jeane.

Ambiguidade e duplicação

Norma Jeane Baker of Troy fragmenta não apenas sua protagonista, mas o próprio tecido narrativo, indiciando a impossibilidade de erguer uma versão linear da história. E esse indício é sua força, pois há algo que se perde no que se reconta. Em vez de mascarar o que escapa, o texto ilumina o que não se apreende *melancolicamente* – afinal, na visão benjaminiana da melancolia, não se supera o objeto perdido; ele é transformado em um campo de possibilidades: "O trabalho deve estar perdido como uma pré-condição para sua leitura" (Ferber, 2006, p. 3, tradução própria).[13]

Voltemos ao início do texto, no qual o monólogo de *Norma Jeane Baker of Troy* dialoga com *Helena*, de Eurípides, tendo a dúvida e a ambiguidade como elementos centrais. A fala, como veremos a seguir, já nasce hesitante, questionando tanto a versão de sua história contada até então quanto a própria confiabilidade de suas palavras.

> Norma Jeane Baker *entra*.
>
> Norma Jeane entra.
> Prólogo
> Este é o Nilo e eu sou uma mentirosa.
> Ambas as coisas são verdade.
> Você já está confuso?
> A peça é uma tragédia. Observe com atenção agora
> como eu a salvo da tristeza.
> Imagino que você já tenha ouvido falar da Guerra de Troia
> e de como ela foi causada por Norma Jeane Baker,
> a prostituta de Troia.
> Bem-vindos ao mundo das Relações Públicas.
> Tudo foi uma farsa.
> Um blefe, um disfarce, uma fraude, um truque,
> uma joia de estratagema.
> A verdade é que
> uma nuvem foi para Troia.
> Uma nuvem na forma de Norma Jeane Baker.

[11] "In war, things go wrong. Blame Woman".

[12] "Sometimes I think language should cover its own eyes when it speaks".

[13] "The work must be lost as a pre-condition to reading it".

> Os deuses arranjaram tudo, de certa forma.
> Eles me levaram para Los Angeles, me trancaram em uma suíte
> no Chateau Marmont.
> Mandaram que eu decorasse minhas falas do filme *Clash by Night*,
> do Fritz Lang, o diretor famoso.
> Já falei o suficiente sobre ele.
> Mas, falando em exércitos ignorantes,
> aquele golpe da nuvem enganou todo mundo.
> Talvez mil troianos tenham morrido em Troia.
> Me sinto mal por eles.
> Me sinto mal por mim [...]
> (Carson, 2019, p. 9-10, tradução própria).[14]

Do amálgama entre as narrativas de Helena e Norma Jeane Baker, surge uma aproximação temporal entre essas mulheres, que implica, inevitavelmente, em uma perda, uma não coincidência entre as duas histórias. No entanto, é justamente nessa distância que a relação entre elas se torna evidente. Trata-se de um verdadeiro trabalho de tradução em que se aproxima dois mundos, duas línguas, duas histórias, em busca de uma terceira coisa. Se todo contato é crise, como afirma Carson (2023, p. 11), nessa tradução há uma contaminação, um atravessamento de fronteiras. Na transformação de Helena em Norma Jeane, duas realidades se fundem na criação de uma nova. E nela, a indeterminação temporal entre o antigo e o presente abre uma fenda na narrativa, permitindo-nos entrar na peça no *agora* contaminado pelo passado.

> Seja em seus textos introdutórios para as peças traduzidas, seja em textos ensaísticos nos quais aborda a tradução como tema, seja nos próprios textos, *Carson procura fazer cortes, abrir fendas, espaços de comentário*. [...] *Cortes que abrem espaço para a contaminação de um texto por outro*. [...] Aberturas como essas, que escavam espaços e descerram véus, propiciam contaminações textuais e intertextuais propositadas, mas produzem especialmente uma espécie de método [...] que problematiza uma escrita na qual ensaio e drama, tradução e criação dramatúrgica, comentário e ação não se opõem em binarismos simplistas, mas se sobrepõem como camadas de um texto em estado de intensa performatividade (Moreira, 2019, p. 260, grifos próprios).

Pensando mais amplamente na *crise do contato* de que fala Carson, relaciono-o à ideia de que a tradução é um procedimento melancólico exemplar, pois implica em uma distância necessária, um *como se fosse*, o qual indica uma perda do objeto em sua forma original. Esses elementos constituem uma teoria da tradução benjaminiana, que também pode ser lida com uma teoria da melancolia: o que se perde não é apenas o objeto em si, mas a possibilidade da coincidência plena entre linguagem e os objetos que representa.

---

[14] "*Enter Norma Jeane Baker.* // Enter Norma Jeane Baker / Prologue / This is the Nile and I'm a liar. / Those are both true. / Are you confused yet? / The play is a tragedy. Watch closely now / how I safe it from sorrow. / I expect you've heard of the Trojan War / and how it was caused by Norma Jeane Baker, / harlot of Troy. / Well, welcome to Public Relations. / That was all hoax. / A bluff, a dodge, a swindle, a gimmick, a gem of a / stratagem / The truth is, / a cloud went to Troy. / A cloud in the shape of Norma Jeane Baker. / The gods arranged it, sort of. / They flew me to L.A. Locked me in a suite of / Chateau Marmont. / Told me to lear my lines for Clash By Night, / a film with Fritz Lang, the famous director. / That's enough about him. / Speaking of ignorant armies though, / that cloud scam fooled everyone. / Maybe a thousand Trojans died at Troy. I feel bad / about them. / I feel bad about me [...]".

> Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2011, p. 115).

Em *Melancolia, rastros de dor e perda*, Luciana Chaui Berlinck afirma que há, no melancólico, um impulso para ser outro (2008). Afinal, como observado em *Problema XXX, 1*, de Aristóteles, ele "tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens" (Pigeaud, 1998, p. 13).[15] E é justamente por poder tornar-se outro – ou por já contê-lo em si – que, dentro desse *como se*, dessa "ânfora quebrada", o melancólico o recuperaria de algum modo. Norma Jeane pode ser lida a partir dessa perspectiva.

Segundo Agamben (2012, p. 53), na perda imaginária no melancólico, ainda que sem objeto algum, sua "fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma". No entanto, essa tentativa de captação é capaz de criar algo novo: "Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental" (Agamben, 2012, p. 53). É pela perda imaginária que o melancólico cria seu objeto de desejo irreal.

Se a ficção tem um papel relevante nessa "tentativa de captação" do fantasmático, em *Norma Jeane Baker of Troy*, a figura de Helena aparece como um duplo espectral de Norma Jeane – que, por sua vez, ecoa Marylin, Carson, Plath e Persefone. Nesse desdobramento ad *infinitum* o texto pode ser lido como um gesto melancólico. Ao mesmo tempo, reforça a ideia de que a identidade feminina, ao longo da história, foi construída a partir de substituições e manipulações constantes. A seguir, a sexta cena da peça, que desdobra o verbo "tomar".

> ἁρπάζειν
>
> "Tomar"
> História da guerra: lição 3
> Se você colhe uma flor, arranca uma bolsa, possui uma mulher, saqueia um armazém, devasta o campo ou ocupa uma cidade, você é um saqueador. Você está tomando. Em grego antigo, usa-se o verbo que passa para o latim como *rapio, rapere, raptus sum* e nos dá, em inglês, *Rapture* (êxtase) e *rape* (estupro) – palavras manchadas com o sangue muito antigo das meninas, com o sangue muito recente das cidades, com a histeria do fim do mundo.
> Às vezes, acho que a linguagem deveria cobrir os próprios olhos quando fala (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[16]

---

[15] "O outro que o melancólico busca imitar (simulando, emulando ou identificando-se), encontra-se nele mesmo por força do humor que o constitui, ou seja, a inconstância e variação da bílis negra, seu súbito aquecimento ou resfriamento, multiplicam os caracteres do e no melancólico, que sempre está a se tornar um outro" (Berlinck, 2008, p. 57).

[16] "'to take'
History of war: lesson 3
If you pick a flower, if you snatch a handbag, if you possess a woman, if you plunder a storehouse, rage a countryside or occupy a city, you are a taker. You are taking. In ancient Greek you use the verb, which comes over into Latin as *rapio*, *rapere*, *raptus sum* and gives us English Rapture and rape – words stained with the very early blood

O texto constrói uma espécie de etimologia para o verbo que remete a roubo, estupro e possessão. As palavras também se desdobram no tempo e no espaço, sendo capazes de se duplicar e ganhar sentidos novos com o uso. No excerto, as imagens criadas evidenciam a violência embutida na linguagem.

A perda e a contradição como graça

Anne Carson é conhecida por desestabilizar os limites entre os gêneros literários. Sua obra, marcada por um "singular transbordamento de fronteiras" (Martins, 2018, p. 705), questiona narrativas ao obliterar as formas de dentro para fora (Wilkinson, 2015, p. 14). Assim, Carson escreve movida pela dúvida e pela incerteza, levantando perguntas com a precisão de uma ensaísta. Talvez a força de sua escrita resida justamente nessa "ensaificação" da literatura – para usar o termo de Christy Wampole[17] –, gesto que privilegia a investigação criativa e se recusa tanto a conclusões definitivas quanto à não contradição.[18] Para Wampole (2020, p. 245), o mais interessante no ensaio é quando ele "não pode ser contido em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos [...]", podendo simplesmente experimentar.

Segundo Rafael Zacca Fernandes, a indefinição de gênero que marca a escrita de Carson decorre justamente da incorporação do ensaio como estrutura interna de sua obra. Segundo Fernandes, a autora "introduz algumas de suas traduções das tragédias antigas como poemas-ensaio" e faz isso

> Misturando dispositivos dos especialistas (comentários filológicos, contextualização histórica, releitura da recepção histórica das peças etc.) com dispositivos amadores – ou ainda, dispositivos que se dirigem com amor (eroticamente) aos seus objetos. Isso permite que ela não "domine" seus objetos, mas se relacione com eles (Fernandes, 2024, p. 15).

Em *Norma Jeane Baker of Troy* há uma experiência de perda na tradução de uma Helena a outra, de uma mulher a outra – uma não coincidência que preserva sua ambivalência e se agudiza em sua escrita. E o que se perde, no texto, aparece como uma espécie de graça: se há algo no material que precisa estar perdido para ser recuperado criticamente, então sua Helena é recriada em um processo melancólico, no qual a hesitação e a indeterminação são uma força motriz. Nada mais ensaístico que isso.

Ao refletir sobre a prática da tradução em Anne Carson, Fernandes (2022, p. 269) sustenta ainda que há, na autora, uma *performance da tradução* que "se configura como uma atividade de escuta não apenas do sentido como também do sem sentido do original – leia-se origem, a *arkhé*, o arcaico, o arquivo". Desta forma, para Carson, traduzir seria fazer o original

---

of girls, with the very late blood of cities, with the hysteria of the end of the world. Sometimes I think language should cover its own eyes when it speaks".

[17] "A ensaificação de tudo" é uma ensaio de Christy Wampole que integra o volume *Doze ensaios sobre o ensaio*, uma antologia da *Serrote* (2018).

[18] Montaigne afirma que não há no ser nada de puramente corporal ou espiritual, pois separar essas dimensões seria como mutilar um ser humano vivo. Esse argumento a favor da ambiguidade aparece em "Apologia de Raymond Sebond". Difícil não pensar na Helena de Eurípides, que recusa a cisão.

ecoar – daí a leitura ensaística de muitas de suas traduções. Vejamos um exemplo de como ela produz esse eco em *Norma Jeane Baker of Troy*: na sétima cena, a autora propõe um desvio ao leitor, recorrendo a uma imagem profundamente benjaminiana sobre a perda, que traz à cena um presente traumático: o terremoto no Japão em 2011, que desencadeou um tsunami na costa noroeste do país e levou ao desaparecimento de milhares de pessoas. O episódio ressurge na fala de Norma Jeane quando ela se lembra da filha, Hermione. Nesse momento, ela evoca a história de Itaru Sasaki, um sobrevivente que ofereceu um curativo poético aos cidadãos de Otsuchi, a cidade onde vivia. Em seu jardim, ele instalou uma cabine telefônica desconectada, convidando pessoas a usá-la para conversar com aqueles que partiram. Sentir a presença da falta é essencial para que Norma Jeane siga adiante em seu relato.

> [...]
>
> Então, aqui está o que faço quando sinto muita falta dela.
> Uso o telefone do vento.
> Um cara no Japão – lembra daquele lugar no Japão
> onde teve aquela grande onda,
> o terremoto? E o mar
> invadiu a cidade, milhares se afogaram.
> E os que ficaram para trás
> ficaram tão tristes que não conseguiam viver.
> Então esse cara, sozinho, comprou uma cabine telefônica,
> montou ela à beira da estrada,
> na periferia da cidade.
> As pessoas podem entrar, discar um número
> e falar com os mortos, falar com aqueles que perderam, falar com
> o submundo.
> É um telefone de disco.
> As pessoas acham isso reconfortante.
> A maioria só diz *Oi, pai* ou *Tempo louco esses dias*
> ou *Adivinha? Pegamos um cachorro –*
> mas elas saem da cabine sorrindo.
> Diziam na cidade que o telefone às vezes
> tocava
> em horários estranhos.
> Não tenho opinião sobre isso.
>
> *Norma Jeane sai do telefone do vento, mão no ouvido,*
> *Hermione, sou eu, alô alô alô alô alô alô*
> (Carson, 2019, p. 29-30, tradução própria).[19]

[19] "So here's what I do when I really miss her. / I use the wind telephone. / A guy in Japan – remember that place in Japan / where they had the big wave, / the earthquake? and the sea / came up over the town, thousands drowned. / And the ones left behind / were so sad they couldn't live. / So this guy buys himself and old telephone booth, / sets it up by the side of the road / on the edge of town. / People can go in and dial a number / and talk to the dead, talk to their lost ones, talk to / the underworld. / It's a rotary dual. / People find that comforting. / Most of them just say *Hi Dad of Funny weather these / days of Guess what we got a dog –* / but they come out of the booth smiling. / It was said in town that the phone sometimes / rang / at odd hours. / I've no opinion on that // *Exit Norma Jeane on wind phone, hand to ear, Hermione it's me, hello hello hello hello hello hello*.

Revelando a *errância* do texto, a cena evidencia a complexidade da perda como algo que não é simplesmente a ausência, mas um espaço melancólico em que o ato de perder se converte em uma forma de preservação criativa. Trata-se de uma perda que não apaga o objeto, mas o reinscreve de forma espectral na linguagem, produzindo um resto ativo, um resíduo que insiste em aparecer sob outras formas.

Nessa chave, é possível aproximar essa operação do que Julia Raiz do Nascimento define no trabalho de Anne Carson. Na tese *Que tipo de withness comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de Carson*, ao investigar os ensaios da autora, Nascimento propõe uma *metafórica da tradução*, segundo suas palavras, que se distancia de qualquer ideal de equivalência ou transparência e se aproxima, antes, de uma prática de deslocamento. Segundo Nascimento (2022, p. 216, grifos próprios):

> A leitura em comtitude dos quatro ensaios revela ainda uma metafórica da tradução, bastante característica no trabalho de Carson: tradução como tarefa de sabotagem das conversas normais e dos discursos de autoridade; tradução como manipulação do clichê e da catástrofe; tradução como resistência a preencher espaços, incentivadora de uma imaginação criadora de vazios; tradução como tentativa de manter os gritos; tradução que admite os erros como novos caminhos da mente; *tradução como aquele lugar em que pode-se escapar da exatidão e entrar em contato com o resíduo*.

Essas formulações ajudam a pensar a tradução (e, por extensão, a própria escrita de Carson) como um gesto melancólico por excelência: um compromisso não com a restituição do que foi perdido, mas com a permanência de sua falta – eis os resíduos preciosos com os quais lidamos após a leitura do texto de Carson.

O gesto melancólico

Em algumas discussões sobre a cultura ocidental, a melancolia pode ser uma forma de apreensão crítica do passado, na qual a perda se torna um elemento estruturante da reflexão. Em *Norma Jeane Baker of Troy*, a melancolia aparece tanto como tema quanto como estratégia formal, também na fragmentação da narrativa e no tensionamento da representação feminina.

Walter Benjamin foi um dos últimos pensadores modernos a tomar termo melancolia no sentido pré-freudiano: ele recupera um olhar antigo sobre o conceito, vendo-o como um modo de ser e agir diante do mundo. Ao se deter sobre a perda, o melancólico encontraria as condições para uma reflexão sobre ela. Por isso, palavras como ruína e erosão são tão importantes em seus escritos. Em "Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin", Ilit Ferber pensa sobre a visada benjaminiana do objeto de desejo perdido do melancólico, que faz com que ele não seja esquecido.

> Termos como erosão, morte do Schein e ruínas, todos aludem à extinção do aspecto material do trabalho. Para abordá-lo criticamente, algo no trabalho deve estar perdido [...]. Em estados de erosão, ruína ou degradação, algo é exposto no material, abrindo-o para o olhar crítico. [...] O trabalho deve estar perdido como uma pré-condição para sua leitura (Ferber, 2006, p. 3, tradução própria).[20]

[20] "Schein and ruins, all allude to the extinction of the material aspect of the work. In order to approach it critically, something in the work must be loss [...] In states of erosion, ruin or degradation, something is exposed in

Ao contrário de Freud, em que há a defesa "da eliminação dos traços do apego ao outro como forma de reestabelecer a saúde mental e retornar à vida" (Ferber, 2006, p. 4, tradução própria),[21] em Benjamin o trabalho do luto não seria uma superação da perda –, mas uma articulação profunda de seus "traços eternos" (*everlasting traces*). A lealdade do melancólico em relação a seu objeto de desejo revela a força do vazio deixada por ele, possível de ser preenchido:

> Existe uma dialética inerente à lealdade: a devoção mais profunda está sempre saturada de um desejo secreto de assumir a coisa, de assumir o significado. Nesse sentido, é muito semelhante à lealdade destrutiva do melancólico que, cheio de compromisso e devoção, destrói o objeto dentro dos confins de sua consciência melancólica. Os objetos são também uma eterna lembrança do vazio que permanece depois que todo o significado e a fé se foram. O poder desse vazio está em sua capacidade de ser preenchido de novo significado. A imagem do mundo das coisas é uma imagem de perda, mas uma perda que tem um potencial, ainda que parcial, de recuperação (Ferber, 2006, p. 5, tradução própria).[22]

Em *Norma Jeane Baker of Troy*, Anne Carson volta o olhar para a imagem de uma mulher (ou várias) tão expropriada de si mesma que uma parte de sua identidade se perdeu. Quem foram essas mulheres para além das narrativas que outros construíram sobre elas? Onde reside Helena dentro da fantasmagoria de Helena? Onde Norma Jeane Baker se encontra em Marilyn Monroe? Ao contar sua história, Norma Jeane se volta para o passado avançando no tempo – para 2011, por exemplo, após o trauma do tsunami no Japão; ou quando o texto evoca outras mulheres brilhantes e raptadas de suas histórias, como Sylvia Plath. Carson cria dobras temporais ao expandir a história de Helena, tanto na duplicação dessa figura em Norma Jeane Baker quanto na qualidade de um texto que *erra* no tempo, sem compromisso com qualquer linearidade, ecoando outras narrativas.

A capacidade fantasmática de fazer emergir um objeto que escapa à apropriação, mesmo na condição de perdido, é uma operação melancólica que se manifesta na linguagem. Curiosamente, o dispositivo cinematográfico realiza um gesto semelhante, capturando e reproduzindo incessantemente imagens, fazendo "reaparecer um objeto que escapa à apropriação". Marilyn Monroe pode ser entendida como uma dessas imagens – um "objeto perdido" cristalizado pela indústria do cinema. No texto de Carson, porém, esse "objeto perdido" não apenas ganha voz e reivindica a própria narrativa, mas faz isso criativamente, com humor e astúcia, articulando sua porção de responsabilidade na destruição de uma narrativa obediente aos limites civilizatórios. A série de nove textos sobre a história da guerra pode, assim, como já sugeri, ser vista como um tecido, uma trama traçada por Norma Jeane Baker, semelhante àquela que Helena tece na *Ilíada*, cena mencionada na lição oito da "história da guerra". Transcrevo-a a seguir:

---

the material, opening it up for the critical gaze [...] The work must be lost as a pre-condition to reading it".

[21] "Freud advocates killing off the traces of attachment to the other, as a means to reestablishing mental health and returning to life".

[22] "There is a dialectics inherent in loyalty: the deepest devotion is always saturated with a secret wish to take over the thing, to take over the meaning. In that sense it is very similar to the destructive loyalty of the melancholic that, filled with commitment and devotion, destroys the object within the confines of the melancholic consciousness. The objects are also an eternal reminder of the emptiness that remains after all meaning and faith is gone. The power of this emptiness relies in its capacity to be filled with meaning again. The image of the world of things is an image of loss, but a loss which has a potential, albeit partial, for recuperation".

> MOMENTO DE APRENDIZADO: Já refletimos sobre a primeira aparição de Helena na *Ilíada* de Homero (Livro III, versos 126-129), em que ela está sentada em seu quarto, transmitindo ao vivo a guerra de Troia em um tapete. Seu fio passa por entre crânios vivos (Carson, 2019, p. 58, tradução própria).[23]

No excerto citado, que Helena traça a guerra de Troia não no passado, mas no *agora*; o que ela tece é algo "de dobra dupla e purpúrea", que atravessa "crânios vivos" (Homero, *Ilíada*, III, v. 126). No ensaio "Candura", Carson menciona esse *estranho* agora que atravessa essa imagem de Helena, além de mencionar a duplicidade presente tanto no tecido costurado (de dobra dupla), quanto entre Helena e Homero:

> Homero não perde tempo descrevendo a beleza de Helena, mas nos apresenta sua mente em detalhes. Foi num desses longos fins de tarde durante a guerra. Homero recorta a cena do campo de batalha para o silêncio do quarto de Helena [...]. É claro que as mulheres de Homero tecem, esse é o trabalho feminino por excelência – porque toda casa precisa de tecidos. Porque os desígnios femininos são tão emaranhados e propositados quanto as teias. Por causa daquele novelo no estômago. *No entanto, o que Helena tece é algo especial – duplo e vermelho e estranhamente agora. Desde a Antiguidade, os críticos têm admirado essa paráfrase recíproca entre Homero e Helena. Cada um é, a se modo, profundamente prisioneiro, profundamente ardiloso, fazedores de marcas* [...] (Carson, 2023, p. 53, grifos próprios).

Assim como Homero, Carson também realiza um duplo com sua personagem, Norma Jeane, já que, ao escrever sua trama, a personagem cria uma versão bastante ensaística da história da guerra, que inclui criativamente aquilo para o qual não há espaço nas versões oficiais. Nesse gesto, Carson reencena o ato de tecer: sua dramaturgia é também tecida – de dobra dupla, fios escarlates e vozes entrelaçadas. Como Helena, a autora trabalha com aquilo que escapa, que é dissimulado ou excluído, convocando para o centro da narrativa o que foi deixado à sombra. No fim, o texto se torna, como o tear de Helena, uma superfície na qual se cruzam a memória e a invenção, o mito e o presente. Nesse tecido ambíguo, a verdade é sempre uma questão de perspectiva.

Se o ensaio também reflete sobre si mesmo enquanto pensa o mundo, transporto essa ideia para *Norma Jeane Baker of Troy* – um texto que *erra* em direção ao Hades na rubrica final, guiado por três versos do poema de Stevie Smith, lugar em que a sombra dissolve as fronteiras e os contornos do mundo. Norma Jeane, como Perséfone, desloca-se para um espaço sem sol, um reino de sombras e indefinição no qual, ao encará-la, jamais teremos certeza de quem ela realmente é.

> *Surgiram os cavalos negros e o Rei sombrio.*
> *E o sol ardente desapareceu como se nunca tivesse existido.*
> *Nos salões de Hades, disseram que eu era uma rainha*
> (Carson, 2019, p. 68, tradução própria).[24]

---

[23] TEACHABLE MOMENT: We have already reflected on Helen's first appearance in Homer's Iliad (Book III, verses 126-129) where she sits in her room live-streaming the war at Troy onto a tapestry. Her thread weaves in and out living skulls.

[24] "Up came the black horses and the dark King. And the harsh sunshine was as if it had never been. In the halls of Hades they said I was queen".

Considerações finais

A questão da voz feminina é central na obra de Anne Carson. Na peça analisada, a personagem principal, Norma Jeane, utiliza a voz para dar espaço a diferentes figuras, rompendo a linearidade do discurso e criando um efeito coral no texto. Essa multiplicidade sugere resistência à imposição de um único relato sobre sua identidade, reafirmando a ambiguidade essencial do mito de Helena. A sobreposição de personas e a fragmentação do texto desconstroem a noção de uma "verdade" sobre Norma Jeane e sua contraparte mítica. Ao se apropriar de Eurípides, Carson não busca resolver a ambiguidade de Helena, ao contrário: ela a intensifica, fazendo dessa ambiguidade o próprio motor da dramaturgia.

Assim, se Eurípides já havia criado uma fissura na tradição ao separar "forma" e "pessoa", Carson amplia essa fratura ao multiplicar a personagem: Helena torna-se Norma Jeane, que ecoa Marilyn Monroe, que ecoa outras mulheres (Plath, Persefone, Eco). Cada uma surge como resto, fantasma, fruto de uma história contada por outros e, por isso mesmo, sempre parcialmente perdida. Nesse sentido, Carson não apenas reinscreve Helena, mas um padrão de violência narrativa que atravessa séculos, no qual a mulher é simulacro, imagem manipulável, superfície de projeção. Ao fazer isso, a dramaturga revela que não é possível separar a "verdadeira" Helena de seu duplo fantasmático, questionando tanto a representação desta mulher quanto a própria possibilidade de uma identidade fixa. Carson devolve para Helena (e para Norma Jeane) uma voz capaz de falar a partir da própria perda, sem precisar ser unívoca ou decifrável. Sua peça assume que sobreviver ao mito implica abraçar o transbordamento, já que a voz dessa mulher, ao romper fronteiras, recupera não o que foi perdido, mas a possibilidade de dizer de outra maneira.

A dramaturgia de Carson inscreve uma política da melancolia: não como lamento, mas como método de memória. A perda torna-se potência crítica. As ruínas do mito (Helena dividida, Norma Jeane entre sombras) produzem um campo fértil para imaginar outras formas de existência feminina, não encerradas. O que *Norma Jeane Baker of Troy* propõe não é apenas a releitura de Helena e sim a recusa a aceitar que esse mito se encerre em uma versão pacificada. Ao devolver à cena esse "objeto perdido" da cultura ocidental, Carson nos obriga a escutar o que sempre esteve ali, mas que os discursos da história e da tradição preferiram silenciar: o excesso feminino que resiste, vaza, mancha, capaz de transformar a realidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. *A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. *In*: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2011. p. 101-119.

BERLINK, Luciana Chaui. *Melancolia*. *Rastros de dor e perda*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*: ensaios. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução de Marília Garcia. *Revista Serrote*, São Paulo, ed. 34, [n. p.], mar. 2020.

CARSON, Anne. *Norma Jeane Baker of Troy*. New York: Oberon Books, 2019.

CARSON, Anne. Norma Jeane Baker of Troy. Entrevista cedida a Renée Fleming e Bem Whishaw. *In*: THE SHED. New York: The Shed, 2029. Disponível em: https://www.theshed.org/program/4-norma-jeane-baker-of-troy. Acesso em: 26 fev. 2025.

CASTRO, Irene Viveiros. Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 36, p. 33-53, dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.51359/1982-6850.2024.265041.

CREPALDI, Clara Lacerda. Helena de Eurípedes: estudos e tradução. Orientadora: Adriane Silva Duarte. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/publico/2013_ClaraLacerdaCrepaldi_VCorr.pdf. Acesso em: 28 mar. 2015.

FERBER, Ilit. Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin. *E-rea – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, [*s. l.*], v. 4, n. 1, [n. p.], 2006. DOI: https://doi.org/10.4000/erea.413.

FERNANDES, Rafael Zacca. Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 1-17, out. 2024. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/64957. Acesso: 24 nov. 2025.

FERNANDES, Rafael Zacca. Os arquivos do luto e as lições patéticas: uma educação sentimental em Anne Carson. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, [*s. l.*], n. 18, p. 265-283, jan. 2022. DOI: https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18a15.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JUFFRAS, Diane M. Helen and Other Victims in Euripides "Helen". *Hermes*, v. 121, n. 1, p. 45-57, 1993. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4476937. Acesso em: 2 abr. 2025.

KARSAÏ, György. La destruction d'une généalogie (L'Hélène d'Euripide). *In*: AUGER, Danièle; SAÏD, Suzanne. *Généalogies mythiques: actes du VIIIe Colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris-X*. (Chantilly, 14-16 septembre 1995). Nanterre: Centre de recherches mythologiques de l'Université de Nanterre, 1998. p. 307-324.

LAPLANCHE, Jean. *Essays of Otherness*. London and New York: Routledge, 1999.

MARTINS, Helena Franco. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 703-725, dez. 2018. DOI: 10.20396/remate.v38i2.8652731.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Tradução e comentário: Anne Carson e seus espelhamentos ensaísticos às traduções de tragédias gregas.*Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 249-262, set. 2019. DOI: https://doi.org/10.5965/1414573102352019249.

NASCIMENTO, Julia Raiz do. *Que tipo de withness comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de Carson*. Orientador: Rodrigo Tadeu Gonçalves. 2022. 229 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/80487/R%20-%20

T%20-%20JULIA%20RAIZ%20DO%20NASCIMENTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 30 nov. 2025.

PIGEAUD, Jackie. *Aristóteles: o homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. Tradução de Paulo Roberto Pires. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

WILKINSON, Joshua M (org.). *Anne Carson*: Ecstatic Lyre. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. p. 243-249.

v. 36, n. 2, p. 264–278, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.58734
Submetido em: 22/04/2025 · Aprovado em: 10/11/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Estética da sensibilidade infantil em *Contos de cães e maus lobos*

Aesthetics of Childhood Sensibility in Contos de cães e maus lobos

Anita de Melo
Universidade da Cidade do Cabo (UCT)
Cidade do Cabo | ZAF
anita.demelo@uct.ac.za
https://orcid.org/0000-0002-8381-1575

Resumo: O presente artigo é uma reflexão acerca das relações afetivas e de cuidado que crianças demonstram para com animais não humanos na coletânea *Contos de cães e maus lobos* (2019), de Valter Hugo Mãe. Buscando suporte teórico nos estudos interdisciplinares acerca da criança e da infância, contempla-se que o autor desenvolve as suas narrativas nesta coletânea a partir de uma estética da sensibilidade infantil que é reveladora de certos aspectos distintivos do seu projeto literário. De um lado, as narrativas da coletânea desestabilizam concepções tradicionais acerca da criança, o que sugere uma visão particularmente auspiciosa do autor em relação à infância; de outro, esses contos inserem a obra de Mãe em textualidades emergentes outras-mais-que-humanas, posto que põem em questão o pensamento antropocêntrico.

Palavras-chave: literatura portuguesa; Valter Hugo Mãe; estudos da infância; representação das interações criança-animal.

Abstract: This article reflects on children's affection and acts of care towards non-human animals in Valter Hugo Mãe's *Contos de cães e maus lobos* (2019). Drawing theoretical support from interdisciplinary studies on children and childhood, I suggest that in this collection of short stories, the author develops an aesthetic of child sensitivity that reveals distinctive aspects of his literary project. On the one hand, these narratives destabilize traditional conceptions about children, which suggests a particularly auspicious vision the author has regarding

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

childhood; on the other hand, these stories insert Mãe's work into emerging more-than-human textualities, as they question the anthropocentric thought.

Keywords: Portuguese literature; Valter Hugo Mãe; childhood studies; representation of children-animal interactions.

"Seduzem-me muito as visões, em plural, da infância, os relatos vindos especialmente da memória e da imaginação".

(Walter Oman Kohan)

Reflexões iniciais

A obra de Valter Hugo Mãe revela acentuado interesse pelo tema da infância. Fala-se aqui da sua obra destinada ao público adulto, e não necessariamente dos seus livros pertencentes à literatura infantil. Sandra Dinter (2019, p. 235) observa que na literatura inglesa há lacunas significativas na pesquisa acadêmica acerca da ficção para adultos que se preocupa com a infância. O mesmo se pode dizer da pesquisa sobre a literatura em língua portuguesa. Foge ao escopo deste artigo tratar deste tema em particular; apontamo-lo, entretanto, porque a significância da presença de crianças-protagonistas na literatura para adultos de Mãe – como por exemplo nas obras: *O nosso reino* (2006), *O filho de mil homens* (2011), *A desumanização* (2013) e mais recentemente *Deus na escuridão* (2024) – é um dos fios condutores fundamentais para a discussão que aqui se pretende. Em *Contra mim* (2020), livro autobiográfico, o autor confessa que "[E]stamos sempre à procura das nossas grandes crianças. Essas que começámos por ser e que se tornam paulatinamente inacessíveis, como irreais e até proibidas" (Mãe, 2019, p. 19). Com isto, o que se pretende, sugerido por Mãe, não é uma regressão ao estágio infantil nem uma romantização da infância, mas, e ecoando em certa medida o pensamento de Deleuze e Guattari, um movimento em direção ao devir-criança, no sentido de permitir explorar a criatividade humana conforme a criança o faz, sem restrições (Deleuze; Guattari, 2013, p. 164). Pedro Belo Clara (2016) no *blog Letras in.verso e re.verso* aponta que "Valter Hugo Mãe apresenta um desenvolto talento para se dirigir à criança que habita em cada um de nós". Portanto, será pertinente explorar como o leitor adulto dos contos de Mãe responde sensivelmente à representação da criança e do mundo infantil, uma vez que a representação da criança toca o adulto, criando um movimento de pensamento na fronteira do material e do semiótico (Bohlmann; Hickey-Moody, 2019, p. 9).

A criança-personagem de Mãe nunca está só; nas palavras de Ann Tsing (2015, p. 28), ela está sempre sendo contaminada por encontros. Observa-se que muitos desses encontros acontecem com outros-mais-que-humanos, o que é sugestivo da perspectiva de estabelecer

parentescos estranhos num devir-recíproco (Haraway, 2016, p. 2, 4). Em *Contos de cães e maus lobos* (doravante *Contos de cães*), as crianças-personagens são retratadas a partir de relações de afetividade e de cuidado para com os animais não humanos (a partir de agora apenas "animais" por uma questão de brevidade). Embora a coletânea *Contos de cães* seja classificada como pertencente à literatura infantojuvenil, os livros possuem apelo maior entre o público jovem e adulto, *vis-à-vis* o estilo elaborado da linguagem, a profundidade dos temas e, sobretudo, o tratamento dispensado às crianças-personagens. Isto diverge das noções tradicionais, as quais tendem a enquadrar e a retratar a criança a partir de uma condição inata de vulnerabilidade, com falta de autonomia e agência.

Focando-se numa leitura dos contos "A menina que carregava bocadinhos", "O mau lobo", e "Modo de amar" da coletânea *Contos de cães*, este artigo[1] propõe que a escrita de Mãe opera a partir de uma estética da sensibilidade infantil, a qual desestabiliza concepções tradicionias acerca da criança e da infância ao mesmo tempo que se situa dentro de textualidades emergentes outras-mais-que-humanas, desafiando o pensamento antropocêntrico. A discussão é feita a partir do diálogo com perspectivas teóricas diversas, as quais surgiram nas últimas décadas e que, em maior parte, são incluídas dentro do termo genérico do pensamento pós-moderno, como, por exemplo, a perspectiva pós-humana, os novos materialismos e os estudos multiespécies, *inter alia*. A crítica, incluindo teses de pós-graduação, tem localizado a obra de Mãe a partir dos conceitos da pós-modernidade, em particular o de alteridade (Rech, 2018; Lourenção, 2023; Souza, 2018; Garcia, 2019; Horvat, 2021) para citar alguns estudos. Sem dúvida, são características da obra de Mãe a atenção, o encontro e o cuidado com o outro. Neste artigo, a criança é igualmente compreendida como o outro, e esta perspectiva baseia-se nos apontamentos da acadêmica e educadora Karin Murris (2018), para quem a criança é *o outro* ontológico, uma vez que se supõe que ela não é capaz de escolha apropriada, tampouco de exercer agência moral. Adiante, voltar-se-á às perspectivas de Murris neste artigo para expandir tal conceito. Por conta do caráter interdisciplinar desta reflexão, urge-se, primeiramente e antes de tudo, repassar e contextualizar os estudos acerca da criança e da infância para localizar o debate contemporâneo e convergir as perspectivas vanguardistas, a fim de cultivar possibilidades de se (re)pensar *Contos de cães* a partir da relação de afetividade, bem como do cuidado das suas crianças protagonistas para com animais.

O enfoque adultocêntrico nos estudos das relações humano-animal

Na atualidade, constitui-se quase um axioma dizer que as relações e interdependências entre animais humanos e não humanos são tão significativas quanto as experiências sociais em geral; entretanto, os estudos interdisciplinares acerca das relações humano-animal focam sobretudo no humano adulto, e investigações que privilegiam a relação criança-animal apenas começam a despontar, posto que ainda marginalmente (Tammi *et al.*, 2023, n. p.). Com o advento, nas últimas décadas, da virada ontológica nos estudos interdisciplinares a respeito da criança e da infância, alguns críticos têm chamado a atenção para o fato de que as experiências e perspectivas da criança com e acerca do mundo mais-que-humano podem estar em desacordo com

[1] Parte dos argumentos apresentados neste artigo são abordados e elaborados mais detalhadamente numa monografia em andamento, com data prevista para publicação em 2026.

a maneira como os adultos (incluindo especialistas) geralmente percebem tais interações (Tipper, 2011, p. 153). Ademais, estudos sobre as relações entre crianças e animais são conduzidos separadamente das complexidades da sociedade; sobretudo, ainda são muito recentes as investigações que privilegiam o ponto de vista das crianças (Tammi *et al.*, 2023, n. p.).

Nota-se que é uma tendência contemporânea (re)pensar os estudos em relação à criança e à infância conjuntamente à virada animal, dado que esta última vem se consolidando vigorosamente na última década. Recentes abordagens da virada animal, a rigor, também de caráter interdisciplinar, enxergam o animal a partir de novos termos e sob novas premissas. Este novo foco constitui um afastamento do pensamento tradicional sobre o animal e caminha em direção a tentativas de entender as várias maneiras pelas quais nós, humanos, construímos e somos construídos pelos animais (Wolfe, 2009, p. 566). Segundo Deborah Bird Rose (2011, *apud* Tammi *et al.*, 2023, n. p.), a virada animal está conectada a uma virada ontológica mais ampla, a qual tem sido caracterizada da certeza para a incerteza. Com a virada animal, o humano é deslocado de sua posição de agente exclusivo para o abundante mundo de *co-tornar-se* e para uma variedade de modos de conhecimento, nem todos humanos; surge, então, o campo emergente de estudos multiespécies, que busca desenvolver modos de imersão para melhor abordar e entender os engajamentos entre vários participantes – "espécies" são vistas multiplicando suas formas como associações (Van Dooren *et al.*, 2016, p. 1).

No que diz respeito à arte literária, é sabido que a ficção, através dos tempos, tem se inspirado na infância e na criança, com obras que, de vez em quando, desafiam as percepções tradicionais acerca de ambas. A maneira pela qual a agência da criança, por exemplo, é retratada e compreendida no texto literário, teoricamente, influencia as construções culturais da infância, bem como a maneira como a criança vê a si mesma e sua capacidade de afetar o mundo ao seu redor (Cooper, 2020, p. 464). Igualmente, o animal tem sido, de modo afinco e ao longo dos tempos, figurado em textos literários, embora amiúde como metáfora da condição humana. Nas últimas décadas, entretanto, e de certa forma como uma extensão da virada animal, novas abordagens de análise crítica têm privilegiado textos literários que representam o animal enquanto indivíduo, com certa autonomia, agência, voz, personalidade, ou seja, membro de uma espécie específica e um ser que tem as suas próprias capacidades e limitações (Shapiro e Copeland, 2005, p. 344).

Os estudos interdisciplinares acerca da criança e da infância

Nos últimos anos surgiram novos enfoques e debates acerca dos estudos da criança e da infância, com perspectivas vindas sobretudo do campo da sociologia (Jenks, 1982; Qvortrup, 2009; Corsaro, 1997; Prout, 1990). Sypros (2019, p. 316), ao realizar uma síntese dessas propostas, esclarece que uma mudança de paradigma vem ocorrendo nas ciências sociais e humanas, especialmente devido à virada ontológica, que promete um afastamento do enfoque epistemológico em favor de uma ênfase na reflexão crítica acerca do ser. Nesta nova abordagem, a relacionalidade e a materialidade tornam-se o foco principal das tentativas de compreender o mundo. Dessa forma, a nova sociologia da infância passa a defender, sobretudo nas últimas décadas, o reconhecimento da construção social da infância, bem como o reconhecimento da autonomia e dos direitos das crianças e dos jovens (Tisdal; Punch, 2012, p. 249). Para complementar, Berry Mayall (2002 *apud* Tisdal; Punch, 2012, p. 250) assinala que, na contemporanei-

dade, os estudos interdisciplinares da infância veem as crianças não como objetos passivos de pesquisa, mas como sujeitos ativos.

No campo da educação, Karin Murris, em seu livro seminal *The Posthuman Child* (2016), rompe com a teoria do desenvolvimento cognitivo de Piaget. Tal teoria, explica Murris, categoriza a criança como inerentemente ignorante e incapaz de contribuir para as atividades educacionais. Murris argumenta que o processo linear de maturação proposto por Piaget é discriminatório, pois aponta a idade adulta como o tempo ideal para a criança se tornar verdadeiramente humana, bem como classifica a criança como consumidora de conhecimento, ao invés de participante. A hegemonia do adultocentrismo inflige à criança o que Murris chama de injustiça "ontoespistêmica", ou seja, uma discriminação estrutural e sistêmica, uma vez que se categoriza como adultos apenas aqueles que possuem conhecimento institucional e que, portanto, a criança não merece ser ouvida (Murris, 2016, p. 69). A perspectiva educacional pós-humanista de Murris não é apenas crítica da centralidade humana, mas também da centralidade infantil. Murris procura afastar-se da ideia da criança como agente autônomo. Ao invés disso, privilegia e difunde a ideia da criança enredada em uma imensa rede de forças materiais e discursivas, sempre *intra-agindo* com todo o resto. Claramente, Murris dialoga com a proposta de "intra-ação" de Karen Barad, quem substitui o termo "interação" por "intra-ação" a fim de propor que agência não é uma propriedade inerente de um indivíduo ou humano a ser exercida e sim um dinamismo de forças em que todas as coisas designadas estão constantemente trocando e difratando, influenciando e trabalhando inseparavelmente (Barad, 2007, p. 141). Com o intuito de ilustrar, Murris usa um livro de ilustrações, *Little Beauty*, como proposta pedagógica para o ensino fundamental, e explica que:

> A difração possibilita a visualização de pares binários em formação; enquanto mapeia os efeitos da diferença. O livro *Little Beauty* estimula indagações sobre os animais humanos bem como os não-humanos; simultaneamente, essas indagações mostram como as crianças se (e)mergem nessas intra-ações ilimitadas como ricas, resilientes e engenhosas. Cada uma das imagens é capaz de provocar uma ampla variedade de pares binários que podem ser problematizados por meio de indagações filosóficas intergeracionais (Murris, 2016, p. 221, tradução própria).[2]

Dito de outra forma, o conceito de *intra-ação*, do qual Murris se apropria para implementar mudanças curriculares na educação básica e que faz parte do campo abrangente denominado de novo materialismo, rejeita o dualismo cartesiano em favor de uma visão não dualista do mundo, e revela-se frutífero tanto no campo da educação quanto para pesquisas afins sobre a infância.

No campo da filosofia contemporânea, a infância é frequentemente pensada não a partir da perspectiva cronológica, mas como uma condição que habita toda pessoa, como um modo de vida (Kohan, 2015, n. p.). Mühlbacher e Sutterlüty (2019, p. 258) rebatem as teorias normativas acerca da emancipação infantil e propõem uma pluralização do critério usado para medir quais orientações de vida, formas de dependência e modos de inserção social podem ser considerados igualmente como promotores de escolhas autônomas, descartando

[2] "Diffraction makes it possible to see binaries-in-the-making; it maps the effects of difference. *Little Beauty* stimulates enquiries about human animals and nonhuman animals; at the same time, these enquiries show how children (e)merge in these unbounded intra-actions as rich, resilient and resourceful. Each of the pictures can provoke a wide variety of binaries that can be troubled through intergenerational philosophical enquiries".

possibilidades de universalizar ideias ocidentais sobre o que significa ser autônomo. Esse conceito pluralista de autonomia defende o reconhecimento das diferenças entre crianças e adultos, bem como entre crianças de diferentes origens culturais, classes sociais e assim por diante. Explicam Mühlbacher e Sutterlüty, tal reconhecimento das diferenças não recorre a uma concepção essencialista da infância.

Por fim, há uma série de perspectivas e pesquisas acerca das relações entre crianças e animais que se foca no desdobramento da dicotomia natureza-cultura, muitas das quais são inspiradas pelas propostas da bióloga e cientista Donna Haraway sobre *fazer parentesco com e permanecer com o problema*, cuja posição ético-política tem despertado pesquisas afins. O ponto de vista relacional multiespécie de Haraway afasta-se de visões simplificadas que impõem categorias dualistas para dar margem a se pensar acerca da complexidade da vida compartilhada por crianças e animais de uma maneira mais holística. Olhar para outras espécies a partir de uma ideia de parentesco, como sugere Haraway, deve, da mesma forma, situar as diferenças entre crianças e adultos.

Na literatura, a criança e a infância têm sido fontes de inspiração ao longo do tempo, como mencionado no início deste artigo, mas de forma não fixa nem definitiva. Allan Prout destaca que as forças globalizantes da segunda metade do século XX provocaram mudanças econômicas, sociais e tecnológicas, as quais também contribuíram para a desestabilização da representação da infância como uma categoria coerente e compreensível.

> As formas tradicionais de representar a infância no discurso e na imagem já não pareciam adequadas às suas formas emergentes. Novas formas de falar, escrever e imaginar as crianças estão a proporcionar novas formas de as ver... Estas novas representações constroem as crianças como mais ativas, informadas e socialmente participativas do que outros discursos anteriores o faziam. São mais difíceis de orientar, menos dóceis e, por isso, mais problemáticas e preocupantes (Prout, 2005, p. 7, tradução própria).[3]

Ou seja, a tendência da literatura contemporânea é primar por representações verossímeis da criança, as quais possibilitam localizar infâncias diversas, mesmo que tal ângulo possa vir a ser uma arriscada aventura, como aponta Valter Hugo Mãe no posfácio de *Contos de cães*. Engajando-se numa espécie de autocrítica, o autor confessa que não sabe escrever para crianças, "apenas ausculto a sua candura" (Mãe, 2019, p. 89). Mãe defende que "as crianças entendem o que os adultos já deixaram de entender", o que contraria, de certa forma, as perspectivas tradicionais da criança como uma eterna aprendiz e num mundo dominado por adultos. Nota-se ainda que o autor não se sente totalmente confortável em ser ele, um adulto, ao construir imaginários infantis, "o trágico de se escrever para os mais novos está na veiculação de princípios éticos, como se lhes ministrássemos um medicamento através do texto" (Mãe, 2019, p. 90). No entanto, e apesar desses paradoxos, Mãe insiste na arte de criar imaginários infantis por ser "muito romântico", além de querer "melhorar o mundo" e, sobretudo, porque "toda literatura é assim, feita com um sonho qualquer, consumida com outro" (Mãe, 2019, p. 90).

[3] "Traditional ways of representing childhood in discourse and in image no longer seemed adequate to its emerging forms. New ways of speaking, writing and imagining children are providing new ways of seeing them... These new representations construct children as more active, knowledgeable and socially participative than other discourses allowed. They are more difficult to manage, less biddable and hence more troublesome and troubling".

Em *Contos de cães*, nota-se que Mãe cria o imaginário baseado em uma estética da sensibilidade infantil que, em certa medida, é reveladora de alguns aspectos do seu amplo projeto literário. Sensibilidade, primeiramente, conforme o latim tardio *sensibilĭtas,ātis*, ou seja, sentido, significação. O autor acessa a memória a partir de uma patente relação entre si mesmo (a sua vida) e, no caso, os imaginários infantis de *Contos de cães*, os quais o leitor "com alguma clareza até se conseguirá extrair a imagem de um homem em busca da sua própria infância, do seu recordar de vivência" (Clara, 2016, n. p.). Ora, assim pode-se dizer que com estas histórias Mãe assinala para um projeto pedagógico, que ao invés de ensinar, procura antes observar através das lentes da criança. Eis aí uma espécie de reencantamento do mundo, no sentido de que desafia ideias baseadas em hierarquias. Não escrevendo necessariamente para crianças, escreve a partir delas, do que acredita ser sensibilidades infantis radicalmente diferentes das dos adultos.

No posfácio da coletânea e ao refletir sobre a arte literária, o autor menciona o poder da escrita de ser instrumento de esperança, "se eu tivesse filhos haveria de os empanturrar de sensibilidade e valores porque acredito num mundo assim… espero sinceramente que muita gente coincida na vontade de proporcionar melhor aos filhos" (Mãe, 2019, p. 90). Ou seja, parece que o autor destaca a infância como auspiciosa fonte de aprendizagem, entretanto necessitada de cultivo de valores, inclusive e sobretudo o da leitura. Se é lugar-comum afirmar que a fronteira entre a ficção e a realidade é uma linha tênue, no caso desta coletânea é possível conjecturar que a fronteira entre a sensibilidade infantil como projeto estético nestes contos seletos e a sensibilidade do autor enquanto visão melhorada do mundo é igualmente uma linha tênue. Será mais que isto. Ao agradecer a Mia Couto por ter escrito o prefácio da coletânea e destacar o conto "O menino de água", Mãe fecha o posfácio dedicando o livro a "todas as pessoas que acreditam que as crianças não se podem perder pela tragédia do mundo que os adultos criam" (Mãe, 2019, p. 90). Será seguro afirmar que o autor percebe a criança como radicalmente diferente do adulto, num estado externo à "tragédia do mundo", criada pelos outros. Nos contos "A menina que carrega bocadinhos", "O mau lobo" e "Modo de Amar", por exemplo, observa-se que Mãe enfatiza as relações afetivas e de cuidado das crianças-protagonistas para com animais a partir de uma estética de sensibilidade infantil, a qual pode ser compreendida conforme os seguintes ângulos: o exercício da imaginação por meio da memória; a elaboração de crianças-personagens que desafiam perspectivas tradicionais de vulnerabilidade, de falta de agência e autonomia; bem como a representação da interação criança-animal assente na relação de afetividade e cuidado, sugestiva da perspectiva do *fazer parentesco com* e do emaranhado multiespécie.

A menina que carregava bocadinhos

A protagonista do conto "A menina que carregava bocadinhos" é uma criança marginalizada, que aos nove anos é adotada por uma família de caráter feudal. A exploração a que é sujeita e a distância da família biológica levam a menina a cuidar "de não se magoar" e "trabalhar sem muitas conversas" enquanto que "escutava ordens e reprimendas" (Mãe, 2019, p. 16). Um dos seus muitos afazeres é levar comida aos cães, os quais vivem "presos ao fundo do campo" (Mãe, 2019, p. 15). Os cães são retratados sem apelo à antropomorfização, a partir de características típicas da espécie canina, "latiam por qualquer ruído, eram zangados, obedeciam

furiosamente aos interesses dos senhores" (Mãe, 2019, p. 15). Confinados e, portanto, agressivos, os cães, explica o narrador onisciente, a princípio "odiaram a menina" (Mãe, 2019, p. 15). Entretanto, a presença constante da criança trazendo-lhes alimento cativaria a matilha de tal forma que um novo bando interespécie se formaria: "Depois, aprenderam a amá-la no modo invariavelmente irritado que tinham de existir. Com o tempo, ela haveria de se sentir uma esquisita irmã dos cães, como eles aprisionada e grata, aprisionada e fiel, o que era diferente de ser feliz ou, sequer, entender a felicidade" (Mãe, 2019, p. 15-16).

Como criança adotada e, portanto, deslocada de sua casa e família, a protagonista do conto sente a necessidade de (re)criar o lar e afetos. Ao compreender que a sua adoção é nada mais que um eufemismo da sua exploração, e por conta da sua condição intrínseca e vulnerável de ser criança, a conexão emocional que a princípio se origina entre ela e os cães dá-se por enxergar-se a si mesma na condição deles: aprisionada e sujeita às vontades da dona casa, como se um animal fora. O seu propósito passa a ser a autolibertação, mas resigna-se à espera do momento apropriado. Nesse ambiente hostil "aprendeu a esquecer-se da sua própria família, para não lhe sentir a falta, para não carregar incompletudes" (Mãe, 2019, p. 16). Na companhia dos cães, a personagem atura os anos que lhe restam até que possa exercer sem restrições a sua autonomia. Por ora, a menina é descrita como um ser cuja agência é retratada a partir da sua capacidade de criar um elo afetivo e de aliança com os cães, lhe permitindo navegar em sua situação de exploração, o que mais tarde impactará também a vida dos cães. Pode-se dizer que os cães exercem o papel de personagens secundários no conto, sendo que a presença deles é fundamental para o desenrolar da narrativa. Os cães são retratados por intermédio de nuances e camadas, incluindo peculiaridades, "era a maneira de expressarem cada coisa, desde o amor à aflição" (Mãe, 2019, p. 15). A narrativa enfatiza a notória característica canina de detectar emoções humanas, pois a interação da menina com os cães progride a partir de uma necessidade de cooperação mútua: ela os alimenta e eles a "ouvem". Quando as complicações do primeiro amor surgem, a menina confidencia-se com os cães: "Não era que discutisse a sua vida com os cães, mas fugia porque lhe dava um medo estranho a partir dos sentimentos. Os cães refilavam, que era a maneira de expressarem cada coisa, desde o amor à aflição. Talvez pressentissem na moça uma dúvida qualquer" (Mãe, 2019, p. 22).

Este surgimento de uma família multiespécie ocorre por conta do ato voluntário da menina, enquanto sujeito agente. Portanto, quando o momento e o tempo oportunos surgem, a menina que carregava bocadinhos "soltou os cães". Os servos da casa, que estavam no átrio para irem à igreja, veem "a moça passar como uma coisa ardendo e os cães sempre rosnando em torno dela. Para dentro da mata e no emaranhado das árvores, justamente para o lado em que ficaria a casa dos seus pais" (Mãe, 2019, p. 23), desaparecem menina e cães.

A autoria das ilustrações de *Contos de cães* da edição brasileira, publicada pela editora Biblioteca Azul, é de Alex Cerveny. Cerveny retrata a menina que carregava bocadinhos à imagem de uma púbere, nua e de braços esticados. De uma das mãos crescem dois galhos, um mirando acima, repleto de folhas, e o outro mirando abaixo, seco. Já a outra mão está toda dentro da boca de um cão, que abocanha o que quer que seja que lhe está sendo dado. No chão, e de pernas para o ar, outro cão boquiaberto mira a cena. Plausível será cogitar que nesta imagem, carregada de simbologia, Cerveney, na condição de ilustrador, mas também de leitor e intérprete do conto de Mãe, replica a perspectiva do emaranhado multiespécies. Ao retratar a menina por meio da ideia de codependência com outras espécies e mesmo reinos – uma de suas mãos suga vida do reino vegetal enquanto que a outra mão, ao alimentar os cães,

representa vidas compartilhadas – a imagem de Cerveney ecoa o processo de *fazer parentesco com*, um processo de autocriação que só pode acontecer coletivamente e colaborativamente.

O mau lobo

Porventura o conto "O mau lobo" é uma versão do conto de fadas "Chapeuzinho vermelho", escrito pelo francês Charles Perrault aos fins do século XVII, mas cujas origens viriam da tradição oral. Mãe não é o primeiro escritor a recontar e dar uma nova versão a este conto de fadas. Elesa Vanessa Kaiser da Silva (2015) em seu estudo acerca da representação do lobo em obras contemporâneas aponta que contos de fadas tradicionais têm sido, ao longo dos tempos, recontados a partir de "novos valores" que tendem a uma "reversão em relação aos perfis estereotipados" e optam por criar "personagens menos maniqueístas", e que esses novos "recontos", portanto, operam "desconstruindo, ressignificando e provocando novas relações de sentido" (Silva, 2015, p. 100). O conto "O mau lobo" inicia-se com o movimento da menina-protagonista pela floresta em direção à casa da avó, a quem leva "bolinhos frescos, metidos numa dobra de linho bordado" (Mãe, 2019, p. 65).

Diferentemente da versão tradicional, a floresta neste conto não é estática, servindo apenas de fundo para a trama; a floresta é retratada como um ecosistema completo e orgânico onde comunidades simbióticas florescem, "[P]arecia-lhe que a floresta se fazia de caixa mágica onde o que se acendia e apagava procurava imitar seres de outro mundo. Seres que se mexiam, quase dando passos iguais aos dela" (Mãe, 2019, p. 66). Hamington (2008, p. 211) cogita se Merleau-Pointy estava correto sobre o corpo ser a principal fonte de compreensão, pois a experiência vivida e enraizada na relação corporizada e pré-reflexiva com o mundo é fundamental, precedendo tanto o pensamento abstrato como o conhecimento objetivo. Então, e por extensão, o corpo é também um componente chave para o despertar da empatia e do cuidado. Os passos da menina "pormenorizavam o gigante da floresta" como se o seu corpo estivesse intimamente conectado ao das árvores, plantas e fungi; e assim, "atravessava a floresta como quem testemunha uma longa fantasia" (Mãe, 2019, p. 66). A menina-protagonista, ao atravessar a floresta, sente-a como uma "caixa mágica" onde vidas coexistem à sua. A experiência corporal da menina afeta a sua compreensão da floresta, percebendo esta última como enredada por outras formas de vida. Ademais, a floresta torna-se o *locus* onde o despertar do corpo da menina para a puberdade ocorre, "a menina era como um traço de sangue sagrado que corria pela floresta" (Mãe, 2019, p. 68).

Assim, o conto pode ser lido como um *bildungsroman*, no sentido de uma transformação biológica da menina-protagonista, mas também no impacto de se perceber parte de um ecosistema interconectado e interdependente. Embrenhada nesse equilíbrio osmótico, numa dança com outros – algo como o que Donna Haraway chama de *critters*[4] – a menina não percebe a presença de uma alcateia. Se na narrativa tradicional, a criança enfrenta um lobo, nesse conto ela depara-se com um bando de lobos. O leitor lembrará que raramente os lobos andam a sós, preferem viver em bandos, sobretudo quando caçam. A narrativa passa a focar numa mãe loba atenta ao filhote "que brincava com as próprias patas", do cimo de

[4] Em seu livro *Staying with the Trouble* (2016), Haraway utiliza subversivamente o termo *critters* para fazer referência generalizada a tudo que é vivente.

um rochedo. A menina nota a queda do lobito, "uma inocente criança", o desespero da "mãe loba" e como os outros lobos se mostram "angustiados". Num automático gesto de empatia, a menina "entendera que precisava de fazer tudo para curar o lobito, seria a única cura para a sua própria tristeza, para as suas lágrimas" (Mãe, 2019, p. 68).

No conto tradicional, a avó é uma velha vulnerável e frágil, a qual necessita da ajuda da neta para ser retirada do estômago do lobo. Na versão de Mãe, a avó é retratada como sábia, experiente, empática e sobretudo como alguém que tem o poder da cura. A esta avó curandeira e às suas mezinhas, a menina confia a cura do lobito, e sem saber se os animais a entenderiam, resolve comunicar-lhes a sua decisão, "[...] não fiquem tristes. A minha avó traz um milagre de cada gesto" (Mãe, 2019, p. 68).

Assim, o conto "O mau lobo" destaca a menina-protagonista a partir da ênfase ao sentimento de empatia que ela demonstra pelo lobinho caído do penhasco, relembrando o leitor que as crianças crescem ao redor de outros-mais-que-humanos, além de que as relações de afetividade, as quais se desenvolvem para com animais, podem desafiar as ideias do Antropoceno, o que a leva a reconsiderar a agência infantil, apontando para a possibilidade ética das vidas materiais e semioticamente entrelaçadas das crianças e dos animais. O conto ainda destaca a avó a partir da caracterização do cuidado que ela dispensa ao pequeno lobo, ao mesmo tempo que transmite à neta, numa espécie de herança emaranhada, os conhecimentos tradicionais de cura da mulher do campo.

Modo de amar

Narrado poeticamente em primeira pessoa, "Modo de amar" é a história de um menino que queria ter um animal de companhia, mas é dissuadido pela mãe. O conto está dividido em três partes: a primeira e terceira partes apresentam diálogos entre o menino e a progenitora; a segunda parte, a intermediária, é sobre um sonho que o narrador tem. O conflito revela-se logo no início do conto: "Eu queria ter um cão, mas a minha mãe diz que os cães fazem muito barulho a ladrar e que, por vezes, mordem" (Mãe, 2019, p. 63). A mãe ainda diz ao menino-narrador-protagonista que aqueles que têm cães acabam ficando parecidos a esse animal. Com a resposta da mãe, o menino fica "parecido a ter vazios por dentro" (Mãe, 2019, p. 63). Resignado por não poder ter um cão, o narrador arrisca outra espécie e pede um gato, mas a mãe o demove uma vez mais alegando que o gato "larga pelo e afia as unhas nos cortinados". O narrador explica que "gato quase nem precisa de gente, vive sozinho com o seu nariz". E sem esperar pela resposta da mãe, pergunta-lhe "e se fosse um peixe? Um coelho? E se fosse um crocodilo bebé?" A mãe responde que "peixes entristecem num aquário" enquanto os coelhos mordem os dedos de quem os tem e que crocodilos bebés, obviamente, crescem muito e são capazes "de te comerem de uma só vez". Decidida a que o filho não tenha o bicho, a mãe fecha o diálogo dizendo que são todos "um perigo" (Mãe, 2019, p. 64).

O cão será o animal mais retratado na literatura, a quem o ditado popular atribui ser o melhor amigo do homem (*sic*), uma vez que representa lealdade e companheirismo. Não por acaso, nesta coletânea de Mãe, a ênfase em personagens não humanos recai sobre o cão. No conto "Nossa Senhora de Vila do Conde" o narrador, um adolescente, observa que "os cães são milagres abundantes" e que "haveriam de curar tanta tristeza, se as pessoas o soubessem" (Mãe, 2019, p. 81). Se no conto "A menina que carregava bocadinhos", os cães têm presença

fundamental na narrativa, em "Modo de amar", o cão que o menino deseja ter é apenas referenciado no primeiro diálogo. Ao opor-se ao filho ter um cão, a mãe apresenta duas justificativas. A primeira refere-se a uma característica fiel da espécie canina: late muito. Já a segunda é uma superstição: "ficamos com a cara parecida com o seu focinho" (Mãe, 2019, p. 63). Nesta altura da narrativa e de acordo com o pensamento tradicional, o papel do adulto (o racional) e o da criança (incapaz de pensamento lógico) são invertidos. O menino refuta a crendice da mãe: "a mim custa-me acreditar, mas é isso que a minha mãe me responde" (Mãe, 2019, p. 63).

A segunda parte do conto narra o sonho do menino e a sensação de estar a ouvir um pintinho (pintainho). Pronto, encontrara a solução; de todos os animais, este não poderia ser um perigo, afinal, pintinhos "não farão mal nenhum, não são violentos, são só bonitos e divertidos, parecem algodões amarelos com olhos e patas minúsculas" (Mãe, 2019, p. 64). Mas, o canto do pássaro leva o narrador a perceber que deve ser mesmo um canário. Acordado confidencia à mãe: "Ouço sempre um pássaro a cantar. Talvez só me cure se aprender a voar". Ao que a mãe lhe responde: "Quem se vê proibido de amar inventa outra realidade" (Mãe, 2019, p. 64). O conto termina de forma poética. O menino compreendeu que tinha "um pássaro no coração" que era o "lugar mais decente para aprisionar um animal de estimação" (Mãe, 2019, p. 64). Por isso, a ilustração de Cerveney deste conto apresenta uma criatura híbrida: um menino com asas atrás das orelhas e galhos como se fossem chifres. Numa das mãos pousa uma pequena ave, que bem retrata o tom intimista deste conto. Narrado em primeira pessoa, o conto poderá ser um desencadeamento do processo da memória e da sua catálise na escrita. Como o narrador aparece em primeira pessoa, há evidentemente uma aproximação entre autor e personagem. A narrativa será, entretanto, parte de uma memória cultural (talvez mesmo pessoal), fundamentada no constatável fato de tantas crianças, a certa altura de suas infâncias, desejarem um animal de companhia, mas estarem sujeitas à decisão de um adulto, que nem sempre é favorável.

Reflexão final e possibilidades futuras

As duas páginas que configuram a nota do autor no posfácio de *Contos de cães* apresentam, efetivamente, o âmago para se compreender esta coletânea. O autor, ecoando perspectivas contemporâneas acerca da infância e da criança, declara que "as crianças precisam de não ser vistas como incapazes" (Mãe, 2019, p. 89). A perspectiva pós-moderna em suas diversas abordagens rejeita o essencialismo acerca da infância e privilegia a subjetividade da criança, em sua diversidade. Portanto, oportunou-se, com esta reflexão, (re)examinar a representação da criança em contos seletos de *Contos de cães* de Valter Hugo Mãe, dialogando com os estudos interdisciplinares da infância e da criança, sobretudo com as propostas pós-humanas, os novos materialismos e as propostas multiespécies. Propôs-se nesta reflexão que as relações de afeto e de cuidado que crianças-personagens demonstram para com os animais não humanos na coletânea de Mãe devem ser compreendidas a partir de uma estética de sensibilidade infantil, que será parte do amplo projeto literário do autor e sugestiva da perspectiva de Haraway de *fazer parentesco com* e do emaranhado multiespécie. Sensibilidade, primeiramente e como já dito, como sentido, significação, mas sobretudo como uma rejeição à supremacia do adulto-centrismo. Valter Hugo Mãe cria imaginários infantis a partir do acesso à memória, ao mesmo tempo que busca desconstruir perspectivas tradicionais acerca da criança, localizando-a como sujeito central e dentro do emaranhado multiespécie. Longe de ser uma romantização da

infância, tampouco um olhar leviano da relação complexa entre humanos e animais, a coletânea apresenta as complexidades da infância a partir do enfoque na interação entre criança e animal, particularmente a relação de afetividade e cuidado que essa mantém com o último. Os animais, nestes contos, e ainda que apareçam como personagens secundários, têm papel fundamental no desenrolar de cada enredo; são representados a partir das qualidades inerentes a cada espécie, a partir de suas materialidades e como criaturas viventes e sencientes e não como metáforas da condição humana. Nesse sentido, ao enfatizar a materialidade de cada animal, esses contos desafiam perspectivas antropocêntricas. Por isso, uma leitura crítica do animal nesta coletânea deve, inevitavelmente, apontar para um aspecto ético.

No início desta reflexão, foi dito que há lacunas significativas na pesquisa acadêmica acerca da ficção para adultos que tem como personagens crianças e/ou que se preocupam com a infância. Indiscutivelmente, a infância bem como a criança-protagonista são fundamentais nesta coletânea de Mãe; excetuando o conto "Quatro velhos", os protagonistas dos outros contos da coletânea são crianças. Ademais, a ênfase na relação afetiva e de cuidado da criança para com o animal está igualmente presente em quase todos os outros contos da coletânea ("A menina com alma de galinha", "O rosto", "O rapaz que habitava livros"). Nos contos seletos para esta reflexão, percebe-se que Mãe efetivamente desenvolve uma estética de sensibilidade infantil, que assinala uma esperançosa possibilidade de se estar num mundo em crise, inclusive a ontológica. Ao escarafunchar esta intensa potência imaginativa que é a criança, Mãe propõe uma possível maneira, entre tantas, de *permanecer com o problema* (com os problemas na nossa era), que é através do pleno entendimento e cultivo do emaranhado multiespécie. Assim, esta estética da sensibilidade infantil em Mãe pode ser elucidada pelas palavras de Maria Kromidas, ou seja, os contos de Mãe encorajam o leitor a repensar "o próprio humano através da criança e a recuperar o restante do humano numa nova visão do ser humano no mundo" (Kromidas, 2014, p. 427, tradução própria).[5] Desta forma, Mãe apresenta ao leitor uma possibilidade de reencantamento do mundo, ou mais precisamente, e nas palavras de Mia Couto, "um reencantamento da infância" (Mãe, 2019, p. 9). Indubitavelmente, a coletânea carece de outras abordagens que explorem perspectivas alternativas para alargar a compreensão da representação da criança não apenas nestes contos, mas na obra em geral de Valter Hugo Mãe, um dos escritores portugueses (angolano de nascimento) contemporâneos mais celebrados; efetivamente, o mais lido no Brasil.

Referências

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway*: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2007.

BIRD-ROSE, Deborah. *Wild Dog Dreaming*. Charlottesville; Virigina, USA: University of Virginia Press, 2011.

BOHLMANN, Markus P. J.; HICKEY-MOODY, Anna. *Deleuze and Children*. Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press, 2019.

[5] "The human itself through the child, and recuperate the human's remainder into a new vision of the human being in the world".

CLARA, Pedro Belo. Contos de cães e maus lobos, de Valter Hugo Mãe. *Blog In.verso e Re.verso*, [*s. l.*], mar. 2016. *Blog*. Disponível em: https://www.blogletras.com/2016/03/contos-de-caes-e-maus-lobos--de-valter.html. Acesso em: 2016.

COOPER, Ayanni C. H. The Children are (in) the Future. *Science Fiction Studies*, v. 47, n. 3, p. 464-471, nov. 2020. DOI: https://doi.org/10.1353/sfs.2020.0050.

CORSARO, William. *The Sociology of Childhood*. Sage Publications, 1997

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

DINTER, Sandra. *Childhood in the Contemporary English Novel*. London, England: Routledge, 2022; England: Falmer Press, 1990.

FARELY, Lisa; SONU, Debbie. Histories and Theories in Childhood Studies. *In*: HYTTEN, Kathy (ed.). *Oxford Research Encyclopaedia of Education*. New York: Oxford University Press, 2020. [n. p.]. DOI: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.1419.

GARCIA, Sílvia Cristina. *Homens imprudentemente poéticos*: alteridade e criação literária em Valter Hugo Mãe. Orientadora: Vera Bastazin. 2019. 121 f. Dissertação (Mestrado em literatura e crítica literária) – Pontifícia Universidade Carólica de São Paulo, São Paulo, 2019.

GARCÍA-GONZÁLEZ, Macarena; DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justyna. New Materialist Openings to Children's Literature Studies. *International Research in Children's Literature*, [*s. l.*], v. 13, n. 1, p. 45-60, 2020. DOI: https://doi.org/10.3366/ircl.2020.0327.

HAMINGTON, Maurice. Resources for Feminist Care Ethics in Merleau-Ponty's Philosophy of the Boy. *In*: WEISS, Gail. *Intertwinings*: Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty. United States: State University of New York Press, 2008. p. 203-220.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble*: Making Kin in the Chthulucene. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

HORVAT, Anna I. O princípio de alteridade na procura do sentido da vida. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, [*s. l.*], v. 66, p. 109-114, 2021. DOI: https://doi.org/10.17234/SRAZ.66.9.

JENKS, Chris (org.). *Sociology of Childhood*: Essential Readings. Glasgow, Scotland: Harper Collins Distribution Services, 1982.

KAISER DA SILVA, Elesa Vanessa. Quem tem medo do lobo mau? A representação do lobo em contos e recontos. *Linguagem Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 97-113, jan./jun. 2016. DOI: https://doi.org/10.5216/lep.v19i1.39894.

KEIJ, Daan. The Risks of a Recurring Childhood: Deleuze and Guattari on Becoming-Child and Infantilization. *Educational Philosophy and Theory*, [*s. l.*], v. 56, n. 3, p. 218-228, out. 2022. DOI: https://doi.org/10.1080/00131857.2022.2128759.

KOHAN, Walter O. Visões de filosofia: infância. *Alea Estudos Neolatinos*, [*s. l.*], v. 17, n. 2, p. 216-226, 2015. DOI: https://doi.org/10.1590/1517-106X/172-216.

KROMIDAS, Maria. The "Savage" Child and the Nature of Race: Posthuman Interventions from New York City. *Anthropological Theory*, [*s. l.*], v. 14, n. 4, p. 422-441, 2014. DOI: https://doi.org/10.1177/1463499614552739.

LOURENÇÃO, Cristiane C. Memória, identidade e alteridade em a máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 182-196, dez. 2023. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p182-196.

MÃE, Valter Hugo. *Contos de cães e maus lobos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Porto, Portugal: Porto Editora, 2020.

MAYALL, Berry. *Towards a Sociology for Childhood*: Thinking from Children's Lives. Maidenhead: Open University Press, 2002.

MÜHLBACHER, Sarah; SUTTERLÜTY, Ferdinand. The Principle of Child Autonomy: A Rationale for the Normative Agenda of Childhood Studies. *Global Studies of Childhood*, [*s. l.*], v. 9, n. 3, p. 249-260, ago. 2019. DOI: https://doi.org/10.1177/2043610619860999.

MURRIS, Karin. Reconfiguring the Human Through the Child. *In*: UNIVERSITY of Cape Town. Cidade do Cabo, África do Sul: [*s. n.*], 2018. Disponível em: https://www.news.uct.ac.za/article/-2018-09-07-reconfiguring-the-human-through- the-child, Acesso em: 20 abr. 2025.

MURRIS, Karin. *The Posthuman Child*: Educational Transformation Through Philosophy with Picturebooks. London, England: Routledge, 2016.

PROUT, Alan. A New Paradigm for the Sociology of Childhood? *In*: PROUT, Alan; JAMES, Allison (org.). *Constructing and Reconstructing Childhood*. 3. ed. London: Routledge, 2015. p. 6-28.

QVORTRUP, Jens. Are Children Human Beings or Human Becomings?: A Critical Assessment of Outcome Thinking. *Rivista internazionale di scienze sociali*, [*s. l.*], v. 3, n. 4, p. 631-653, 2009.

RECH, Alessandra. Afetos na Pós-modernidade: uma leitura de "O filho de mil homens", de Valter Hugo Mãe. *Revista Conexão Letras*, [*s. l.*], v. 13, n. 20, dez. 201. DOI: https://doi.org/10.22456/2594-8962.89144.

SCHWEIGER, Gottifried. Introduction: Ethics of Childhood. *The journal of ethics*, [*s. l.*], v. 27, n. 1, p. 1-5, fev. 2023. DOI: https://doi.org/10.1007/s10892-023-09429-6.

SHAPIRO, Kenneth; COPELLAND, Marion. Toward a Critical Theory of Animal Issuesin Fiction. *Society & Animals*, v. 13, n. 4, p. 343-346, dez. 2005. DOI: 10.1163/156853005774653636.

SOUZA, Ágnes Christiane de. *Percepção de si e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. Orientador: Ricardo Postal. 2018. 81 f. Dissertação (Mestrado em teoria da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SPYROU, Spyros. An Ontological Turn for Childhood Studies? *Children & society*, [*s. l.*], v. 33, n. 4, p. 316-323, 2019. DOI: https://doi.org/10.1111/chso.12292.

TAMMI, Tuure; HOHTI, Riika; RAUTIO, Pauliina. From Child–Animal Relations to Multispecies Assemblages and Other-than-Human Childhoods. *Barn – Forskning om Barn og Barndom i Norden*, v. 41, n. 2-3, p. 140-156, 2023. DOI: https://doi.org/10.23865/barn.v41.5475.

TIPPER, Becky. 'A Dog who I Know Quite Well': Everyday Relationships between Children and Animals. *Children's geographies*, [*s. l.*], v. 9, n. 2, p. 145-165, 2011. DOI:10.1080/14733285.2011.562378.

TISDALL, E. Kay M.; PUNCH, Samantha. Not so 'New'? Looking Critically at Childhood Studies. *Children's geographies*, [*s. l.*], v. 10, n. 3, p. 249-264, 2012. DOI:10.1080/14733285.2012.693376.

TSING, Anna L. *The Mushroom at the End of the World*: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015.

VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness. *Environmental Humanities*, [*s. l.*], v. 8, n. 1, p. 1-23, 2016. DOI: https://doi.org/10.1215/22011919-3527695.

WOLFE, Cary. Human, all too Human: "Animal Studies" and the Humanities. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, [*s. l.*], v. 124, n. 2, p. 564-575, 2009. DOI:10.1632/pmla.2009.124.2.564.

v. 36, n. 2, p. 279–293, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61642
Submetido em: 08/09/2025 · Aprovado em: 26/11/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A literatura fantástica e resistência: as representações da ditadura no conto "O mar mais longe que vejo" de Caio Fernando Abreu

Fantastic Literature and Resistance: Representations of the Dictatorship in the Short Story "O mar mais longe que vejo" by Caio Fernando Abreu

Livia Maria Rosa Soares Oliveira
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)
São Luís | MA | BR
lm.soares@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6713-5896

Resumo: Este artigo analisa o efeito de estranhamento no conto "O mar mais longe que vejo", de Caio Fernando Abreu, articulando-o ao contexto da ditadura militar brasileira. A investigação, de caráter qualitativo, fundamenta-se nas teorias do fantástico (Todorov; Roas; Ceserani) e em estudos sobre literatura e memória (Dalcastagnè; Figueiredo), discutindo como a oscilação entre real e delírio conforma uma linguagem do trauma. A fragmentação da voz narrativa, a ausência de espelhos e a recorrência da imagem do mar são examinadas como símbolos que traduzem tanto a repressão quanto a subjetividade exilada. Dessa forma, percebe-se que o insólito não configura evasão, mas gesto político de resistência e denúncia velada, reativando pela via literária debates sobre memória histórica e permanências do autoritarismo.

Palavras-chave: fantástico; regime militar; sobrenatural; violência.

Abstract: This article examines the effect of estrangement in Caio Fernando Abreu's short story "O mar mais longe que vejo", placing it within the context of the Brazilian military dictatorship. The research, qualitative in nature, is grounded in theories of the fantastic (Todorov; Roas; Ceserani) and in studies on literature and memory (Dalcastagnè; Figueiredo), discussing how the oscillation between reality and delirium shapes a language of trauma. The fragmentation of the narrative voice, the absence of mirrors, and the recurring image of the sea are analyzed as symbols that convey both

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

repression and an exiled subjectivity. It is argued that the fantastic does not represent escapism but rather a political gesture of resistance and veiled denunciation, reactivating through literature debates on historical memory and the persistence of authoritarianism.

Keywords: fantastic; military regime; supernatural; violence.

Introdução

Este trabalho pretende investigar o conto "O mar mais longe que vejo", integrante da coletânea *O inventário do ir-remediável* (1970), de Caio Fernando Abreu, analisando como a narrativa articula experiências de isolamento, despersonalização e violência extrema. A obra revela visões distorcidas, alucinações e a perda da noção do tempo, frequentemente apresentadas por fluxos de consciência e digressões que dramatizam o colapso da experiência subjetiva, propondo um diálogo intenso entre memória, sofrimento e construção identitária.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) construiu uma obra marcada pelo desnudamento do íntimo, das emoções extremas e das tensões entre indivíduo e sociedade. Autor de romances, contos, crônicas e peças teatrais, Abreu investigou temas como a sexualidade, a marginalidade, o luto e o trauma. Sua escrita se distingue pelo estilo fragmentário, combinando fluxo de consciência, digressões e rupturas na linearidade narrativa. Em Caio Fernando Abreu, o fantástico desempenha papel decisivo ao configurar um regime de representação que ultrapassa o mero adorno estético. A irrupção do insólito constitui uma chave narrativa para a expressão de experiências extremas: dor, fragmentação identitária, perturbações da temporalidade, medo e vulnerabilidade social, que desafiam os limites da racionalidade convencional. Nessa perspectiva, o fantástico opera como mecanismo de desestabilização do real e de abertura para zonas liminares da subjetividade, revelando elementos que não poderiam ser plenamente apreendidos por uma escrita estritamente realista.

O conto reflete o contexto de repressão política da década de 1970, especialmente após a instituição do AI-5, quando a censura e a violência institucional impunham silêncio e conformismo. No entanto, sua atualidade é evidente: os mecanismos de desinformação, polarização política e tentativas de manipulação da memória histórica continuam a desafiar a democracia, bem como a liberdade de expressão no Brasil e no mundo todo. Nesse sentido, a narrativa de Abreu ressoa em tempos atuais, alertando para a importância de reconhecer os riscos de repetição de padrões autoritários e de preservar a memória das vítimas de regimes de exceção.

Com base nessas considerações, as análises aqui apresentadas se apoiam em teorias do trauma e do fantástico, considerando abordagens de Cathy Caruth (1995) sobre experiências traumáticas e memória, bem como reflexões de Tzvetan Todorov e David Roas (2014) acerca da literatura fantástica e a construção do estranhamento. No que diz respeito à problemática da alegoria, mobiliza-se a discussão clássica de Todorov (2004), para quem a leitura alegórica, ao suprimir a hesitação interpretativa, desloca o texto para fora do âmbito do

fantástico; tal perspectiva é impulsionada por contribuições de Remo Ceserani (2006) e Jean Bellemin-Noël (1976), que destacam a coexistência de múltiplos regimes de leitura como condição para a irrupção do insólito.

Também serão incorporadas formulações de Freud e Kristeva acerca do abjeto e do não-dito, articuladas às análises de Dalcastagnè (1996, 2017) e Figueiredo (2017) sobre literatura e violência política no Brasil. Ao integrar essas perspectivas, pretende-se compreender como a obra de Abreu transforma experiências individuais em patrimônio coletivo, associando o testemunho da dor com experimentações estéticas inovadoras e estratégias do fantástico que tensionam o real e o imaginário, justamente por permitir a convivência e não a exclusão entre leitura literal e leitura alegórica.

Ao ativar o fantástico como procedimento crítico e não como mero ornamento estético, o conto torna legível o não-dito da repressão, redimensiona os limites do realismo e evidencia a articulação entre estética e história. Nesse movimento, inaugura-se um espaço de interlocução entre passado e presente, desafiando o leitor a refletir sobre memória, esquecimento e formas de resistência cultural. Ao longo do artigo, apresentaremos investigações que buscam demonstrar que a literatura de Caio Fernando Abreu não apenas registra traumas históricos, mas também formula estratégias de leitura, interpretação e resistência, constituindo-se como instrumento de formação de leitores críticos, atentos à dimensão ética e política que atravessa a escrita literária.

Imaginação e dor em um mar de sensações

Caio Fernando Abreu e outros artistas atuaram como porta-vozes e testemunhas dos efeitos do Golpe Militar de 1964, além de vivenciaram os efeitos da Ditadura que perduraria até 1984, o que resultou em intensas movimentações políticas e sociais, as quais repercutem até hoje. A linguagem literária atuou/atua como importante meio de registro e reflexão acerca desse período, uma vez que os jornais e outros meios de divulgação cultural foram alvos de censura e monitoramento por parte dos militares. Assim, um meio de registrar o sentimento da época se deu por meio de alegorias e metáforas, muitas vezes trazendo animais e objetos personificados, seres míticos, monstros, além de transformações na paisagem como maneiras de registrar o estranhamento e a instabilidade existente dentro e fora dos sujeitos. Sobre isso, Regina Dalcastagnè (1996, p. 43) afirma que "O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, desordenou ideias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito".

A respeito disso, David Roas (2018, p. 91) afirma que "autores contemporâneos usam o fantástico não apenas para denunciar a natureza arbitrária de nossa concepção de realidade, mas para revelar a estranheza de nosso mundo". Desse modo, o fantástico não é mais uma exceção, e sim a regra desse mundo, por isso há um forte apelo à justaposição de conflitos de diferentes ordens de realidade. Para ilustrar uma realidade de caos e desordem, os autores, em decorrência dessa realidade, trazem de maneira recorrente a tematização de sujeitos estranhos e loucos como forma de demonstrar os traumas de sujeitos imersos em um universo de dor e tortura, marcados pelo inconformismo e pela resistência.

No conto "O mar mais longe que vejo", o uso de imagens que remetem a uma atmosfera de terror e medo intensifica a sensação de desamparo. Conforme descrito logo no início da nar-

rativa: "Não me lembro mais qual era o meu sexo, agora olha no meio das minhas pernas e não vejo nada além de uma superfície lisa e áspera" (Abreu, 2005, p. 46). Essa imagem de desintegração da identidade e do próprio corpo reflete o trauma de uma personagem exilada em uma praia deserta, cujas memórias foram danificadas por constantes episódios de violência e agressão.

Essas alegorias, apesar de ajudarem a reforçar a ideia de exílio da personagem, criam um cenário que a todo momento é transformado pelo atravessamento de memórias, as quais às vezes são apresentadas com certa saudade, outras com sensação de sofrimento. A descrição feita do cenário é vaga e imprecisa, já que as memórias aparecem repletas de digressões, permeadas de alucinações, conforme sugere o trecho inicial do conto:

> Meu corpo está morrendo. A cada palavra, meu corpo está morrendo. Cada palavra é um fio de cabelo a menos, um imperceptível milímetro de ruga a mais - uma mínima extensão de tempo num acúmulo cada vez mais insuportável. Esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos, das águas do mar serem agitadas e não me permitirem ver a minha imagem (Abreu, 2018, p. 40).

Esse processo de despersonalização parece ser uma forma de burlar ou reagir a essa realidade degradante, da mesma forma que pode ser interpretado como uma reação ao processo de trauma que a personagem se vê obrigada a passar. Tal fator contribui para o estabelecimento de uma sensação de estranhamento e ruptura com qualquer previsibilidade ou sensação de segurança, marca recorrente nas produções literárias escritas após a década de 1960.

Sobre essa recorrente sensação de infamiliaridade e/ou estranhamento, Freud em *Infamiliar* (2019) refere-se à angústia contemporânea em experiências clínicas, considerando exemplos advindos da literatura, pois entendia que, por meio do estético, nossas qualidades do sentir são colocadas em evidência. Segundo a perspectiva freudiana, *Das Unheimliche* é aquilo que remete à negação indeterminada, à representação do trágico e ao sentimento de desamparo. No conto analisado, o estranho é acionado pelas mudanças de planos de narração e pelas diferentes reações de desamparo, marcadas pelas transposições de espaço e tempo. De acordo com Freud (2019, p. 47):

> Do ponto de vista racional, espera-se que a função da consciência separe o fantaticismo e a realidade, enquanto efetividade. Quando se dissolve essa fronteira é que é sugerido o efeito inquietante e não familiar, o qual compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade.

Segundo a ideia de fronteira entre e o inquietante e o corriqueiro citada anteriormente, propõe-se um redimensionamento entre o que é real e a aparente fantasia, a qual reordena as unidades simbólicas como também direciona reflexões sobre os efeitos que situações de violência exercem nos sujeitos. Dessa forma, a realidade degradante da tortura parece funcionar como um jogo de espelhos, ora refletindo, ora refratando as memórias de liberdade da personagem. Ainda segundo Freud, a experiência do infamiliar depende de três fatores: a primeira faz uma ligação entre a novidade e a estranheza; a segunda estabelece a incerteza intelectual; e a terceira envolve desorientação e perda do senso de pertencimento à realidade. O efeito de infamiliaridade é intensificado com a despersonalização da personagem, que não tinha meios de relembrar como era sua própria imagem, conforme sugere o

trecho a seguir: "Esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos..." (Abreu, 2018, p. 40).

É comum encontrar no modo fantástico experiências em que o ordinário é subvertido por uma lógica irracional ou sobrenatural, provocando essa sensação inquietante de algo fora do lugar. Aqui, o espelho – ou a sua ausência – simboliza a despersonalização e a perda de identidade. Esse processo de despersonalização é um recurso frequente nos contos fantásticos contemporâneos, que se valem das digressões de personagens fragmentados e angustiados para descrever um sentimento de perda de si mesmo. Tais configurações alinham-se ao conceito de infamiliar (em alemão, *Das Unheimliche*), citado anteriormente. Trata-se de um fenômeno psicológico que ocorre quando algo aparentemente familiar e cotidiano revela-se estranho, desconfortável ou perturbador. Esse desconforto emerge de uma tensão entre o conhecido e o desconhecido, relacionado de maneira constante a elementos reprimidos do inconsciente que retornam de forma distorcida como elemento que desestabiliza a realidade. Essa experiência de isolamento, refletida no cenário da praia deserta, conecta-se diretamente à repressão coletiva da época.

No decorrer do conto, esse conceito se manifesta em várias dimensões, especialmente pela atmosfera melancólica e ambígua que permeia a narrativa. A obra utiliza alegorias para explorar temas como saudade, desejo, perdas e as profundezas do inconsciente. Aqui, o mar funciona como uma metáfora central e ambivalente, simbolizando ao mesmo tempo o horizonte de possibilidades, o desejo de fuga e o confronto com o desconhecido.

A imagem do mar, recorrente no conto, cumpre papel decisivo nessa economia do indizível: como horizonte promissor e, simultaneamente, ameaça de dissolução – ela cifra o desejo de fuga e o risco da anulação subjetiva. A metáfora marinha duplica o movimento do texto, que avança e recua, aproxima-se de uma confissão e logo a recobre com camadas de delírio, preservando aquilo que não pode ser nomeado sem violência adicional. É nesse vaivém que o infamiliar freudiano se instala: o que há de mais íntimo, a própria imagem, retorna como estrangeiro quando faltam espelhos, de modo que a identidade se desfaz, expondo o sujeito à vertigem (Freud, 2019).

Tal vertigem não é efeito gratuito: ela dramatiza o modo como a tortura e a vigilância desorganizam o corpo e a linguagem, convertendo a memória em uma série de fragmentos descontínuos. Em diálogo com Kristeva (1982), a abjeção aparece nas bordas entre o que pode e o que não pode ser incorporado ao simbólico; daí as figuras de secreção, de corte, de sujeira, que irrompem no texto para marcar o ponto em que a vida é reduzida a matéria descartável. Ao optar pelo fantástico, Abreu não abdica da história: ele a reinscreve através de signos que escapam ao literal e, por isso, desmontam o discurso autoritário de transparência e ordem. Nessa chave, os lapsos de tempo, as frases interrompidas e as visões recorrentes não equivalem a um simples efeito de estilo, mas compõem um regime de percepção deformado pela violência coletiva. O leitor é convocado a partilhar a hesitação: o que é alucinação? o que é lembrança? – Perguntas que deslocam o eixo da prova factual para a experiência do trauma, sem, contudo, estetizá-lo. Desse modo, o conto recupera a dimensão política do estranhamento, que não entretém, mas inquieta e responsabiliza quem lê, tornando visível a gramática clandestina do medo (Roas, 2014; Dalcastagnè, 2017).

Outro exemplo significativo dessa subversão é aquele em que a personagem descreve a transformação de objetos banais em fontes de angústia:

> E sentia. Crescia uma coisa vermelha dentro de mim, os meus dentes rasgavam coisas. Devia ser bom, porque depois eu deitava na areia e ria, ria muito, era um riso que fazia doer a boca, os músculos todos, e fazia as minhas unhas enterrarem na areia, com força. Tenho um livro comigo, não é um livro, era um livro, mas depois ficou só um pedaço de livro, depois só uma folha, e agora só um farrapo de folha, nesse farrapo de folha eu leio todos os dias uma coisa assim: "Tem piedade, Satã, desta longa miséria" (Abreu, 2018, p. 45).

No trecho, a parcialidade do narrador personagem carregada de apelos por misericórdia a Satã (há também a transcrição de um fragmento do poema de Baudelaire "As flores do mal"), ao evocá-lo, não o faz como figura do mal absoluto, mas como símbolo da rebeldia, do marginalizado e do sofrimento humano. Esse apelo por piedade reflete a condição do narrador, que se encontra em um estado de miséria interior. O farrapo de folha que o narrador lê todos os dias parece simbolizar a última conexão com algo maior ou significativo. É o resquício de um sentido perdido, o último fragmento de resistência contra o colapso total. Ainda que reduzido e deteriorado, ele carrega uma mensagem poderosa, indicando que, mesmo no desespero, há uma tentativa de se apegar a algo que transcenda a miséria.

A fragmentação narrativa e o uso de elementos como as digressões e alucinações reforçam a atmosfera de opressão e desesperança, mas também sugerem formas de resistência através da imaginação. Essa abordagem, presente também em contos como "Os dragões não conhecem o paraíso", "Cavalos brancos de Napoleão", "Aqueles dois", "Uma história de borboletas", entre outros, consolida a obra de Abreu como um testemunho das tensões de seu tempo, ao mesmo tempo em que dialoga com questões universais sobre sobrevivência e identidade, dando ênfase à dissolução do sujeito coerente, seja pela influência de forças externas (sobrenaturais ou sociais) ou pela ruptura de normas psíquicas e culturais.

O terror na literatura frequentemente utiliza a fragmentação (física, psicológica ou narrativa) para intensificar o horror e a sensação de descontrole. O corpo mutilado, o espaço fragmentado, bem como a mente em colapso são dispositivos recorrentes que reforçam a violência presente no gênero. No contexto da fragmentação e da violência na literatura fantástica, grotesca e de terror, o conceito de corpo fragmentado ganha destaque com a teoria de Julia Kristeva, especialmente em sua obra *Poderes do horror: ensaio sobre abjeção*. Kristeva define o abjeto como aquilo que perturba a ordem, transgride limites e desafia categorizações, sendo constantemente relacionado ao corpo humano em estados de degradação ou transformação. Ela afirma que "o abjeto é aquilo que desrespeita as fronteiras, os lugares e as regras; o que não respeita limites, invade; uma coisa que não é possível integrar, que me desestabiliza" (Kristeva, 1982, p. 48). Essa ideia é central para entender o corpo fragmentado, pois ele é representado como um objeto estranho, deslocado de sua totalidade, que provoca repulsa e inquietação. Na literatura de terror, o corpo fragmentado torna-se uma metáfora poderosa para o colapso do sujeito e para a transgressão de normas sociais, sendo associado à violência, mutilação e degradação. Em narrativas grotescas, como argumenta Kristeva, o corpo é o espaço onde o abjeto se manifesta de forma mais visceral, revelando as tensões entre o humano e o monstruoso, o puro e o impuro, o racional e o irracional.

A fragmentação narrativa e temática reflete a instabilidade do mundo representado, onde as fronteiras entre o real e o irreal, o racional e o irracional, o humano e o monstruoso são dissolvidas. Adicionalmente, a personagem menciona o isolamento forçado que parece ecoar a própria repressão do período:

> Havia outras pessoas, sim. Não aqui, mas lá, bem para lá do mar que eu avistava de cima da elevação e que é o mar mais longe que eu vejo. Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram, por isso me trouxeram (Abreu, 2018, p. 47).

Contrapondo-se ao contexto de solidão vivenciado pela personagem, esse trecho cita a existência de outras pessoas no espaço. Todavia, essas pessoas podem simbolizar um vínculo perdido ou algo que o narrador sente ter deixado para trás. O mar, ao funcionar como um espaço de separação, cria a ideia de que elas estão em outro plano, inacessíveis, reforçando o sentimento de distanciamento emocional ou físico. Isso pode remeter a relacionamentos rompidos, a uma comunidade ou a um tempo que já não existe mais. Estando "do outro lado do mar", elas habitam um espaço simbólico de completude, felicidade ou estabilidade, que contrasta com a sensação de inadequação do narrador. Além disso, elas também podem representar o coletivo ou a sociedade, que segue em uma direção comum ("andam de frente"), enquanto o narrador se sente deslocado ("anda de costas"). Essa visão reforça o sentimento de alienação e a dificuldade de se integrar ao ritmo da vida cotidiana, que caracteriza o narrador como alguém à margem.

O vazio, a melancolia e o abandono são reforçados quando a personagem se reconhece em um espaço, que embora amplo e com uma natureza preservada, não lhe conferiam prazer ou liberdade, fazendo com que ela busque nas lembranças do passado algum conforto, mas com diversos indícios de que a memória é recortada, contendo eventos aparentemente reais e irreais, mistura de sentimentos (risos e lágrimas). Provavelmente, trata-se de uma estratégia para anestesiar os episódios de tortura, atravessados por memórias das cenas de intensa agonia e morte, advindas de "sujeitos com fardas verdes", conforme o trecho transcrito a seguir:

> Lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruzes, havia cruzes, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordia defendendo meu sangue (Abreu, 2018, p. 47).

As memórias entrecortadas reafirmam as sensações resultantes de experiências traumáticas, configurando-se como fragmentos de um passado que retorna de forma desarticulada e perturbadora. Nesse sentido, o texto dialoga com a concepção de trauma como aquilo que não se organiza plenamente na consciência, mas insiste em reaparecer em imagens e sintomas (Caruth, 1995). A lembrança de "coisas escuras" não se apresenta como narrativa linear, mas como *flashes* que desvelam a violência, a opressão e a dominação. O uso de vocábulos como "correntes", "fardas verdes e douraduras", "cruzes", "arame farpado" e "chicotes" criam um campo semântico de horror, o qual remete aos dispositivos de coerção – militares, religiosos e sociais, evidenciando a forma como o poder se exerce sobre corpos e subjetividades.

Além disso, a presença das "cruzes" introduz uma ambiguidade própria do fantástico, em que elementos do cotidiano se tornam inquietantes ao revelarem sua face de violência e legitimação do sofrimento (Todorov, 2014; Roas, 2014). Trata-se de um signo que pode ser lido

alegoricamente, condensando simbolicamente a dor coletiva e o peso histórico da repressão. Todorov, contudo, adverte que a alegoria, quando absolutizada, tende a eliminar o fantástico por suprimir a hesitação interpretativa:

> Quando o leitor decide que os acontecimentos descritos são apenas simbólicos, nada haverá de fantástico. Toda obra alegórica se situa, por definição, do lado do maravilhoso, pois nada nela é inexplicável: tudo se explica por uma outra realidade que está por trás do texto. A leitura alegórica destrói o fantástico porque suprime a hesitação, substituindo-a por um sentido estável, déjà conhecido. O símbolo introduz uma chave interpretativa que elimina a incerteza essencial ao fantástico (Todorov, 2014, p. 63-66).

No entanto, o conto de Abreu não fixa o sentido das imagens; ao contrário, faz com que o signo das "cruzes" opere simultaneamente como índice literal de violência e como figura simbólica da experiência coletiva do trauma. Essa dupla camada interpretativa impede o fechamento alegórico e, ao mesmo tempo, sustenta a ambivalência necessária ao fantástico. Nesse ponto, torna-se especialmente pertinente o argumento de Ceserani, para quem o fantástico emerge justamente do choque entre regimes de leitura concorrentes:

> O fantástico se constitui sempre que dois sistemas de interpretação entram em concorrência e nenhum deles consegue prevalecer definitivamente. Essa concorrência, que faz oscilar a leitura entre uma explicação racional e outra de ordem extraordinária, cria um estado de incerteza que não pode ser resolvido nem pelo autor nem pelo leitor. A narrativa fantástica, portanto, vive desse conflito, sustentando a ambivalência que impede a fixação de um sentido único, seja ele alegórico, psicológico ou sobrenatural (Ceserani, 2006, p. 58-59).

No conto, as cruzes não significam apenas sofrimento: significam também a impossibilidade de reduzir tal sofrimento a um único código interpretativo. Assim, a oscilação apontada por Ceserani materializa-se na própria postura do narrador, que experimenta simultaneamente a passividade imposta e o impulso da resistência. A menção ao "sangue que eles deixavam escorrer sem gritar" confronta o leitor com essa tensão, convertendo o corpo em lugar de inscrição da violência e da insurgência. Essa instabilidade de sentido dialoga com o que Irène Bessière identifica como fundamento do fantástico moderno:

> O fantástico revela a crise do sistema de interpretação do leitor, obrigando-o a confrontar uma situação que escapa às leis habituais da realidade. A irrupção do insólito produz uma perturbação que atinge diretamente a capacidade de compreender e explicar o acontecimento narrado. Essa crise não se resolve pela simples atribuição de um significado simbólico ou alegórico, pois isso equivaleria a restaurar a ordem do sentido. Ao contrário, o fantástico mantém o leitor em estado de suspensão, em que a dúvida e a oscilação são constitutivas do efeito produzido (Bessière, 2012, p. 11-12).

O conto concretiza exatamente essa crise interpretativa: diante de imagens de extrema violência, o leitor oscila entre ler a cena como literal e como alegórica, entre aceitá-la como memória traumática e como figuração simbólica do medo coletivo. É essa suspensão – e não a definição de um único significado – que sustenta o efeito fantástico e permite que a narrativa

transforme a violência política em matéria estética. Assim, ao articular literalidade e alegoria, o texto mobiliza o fantástico para expor o irrepresentável do trauma, convertendo o silêncio coletivo em denúncia crítica e reescrevendo a memória da dor na esfera do visível e do narrável.

Assim, o conto não apenas encena um trauma individual, mas também inscreve o fantástico como recurso literário que expõe o irrepresentável da violência política e social, transformando o silêncio coletivo em voz crítica, justamente pela articulação entre alegoria e literalidade que o texto sustenta. Observa-se que, mesmo aludindo a experiências pessoais e referências históricas, a obra abreuliana transcende o biografismo e alcança uma dimensão coletiva, inscrevendo-se como denúncia e resistência. As alusões a elementos mágicos e desejos de libertação funcionam como estratégias narrativas para tensionar a realidade opressora: em um espaço marcado pela violência, as personagens resistem pelo grito, pela loucura ou até mesmo pela morte, recusando-se a seguir a linearidade social imposta, a "andar pra frente", como todos fazem. Nesse gesto, o escritor se coloca na obra enquanto se dissolve nela, deslocando o "eu" autoral para dar lugar a um sujeito plural, o qual encarna as dores e resistências de toda uma geração.

De acordo com Milena Magri (2018), Caio Fernando Abreu integra uma geração que vivenciou a contracultura como forma de reação e modelo de contestação política, em sintonia com movimentos político-sociais nacionais como o Tropicalismo, a luta por direitos civis e a defesa da democracia. Tal perspectiva encontra eco em análises de Dalcastagnè (1996) e Figueiredo (2017), ao evidenciarem como a literatura brasileira do período ditatorial construiu-se como espaço de arquivo, memória e crítica social. Nesse sentido, a escrita de Abreu registra o trauma de uma época e também atua como voz insurgente contra os mecanismos de silenciamento. A pertinência dessa leitura se confirma na atualidade: em 2022, discursos autoritários voltaram à pauta nacional, revelando a persistência de uma memória coletiva fragmentada e seletiva sobre a ditadura. Essa fragilidade da lembrança histórica contribui para a passividade diante de indícios de autoritarismo, demonstrando como a literatura de Abreu permanece atual ao problematizar o esquecimento e ao reinscrever, pela via estética, uma crítica à violência política e social.

Para Eurídice Figueiredo (2017), algumas obras publicadas após o Golpe de 1964 aludem a vivências e cicatrizes caóticas, as quais funcionam como um "palimpsesto da dor", construídas sobre relatos de vidas suprimidas, representando vivências claustrofóbicas, por meio de ambientes absurdos, mas com situações passíveis de transformações. No conto "O mar mais longe que eu vejo" a falta de linearidade no enredo e a impermanência dos espaços ocupados pela personagem sugerem formas de construção de uma estética propriamente voltada ao choque, visto que ela procede a apresentação de uma experiência dolorosa e traumática, como é o caso da tortura e da prisão.

A esse respeito, o teórico italiano Remo Ceserani (2006) afirma que esses procedimentos passaram a ser cultivados na literatura fantástica por volta do século XVIII, momento em que a experiência narrativa na Europa moderna alcançava seu primeiro estágio de modernidade. Isso abriu caminho para as possibilidades de exploração de diversos experimentalismos, entre eles o gosto por colocar em relevo a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, objetivando explorar todos os mecanismos da ficção. Entre esses recursos, Ceserani (2006) enumera alguns aspectos que serão retomados ao longo deste estudo: o relevo dado aos mecanismos narrativos, a narração em primeira pessoa, um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, envolvimento do leitor, a pas-

sagem de limite e de fronteira, as elipses, a teatralidade, a figuratividade, o detalhe. Além desses aspectos, o teórico italiano explica que, ligados a esses procedimentos narrativos e retóricos, também há preferência por recortes temáticos que atuam na composição dos sentidos, entre eles: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro; 2) a vida dos mortos; 3) as questões identitárias; 4) o duplo; a 5) aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 6) o nada; 7) às frustrações do Eros; e 8) a loucura. Esta última vista como fenômeno patológico e social, embora assuma na literatura fantástica um aspecto diverso, mostra-se como uma profícua fonte de sentidos da frágil fronteira entre razão e desrazão.

Ao final do conto, a personagem permanece mergulhada na mistura de sensações: perturbada e desnorteada, contrastando com a sensação de prazer e de paz que normalmente sentimos quando estamos em frente ao mar, já que a vítima se vê envolta em um sentimento de angústia, medo, além da certeza da morte, a qual eventualmente chegará e somente assim, poderá vislumbrar alguma libertação. O sentimento de desalento e convicção da morte tomam conta da personagem:

> Acho que não passo da lua desta noite, talvez não passe nem da chuva ou do sol abrasador que está lá fora. São muitas palavras, tantas quanto os fios de cabelo que caíram, quanto as rugas que ganhei, muito mais que os dentes que perdi. Esta coisa terrível de não ter ninguém para ouvir o meu grito. Esta coisa terrível de estar nesta ilha desde não sei quando [...]. Talvez tudo já tenha terminado e não exista ninguém mais para lá do mar mais longe que eu vejo (Abreu, 2018, p. 46).

A angústia da personagem configura uma meditação poética e dolorosa sobre o isolamento, a passagem do tempo e a iminência da morte. O narrador, enclausurado em sua solidão, experimenta a sensação de abandono absoluto, questionando a existência de outros e também a própria continuidade da vida. O grito não ouvido e o exílio em uma "ilha" revelam a necessidade de reconhecimento e de escuta em um mundo esvaziado de vínculos, onde o silêncio se torna metáfora do apagamento. Trata-se de uma reflexão profundamente humana, na qual a escrita de Caio Fernando Abreu expõe a tensão entre o individual e o universal, entre o desespero e a busca por sentido em meio à experiência do nada.

Nesse contexto, o mar adquire uma dimensão simbólica central: em vez de representar travessia, esperança ou novos rumos, surge como imagem de morte, desalento e incerteza. É espaço de mistério e de ilusão, fronteira ambivalente entre realidade e possibilidade, que dilacera "com os dentes" e assume características humanas, transformando-se em agente ativo de destruição. Tal personificação intensifica o caráter fantástico da narrativa, pois desloca a ordem natural e confere à paisagem atributos inquietantes, revelando o poder do imaginário em traduzir experiências trágicas e irreversíveis, mesmo diante da tentativa de resistência da personagem.

A esse respeito, Pellegrini (1996) observa que, na literatura do período, há a oscilação entre localismo e cosmopolitismo, entre tradição e vanguarda, atravessada por um esforço de contornar a censura e denunciar as injustiças do regime militar. Esse processo se efetiva pela metáfora do insólito e pela exploração de imagens absurdas, como a personificação de animais ou de elementos da natureza, os quais funcionam como alegorias das situações opressivas do cotidiano. Na escrita de Abreu, os experimentalismos formais – hipérboles, elipses, paradoxos, uso irregular da pontuação, fragmentação narrativa – constituem um mosaico que desconstrói a linearidade e intensifica o estranhamento, técnica que dialoga com os primeiros modernistas e amplia a potência crítica da narrativa.

Importa notar como o texto negocia, a cada passo, a tensão entre dizer e calar. Quando a voz narrativa se aproxima de uma enumeração explícita de violências, a sintaxe se rarefaz, o léxico se contorce, e imagens de água, sal e profundidade se avolumam, como se a escritura precisasse de um meio espesso para filtrar o intolerável. Esse procedimento materializa a ética da forma: não se trata de reproduzir a cena do suplício, mas de fazer sentir a sua reverberação duradoura na sensibilidade e nos vínculos. A ausência de espelhos, mencionada no conto, intensifica essa operação, pois impede o reconhecimento e obriga a personagem a constituir-se a partir de restos – um gesto que ecoará na recepção do leitor, também compelido a recompor sentidos a partir de marcas esparsas (Abreu, 2018). No interior dessa arquitetura, Ceserani (2006) ajuda a compreender a teatralidade de certos quadros: há uma cena em suspenso, com luzes que recortam silhuetas, portas entreabertas e ruídos indecifráveis; o mundo se converte em palco onde forças impessoais atuam. O sujeito, reduzido, tenta manter um fio de consciência. Essa teatralidade não atenua a violência; ao contrário, evidencia a encenação cotidiana do autoritarismo – carimbos, ordens, assinaturas, fichas, batidas na porta – que institui a infraestrutura banal do terror (Pellegrini, 1996).

Sob esse prisma, o mar já não é apenas fuga, mas também arquivo: nele se sedimentam resíduos que retornam, como o trauma que, segundo Figueiredo (2017), não cessa de se reinscrever na literatura brasileira contemporânea sobre a ditadura. Os mesmos motivos reaparecem com variações, a janela que não abre, o corredor estreito, a respiração presa, compondo uma memória involuntária, a qual resiste ao esquecimento. Ao aproximar o fantástico de uma poética da memória, o conto se irmana a outras escritas do período, embora guarde singularidade na elaboração sensorial do sofrimento e da esperança, em tom lírico e corpo vulnerável.

Tal singularidade explica por que leituras apressadas podem tomar o texto como "evasão": perde-se, neste enquadramento, o alcance político de uma estratégia que, ao recusar o relato direto, impede a naturalização do horror. O delírio, aqui, é uma forma de vigilância do indizível; ele impede que a linguagem ceda ao clichê que desativa a potência do testemunho. No limite, a hesitação fantástica opera como crítica da própria leitura: se buscamos apenas o referente histórico, ignoramos o trabalho formal que torna a violência legível; se, ao contrário, perseguimos somente o artifício, apagamos a materialidade histórica que o motiva (Roas, 2014). Entre ambos os riscos, a narrativa instala um equilíbrio instável que solicita do leitor disposição ética e atenção às microestruturas do texto – cortes, repetições, mudanças de foco, sensações táteis – pelas quais a memória retorna. A literatura de Abreu, assim, não se contenta em representar vítimas; confere-lhes agência simbólica por meio da invenção de formas capazes de abrir brechas no discurso hegemônico. Em contexto de disputas atuais pela memória da ditadura e de circulação de negacionismos, essa pedagogia do estranhamento segue urgente (Ventura, 2018; Figueiredo, 2017).

A literatura fantástica abreuliana em contexto de autoritarismo: algumas considerações

No conto "O mar mais longe que vejo", os fatos fantásticos desencadeiam e desenham realidades insólitas e estranhas, marcadas pela sobreposição entre realidade e imaginação, sanidade e loucura. Assim, percebemos que o fantástico na obra de Caio emoldura uma experiência

de limite, as quais ensejam a ruptura com realidades cheias de fissuras e que sugerem a formulação de uma nova ordem. Essas configurações demonstram visões alucinadas e apontam para estados de melancolia e desamparo. A narrativa em foco representa um sujeito que é submetido a sessões de violência, porém, através da imaginação e da procura de formas de resistência a estados de opressão, ele passa a visualizar sentimentos e memórias que lhe tragam alegria e superação da realidade vivida. Isso é ratificado pelas incidências de alucinações que surgem como ponto nevrálgico de uma situação degradante e permeada de injustiça. Esses pontos são recorrentes na obra de Caio e de outros autores que atuaram nesse período obscuro da história brasileira.

Segundo Eurídice Figueiredo (2017), a ficção brasileira após 1964 se dividiu em dois grupos: Entre 1974-1979, textos que se apresentam ora utópicos, ora permeados de distopias diante do fracasso dos projetos revolucionários. Um segundo grupo de autores com publicações entre 1979-2000, caracterizado principalmente por relatos autobiográficos e registros das memórias e cicatrizes do trauma que representaram os registros de violência do período de repressão. As confluências enigmáticas das narrativas que marcaram esse período colocam-se como um "atraente enigma a ser decifrado, ancorado em novos recursos narrativos, experimentalismos formais, metáforas, símbolos, alusões, alegorias, como estratégia para escapar o obscurantismo do período" (Pellegrini, 1996, p. 26).

Segundo Milena Magri (2014), a obra do escritor Caio Fernando Abreu se torna paradigmática para a compreensão dessas tendências e hoje constitui-se como uma prodigiosa fonte de conhecimento, pois registrou o momento de todo o regime militar. Não são poucas, nem eventuais, as referências na obra do escritor à circunstância histórica na qual estava inserido. O regime militar aparecia em metáforas como monstros, animais, visões alucinadas e torturantes. Nessa mesma ideia, Zuenir Ventura (1988) afirma que os acontecimentos históricos de natureza autoritária na política brasileira incentivaram uma intensa transformação nos processos que repercutiram nos modos de composição da arte nacional, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, período que configura um reflexo fragmentado e múltiplo, cujos impactos são sentidos até hoje. Para o teórico, com persistência rara, para o Brasil, o ano de 1968 ainda povoa o nosso imaginário coletivo, mas não como objeto de reflexão. É uma vaga lembrança que se apresenta, ora como totem, ora como tabu: ou é a mitológica viagem de uma geração de heróis ou a proeza irresponsável de um bando de porra-loucas, como se dizia então. Segundo essa perspectiva, o *boom* editorial do ano indica um tipo de demanda que passava por algumas inevitáveis futilidades, mas se detinha de maneira especial em livros de densas ideias e em refinadas obras de ficção (Ventura, 1988, p. 49).

Desse modo, o discurso de poder, as formas de cercear o jornalismo, a publicidade do governo, tudo é objeto de ficcionalização. Essas alusões na literatura produzida na época expõem as incertezas e denunciam as estratégias de controle, transparecendo vozes que na época foram vítimas de silenciamentos e tortura, bem como questionando práticas de violência que eram "toleradas" pela maior parte da população. Por essa razão, boa parte dos enredos questionam dramas coletivos inseridos em pequenas misérias cotidianas inscrevendo e recuperando memórias do período em questão.

Na visão de Regina Dalcastagnè (2001), há uma miríade de escritores engajados que usaram a literatura como escoadouro político. Por isso, a tendência mais forte do conto dos anos de 1970 era evidenciar as mazelas do regime, além de séculos de exploração e desigualdade. Fosse através de uma linguagem mais direta, fosse a partir da construção de alegorias ou

da utilização do fantástico. "Em plena ditadura militar – com arbitrariedades acontecendo do lado de fora e a censura nos jornais – Brasil viveu na década de 70 um período de efervescência literária e editorial. Talvez também fosse o gênero adequado aos inúmeros jornalistas combativos" (Dalcastagnè, 2001, p. 5). Nessa perspectiva, na ficção pós-1964, o discurso do poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade da história, tudo é parodiado, estilizado. "Por meio da literatura são expostas as incertezas e vozes que atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertence, o homem e suas pequenas misérias cotidianas" (Dalcastagnè, 1996, p. 18).

Se deslocarmos o foco para o diálogo com outras produções do período, torna-se nítido que a aposta no fantástico integra um repertório mais amplo de experimentações formais, as quais visavam corromper os códigos da linguagem vigiada. Em chave comparativa, as estratégias de clausura e *nonsense* guardam afinidade com procedimentos presentes em narrativas de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão, embora que em Abreu a corporeidade e o desejo ocupem lugar central. Essa centralidade não neutraliza a política, antes a corporifica: o autoritarismo, em vez de ideia abstrata, aparece como tecnologia que imprime no corpo suas marcas, convertendo-o em campo de disputa. Daí que Dalcastagnè (1996) e Pellegrini (1996) associam a ficção dos anos de 1970 a uma "poética do dano", na qual a forma não acompanha a história como ilustração, mas como fricção: falha, ruído, interrupção. À luz de Roas (2014) e Ceserani (2006), o fantástico reorienta essa fricção para um regime de leitura que pressupõe incerteza e coexistência de hipóteses, condição decisiva para desmontar narrativas oficiais que prometem transparência. Em Abreu, o efeito politiza a sensibilidade: educa o leitor a desconfiar de soluções rápidas e a habitar a ambiguidade sem renunciar à responsabilidade histórica (Figueiredo, 2017).

Considerações finais

Com base nas análises desenvolvidas, percebe-se que o conto de Caio Fernando Abreu constrói múltiplas alusões ao trauma e às suas cicatrizes. Tais marcas emergem tanto nas sessões de tortura sugeridas quanto na experiência da prisão e do isolamento, em que o tempo é percebido apenas pela mudança das cores do céu ou pelo mar avermelhado, metáfora do sangue derramado. O narrador, atravessado pela melancolia, alterna lucidez e loucura, compondo um quadro de memória fragmentada que traduz a violência coletiva de uma geração. Essas estratégias narrativas ecoam procedimentos recorrentes entre escritores que publicaram sob o AI-5 e o regime militar, os quais, ao explorar imagens insólitas, metaforizaram o medo e o terror para driblar a censura e denunciar o autoritarismo.

O fantástico, nesse contexto, confirma-se como recurso fundamental na obra de Abreu, sobretudo por se manifestar no interior do próprio sujeito que, sem alternativas, recorre à memória e à imaginação como formas de resistência. Os estados alucinatórios e transgressores instauram ambiguidades, deslocando a leitura tanto para a tessitura formal como para os elementos extratextuais, de modo a inscrever no espaço literário as cicatrizes de um período de violência. A personagem prisioneira, punida por gritar quando todos se calavam, simboliza a lacuna de tantas vítimas anônimas da ditadura e convida o leitor a reconstruir sentidos que articulam ficção, testemunho e memória coletiva. A literatura, assim, converte-se em uma reserva ética e estética de conhecimento sobre o trauma histórico.

No presente, marcado por polarizações políticas e pela urgência de resistência cultural, a obra de Abreu reafirma o papel transformador da arte. O fantástico, longe de ser mera evasão, constitui-se como dispositivo para pensar sobre liberdade, direitos e enfrentamento de sistemas opressores. O legado do escritor ultrapassa a denúncia histórica: ele promove diálogos necessários às lutas contemporâneas, evidenciando que a literatura pode ser porta-voz de dores silenciadas, memória viva contra o esquecimento e instrumento de combate a novos autoritarismos.

Nesse sentido, "O mar mais longe que vejo" dialoga com angústias universais – a busca por identidade, a luta contra a opressão, o medo da perda e a necessidade de dar sentido ao caos. Sua atmosfera onírica e linguagem poética convidam o leitor a confrontar memórias traumáticas, sejam elas fruto da repressão política ou das contradições da própria vida. O conto se configura, portanto, como espaço de resistência à censura e à repressão, bem como contra o apagamento da memória, transformando a experiência individual em patrimônio coletivo.

Em síntese, o uso de elementos insólitos na escrita de Caio Fernando Abreu apresenta-se como condição para a elaboração de experiências-limite. Ao adotar o fantástico como via, o autor desperta reflexões sobre o lugar comum da denúncia, substituindo a assertividade por um regime de signos abertos, que resiste à exaustão interpretativa. É nessa inesgotabilidade que reside sua força política: a narrativa convoca o leitor a interrogar as permanências do autoritarismo e a perceber as tensões políticas através de uma vivência particular, invocando o campo da memória e da linguagem. Em tempos de disputas por narrativas e tentativas de esvaziamento do passado, o gesto de narrar o indizível – com os deslocamentos éticos do testemunho – converte-se em prática de resistência. A literatura, assim, reafirma-se como espaço de hospitalidade para as vozes feridas, capaz de devolver visibilidade ao que foi sequestrado pelo silêncio e pela censura (Dalcastagnè, 2017; Figueiredo, 2017; Roas, 2014).

Na narrativa, torna-se evidente que a literatura fantástica desempenha papel essencial como dispositivo de representação simbólica das tensões políticas e subjetivas que marcaram o Brasil durante a ditadura militar. Diferente de uma simples evasão da realidade, o fantástico, em Abreu, cumpre a função de revelar fissuras no discurso oficial e de desestabilizar as certezas do leitor, expondo os subterrâneos da experiência traumática. O estranhamento, recurso central dessa estética, atua como linguagem indireta para dizer o indizível, ou seja, aquilo que a censura e o medo impediam de ser explicitado no espaço público. Desse modo, o fantástico não se opõe ao real, mas o intensifica, criando um espaço narrativo em que o ordinário e o extraordinário se confundem, refletindo a atmosfera de paranoia, delírio e despersonalização vivida sob regimes autoritários.

O conto, ao retratar personagens submetidas à violência simbólica e física, opera como uma metáfora da experiência coletiva de opressão e silenciamento. O colapso da identidade e a fragmentação da consciência – traços recorrentes na obra abreuliana – podem ser lidos como representações da experiência histórica de uma geração que viveu sob a repressão do Estado. Assim, a violência que atravessa o texto não se restringe ao plano individual, mas ganha dimensão coletiva, permitindo ao leitor reconhecer a marca de um tempo histórico específico. Nesse sentido, a narrativa pode ser compreendida como testemunho literário, isto é, como espaço de memória e resistência em face do esquecimento e da banalização do trauma.

A atualidade do conto se manifesta quando encontramos semelhanças com os desafios políticos contemporâneos. O Brasil do século XXI, embora democrático, convive com discursos autoritários, tentativas de revisionismo histórico e movimentos que procuram relativizar ou negar os horrores da ditadura. Esse cenário faz eco às advertências implícitas na obra de Abreu: igno-

rar a memória coletiva é abrir espaço para a repetição de práticas autoritárias. A literatura, nesse contexto, atua como força contra o esquecimento, mobilizando afetos, imagens e símbolos que convocam o leitor à reflexão crítica sobre a democracia, a liberdade e os riscos de sua fragilidade.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. Revolta. *In*: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 387-400.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991. Acesso em: 24 maio 2026.

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

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. São Paulo: Horizonte, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora UnB, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Edição bilíngue. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror*: ensaio sobre a abjeção. Tradução de Marta Colli. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

MAGRI, Milena Mulatti. Loucura e repressão política e social em Caio Fernando Abreu. *Web Revista Linguagem, Educação e Memória*, [*s. l.*], v. 14, n. 14, p. 70-82, out. 2018. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/WRLEM/article/view/2679. Acesso em: 01 out. 2021.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*: ficção e política nos anos 70. São Carlos: EdUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

v. 36, n. 2, p. 294–306, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61022
Submetido em: 09/08/2025 · Aprovado em: 04/02/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Sobressaltos e cortes: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar

Shocks and Cuts: Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar

Danielle Freitas Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
daniufmg63@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-4952-4591

Resumo: Este texto pretende examinar as afinidades entre a poesia de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar a partir da noção poética de destinação. Em um segundo momento, iremos interpor entre os dois poetas a imagem de João Cabral de Melo Neto, o que permitirá observar também em que ponto os projetos poéticos de Ana Cristina e Marcos Siscar se afastam. Se para a poeta carioca a dicção cabralina da frase de pedras configura um impedimento para a sedução, é essa dicção pedregosa que, muitas vezes, é apropriada pelos poemas de Marcos Siscar.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; destinação.

Abstract: This text aims to examine the affinities between the poetry of Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar based on the poetic notion of destiny. Secondly, we will interpose the image of João Cabral de Melo Neto between the two poets, which will also allow us to observe where the poetic projects of Ana Cristina and Marcos Siscar diverge. If, for the Rio de Janeiro poet, Cabral's diction of the phrase "of stones" constitutes an impediment to seduction, it is this stony diction that is often appropriated by Marcos Siscar's poems.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; interlocution.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

O filósofo alemão Peter Sloterdijk, em *Regras para o parque humano*, livro escrito como uma resposta a outro alemão, Martin Heidegger – mais precisamente como uma resposta a sua *Carta sobre o humanismo* –, considera a história da filosofia como a escrita de uma "corrente de cartas ao longo das gerações", uma vez que é possível compreender um livro como uma longa carta que pode lançar uma *sedução* e, consequentemente, um *desejo* de resposta. E é a publicação de um outro livro que elabora essa resposta. Assim Sloterdijk (2018, p. 10) explica:

> a escrita não só estabelece uma ponte telecomunicativa entre amigos manifestos vivendo espacialmente distantes um do outro no momento do envio da correspondência, mas também põe em marcha uma operação rumo ao que não está manifesto: ela lança uma sedução ao longe, uma actio in distans, no idioma da magia da antiga Europa, com o objetivo de revelar o amigo desconhecido enquanto tal e levá-lo a ingressar no círculo de amigos. De fato, o leitor que se expõe a essa carta mais longa pode entender o livro como um convite, e, caso se entusiasme pela leitura, apresentar-se então ao círculo dos destinatários para lá dar testemunho do recebimento da mensagem.

A provocação do filósofo é clara e muito interessante. O pensamento se move por meio dessas trocas dissimétricas e intempestivas – toda resposta vem, em certo sentido, fora do seu tempo, como que tardia e desconforme. Desse modo, interessa-nos pensar sobre essa "corrente de cartas" extensas, enviadas "ao longo das gerações", para além do campo filosófico. Talvez esse modo de compreensão, isto é, a escrita de um novo livro como uma maneira de se apresentar como destinatário da longa carta que a escrita de um anterior representa, nos ajude no estudo da poesia de Marcos Siscar. Nesse caso, exatamente de que livros o poeta Siscar se colocaria como destinatário? A resposta a essa pergunta, como se pode supor, de modo algum seria única, uma vez que muitos são os poetas e escritores com os quais Marcos Siscar dialoga. Entretanto, nossos esforços se concentrarão aqui em apenas um único nome: Ana Cristina Cesar.

Celia Pedrosa (2014, p. 81) analisará, entre outros aspectos, "como a interlocução e o endereçamento se infiltram na voz lírica" em poemas de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, identificando, portanto, possíveis afinidades entre os dois projetos poéticos. Nosso objetivo, neste texto, é insistir nessa investigação. Em um segundo momento, porém, entre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar iremos interpor a imagem de João Cabral de Melo Neto. O modo distinto com que cada um dos dois poetas se relaciona com o trabalho de João Cabral pode oferecer-nos um ponto de partida para elaborar em que medida a poesia de Ana Cristina e de Marcos Siscar também se afastam.

É preciso ressaltar que o interesse poético de Ana Cristina e de Marcos Siscar pela noção de endereçamento (ou de destinação, como veremos) não deve ser dissociado do interesse teórico. Ana Cristina, por exemplo, pensa sobre essa noção no depoimento que concedeu à Beatriz Resende, no curso Literatura de mulheres no Brasil,[1] como também no texto "Un signal d'arrêt",[2] em que comenta sobre a questão do interlocutor. Há para a poeta um conflito que se coloca nos seguintes termos: "tematizar o interlocutor" ou "sublimar o interlocutor" (Cesar,

[1] O depoimento, de 1983, pode ser lido em *Crítica e tradução* (2016).

[2] "Un signal d'arrêt" foi incorporado, com modificações, no livro *Luvas de pelica* (em "Epistolário do século XIX"). Observe-se, porém, que na edição de *Poética* (2013) há um erro. No início de "Epistolário do século XIX" lemos na edição de 2013: "Civilizada pergunto se o seu *destino* trai um desejo por cima de/ todos os outros", quando o correto seria "Civilizada pergunto se o seu *desenho* trai um desejo por cima de/ todos os outros". Cumpre notar ainda

2013, p. 417). Poderíamos afirmar, tendo em mente o livro *Luvas de pelica* (1980), entre outros, que ela se decide pela primeira alternativa. Se Ana Cristina assim o faz, é, entretanto, sem "massagens de cumplicidade, não,/ não é assim" (Cesar, 2013, p. 417). Desse modo, em "Un signal d'arrêt", ela buscará formular essas preocupações nomeando-as de "problemas de técnica".

Outro texto de Ana Cristina que também não deve ser desconsiderado quando se trata dessas suas preocupações poéticas e teóricas é um manuscrito publicado pela editora Companhia das Letras na reunião que faz dos livros da poeta, em 2013. O próprio Marcos Siscar irá chamar a atenção para esse manuscrito em seu texto de apresentação de *Escrever para quem? Ana Cristina e o endereçamento* (2023), livro organizado por ele. Siscar compreende o manuscrito como "um 'manifesto' poético do endereçamento". Assim, o crítico assinala que:

> Não é difícil notar como essa "grande questão" [Siscar refere-se aqui à frase de Ana Cristina encontrada no manuscrito: "A grande questão é escrever *para quem*?"][3] do endereçamento se estampa nos textos de Ana Cristina Cesar, tanto pela mobilização de um leitor/interlocutor preciso, quanto pelas tomadas de partido em relação à existência pública da escrita (poesia, crítica etc.); tanto pela crítica à manipulação do endereçamento ao "povo" quanto pela recusa à lógica restritiva e conservadora do mercado (Siscar, 2023, p. 14).

Para ficarmos com os termos usados por Ana Cristina, poderíamos dizer que a "grande questão" colocada no manuscrito é a preocupação em encontrar um modo pelo qual ela poderia driblar o "leitor ninguém" que a causava "horror", e que localizava na poesia de João Cabral de Melo Neto. Para a poeta, a carta resolveria esse problema, pois cada texto "se torna[ria] uma Correspondência completa" (Cesar, 2013, p. 415).[4] Além disso, a carta (e também o diário) demonstraria a sua opção pela prosa, que estaria vinculada à vontade de se evitar os "trancos da dicção da frase de pedras" (Cesar, 2013, p. 415). Aqui Ana Cristina se refere ao poema "Paráfrase de Reverdy", de *Museu de tudo* (1974), de João Cabral. A seguir a essa menção, ela explicita seus desencontros com a poética de Cabral, ao declarar que não deseja os trancos (os obstáculos da sintaxe) da dicção cabralina. Ela prefere os sobressaltos que a poesia pode produzir.[5] Se Ana Cristina declarou, no curso ministrado por Beatriz Resende, que "existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro" (Cesar, 2016, p. 294), a dicção cabralina representa para ela uma "renúncia da sedução" (Cesar, 2013, p. 415). Essa "renúncia" não poderia jamais interessar a ela, pois Ana Cristina quer escrever sob o *signo da paixão*. O que fica claro, por exemplo, em *Luvas de pelica*: "A paixão, / Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente" (Cesar, 1987, p. 95).

Em outro trecho do manuscrito, Ana Cristina escreve: "Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto" (Cesar, 2013, p. 415). Assim, ela contrapõe a "poesia que sobressai, lúcida, pedra" (Cesar, 2013, p. 415) à "poesia que desliza, embala, aplaina, seduz" (Cesar, 2013, p. 415). A ela não interessa nunhuma dessas duas opções. Se os

---

que existe mais de uma versão de "Un signal d'arrêt". Além da apresentada em *Poética*, há outra mais extensa que integra o Catálogo *Bia Wouk. Veinte Dibujos* (1984).

[3] No manuscrito Ana Cristina marca com um traço as palavras que destacamos em itálico.

[4] Uma vez que esse manuscrito é datado de 1980, é claro que a poeta está se referindo ali ao título de seu livro.

[5] Lembremo-nos, nessa direção, de alguns trechos de *Luvas de pelica*: "Um gesto / dramático e sus..." (Cesar, 1987, p. 101), ou ainda, "Luke / veio de repente sem camisa e eu disse em/ português que susto" (Cesar, 1987, p. 112).

motivos da rejeição pela primeira são evidentes, a ponto de ser descenessário apresentá-los aqui, talvez a recusa de Ana Cristina pela segunda alternativa imponha uma explicação, já que a sedução está contida nesse outro tipo de poesia que ela menciona. O que deslinda sua rejeição é o uso que a poeta faz ali da palavra *embala*. O significado para essa palavra poderia ser buscado nas canções de ninar: "dorme, que eu cuido de/ você e não me assusto; dorme, dorme" (Cesar, 1987, p. 96). Ocorre que em *Luvas de pelica* os acontecimentos se dão, com muita frequência, *de repente*.[6] Por isso, se Ana Cristina identifica, sem nomear diretamente, a poesia que estava sendo feita na década de 1980 como se estivesse encarnada naquelas duas alternativas que ela recusa para si, então, a poeta somente pode se achar "muda entre partidos" (Cesar, 2013, p. 415), como ela escreve no manuscrito.

Marcos Siscar discutirá a noção de endereçamento nos artigos e ensaios que escreveu sobre Baudelaire e em seu ensaio sobre Ana Cristina Cesar, publicado em 2011. Concentrando-nos apenas nesse texto de 2011, podemos notar que o crítico lê a poesia da carioca sob o enfoque da política da alteridade que, para Siscar, estaria presente tanto na encenação da intimidade como na questão do *endereçamento*. Desse modo, a articulação que sustenta seu esforço de leitura entrelaça esses dois aspectos (alteridade e endereçamento). Siscar prefere usar o termo *destinação* no lugar de *endereçamento*. É assim que ele se vale de expressões como *percalços da destinação* ou *drama*. Mas, além disso, podemos escutar *destino* na palavra *destinação*, no que ela carregaria de imprevisibilidade e até de desencontro e negatividade radical, isto é, de trágico, um destino em ação, que se movimentaria com um rumo incerto. Paula Glenadel (2024) vê ressoar no termo *destinação* a noção derridiana *destinerrance*, proposta pelo filósofo franco-magrebino em *O cartão-postal*.[7] Com essa noção, Derrida quer dar ênfase à possibilidade do extravio daquilo que é enviado ao outro.[8]

Assim, de modo distinto do termo *endereçamento*, no qual faria eco a palavra *endereço*, como um rumo certo e uma morada fixa, Siscar opta pela imprevisibilidade que estaria presente na palavra *destinação*. Nesse sentido, ele aponta que: "não há como definir de antemão a identidade de um público leitor, uma vez que a identidade está em jogo no próprio ato da destinação" (Siscar, 2011, p. 40). Mas o poeta e crítico brasileiro não pensa apenas no leitor quando reflete sobre a alteridade poética. Em outro trecho do mesmo ensaio, ele escreve: "A sinceridade [do eu] é ambivalente, pois foge ao cálculo do que é real e do que é fingido, do que é projeto e do que é sintoma" (Siscar, 2011, p. 50). A alteridade seria, pois, uma faca de dois gumes. Por isso, ainda que Ana Cristina Cesar em seus textos críticos e em entrevistas fale de *fingimento* em poesia, imbuída pelas teorias poéticas dos anos 1970, em sua própria poesia ela lida com outras questões mais complexas do que se poderia imaginar no lance de distanciamento completo do autor em relação ao *eu poético*, isto é, distanciamento que o protegeria dos riscos ocasionados pela produção do poema, conforme aponta o crítico. É ao mostrar as fissuras do Outro no Mesmo (Collot, 2006) que o sujeito se arrisca. Nesse sentido, Siscar lem-

[6] "De repente faço uma anticarta" (Cesar, 1987, p. 102); "A luz apagou de repente às dez da noite" (Cesar, 1987, p. 112); ou ainda "Depressa porque é bliss" (Cesar, 1987, p. 108).

[7] Publicado em francês curiosamente no mesmo ano de *Luvas de pelica*, 1980.

[8] Sublinhamos que aí reside a mesma preocupação do sujeito poético de *Luvas de pelica* em relação à suas cartinhas e cartões-postais, ao extravio das cartas, ao seu destino sem previsibilidade, ou, em outros termos, ao seu destino errante – incluindo nessa preocupação até mesmo a possibilidade de os textos nunca chegarem: "algumas [cartas] não chegam nunca" (Cesar, 1987, p. 103).

bra da frase de Ana Cristina: "Nele [no caderno terapêutico] eu sou eu e você é você mesmo" (Cesar, 1987, p. 53) em "Fogo do final", último poema de *A teus pés* (1982), assinalando que:

> Fazer a diferença entre o poema e o caderno terapêutico significa fazer a diferença entre a possibilidade de destinar-se e a fatalidade de manter-se presa em si mesma, na homogeneidade ou na literalidade de um eu exposto, achatado, sem direito aos dilemas da sinceridade com que a poesia requisita o outro (Siscar, 2011, p. 52).

Só se passa para o campo do poético quando o Outro coabita o Mesmo. É por isso que o caderno terapêutico não serve para a poesia, uma vez que o *eu* permanecendo *eu* não consegue dar recados: "desistiu de dar recados" (Cesar, 1987, p. 53), ainda em "Fogo do final".

Neste ponto, vale a pena retomar a hipótese de Sloterdijk, com a qual abrimos este texto, isto é, a de que um livro surge como resposta a um livro anterior, ambos os livros podendo ser entendidos como longas cartas enviadas a destinatários desconhecidos. É preciso lembrar aqui algo fundamental: para elaborar uma resposta deve-se aceitar a questão colocada pelo outro, dando, entretanto, a ela uma dimensão própria. Acreditamos que Marcos Siscar aceita a questão do desejo pelo "interlocutor" (nos termos de Ana Cristina) colocada pela poeta carioca, ou em seus próprios termos, a questão da destinação, a entendendo, assim, como relevante para a produção poética, mas dá à questão uma dimensão singular. Não é na prosa (carta, diário, cartão-postal) que ele encontra o seu modo de elaborar a questão, mas sim no verso. Com esse movimento, Marcos Siscar se distancia de Ana Cristina. Podemos dar um nome próprio para esse suposto desentendimento entre os dois poetas: João Cabral de Melo Neto. Por isso, arriscaríamos conjecturar que Siscar cita aquele manuscrito de Ana Cristina Cesar, que mencionamos, não *apenas* porque o entende como uma espécie de "'manifesto' poético do endereçamento", mas *também* porque ali Ana Cristina está discutindo (ao apontar o que ela não quer de Cabral) a dicção cabralina. Siscar não menciona em sua apresentação do livro *Escrever para quem*? a presença de Cabral no manuscrito de Ana Cristina. O curioso é que, a nosso ver, é justamente aquilo que Ana Cristina rejeita em Cabral, pensando por ora apenas naquele manuscrito da poeta, isto é, os trancos da dicção cabralina, o que, entre outras aspectos, interessa a Marcos Siscar.

Fabiane Renata Borsato (2009), em resenha sobre *O roubo do silêncio* (2006), de Marcos Siscar, apontou as semelhanças entre esse e João Cabral: "A reiteração lexical, semântica e fonética, as frases curtas e entrecortadas, a novidade constante da sintaxe e a aproximação inusitada de imagens e discussão exaustiva das mesmas aproximam a obra de Siscar da poética de João Cabral" (Borsato, 2009, p. 227). Retendo esses elementos apontados por Borsato, vejamos o poema que se inicia com "não se diz voltar um rio se vai" (*Não se diz*):

> Não se diz voltar um rio se vai
> com espirais de alga se devolvendo
> não se diz ficar quando ascende
> pela onda ao espírito do movimento
> nunca as mesmas águas mas por revide
> sempre remontando sua fonte
> não se diz sugar do rio extrai-se
> pela linha tensa o dom da completude
> (as sanguessugas remontam pelo corpo

> às veias abertas do rio de oiro)
> ao rio se vai não se diz voltar
> com seu sangue próprio ao que o reclama
> (Siscar, 2003, p. 85).

Celia Pedrosa (2004), ao pensar o motivo do rio em Siscar, no que esse motivo remeteria às "águas cabralinas", aponta que Siscar "escava o leito em busca de um espaço entre a estética da fluidez" (Pedrosa, 2004, n. p.), na qual a crítica inclui o "excesso sentimental"[9] e a "estética da ascese, do corte" (Pedrosa, 2004, n. p.). É como se Siscar estivesse ao mesmo tempo, de alguma forma, com Ana Cristina Cesar e Cabral. Com isso não queremos dizer, por óbvio, que em Ana Cristina Cesar exista apenas excesso. Como vimos, a poeta se preocupa com "problemas de técnica". Entretanto, para ela a sintaxe aparece como contorno: "Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)" (Cesar, 2013, p. 237), porque importa o "discurso fluente como ato de amor" (Cesar, 2013, p. 237). Assim, o ritmo desse discurso não se dá por meio de trancos, mas de sobressaltos, como ela mesma explica. Já em Siscar, o verso impõe uma experiência lancinante, um gesto de rasgo e ferida, ou um "corte de desmesura" (Siscar, 2003, p. 120). Por isso, será preciso paciência para o amor, é como se Siscar dissesse a seu(ua) leitor(a), pois se trata de cumplicidade inimiga.[10] Paciência para retomar a leitura do poema,[11] tentando com isso observar melhor as ambiguidades (os mal-entendidos entre os amantes) que, entre outros procedimentos, o corte e a falta de pontuação, ou mesmo uma pontuação inesperada, pode gerar. É Michel Deguy (2003, p. 78) quem diz:

> Ele despontua, segundo um hábito centenário, certamente, já que o ganho é considerável: desencaixando as "associações", encadeando, escorregando, a frase faz-se geminada, cissípara, hermafrodita [diríamos hoje intersexual]. E a frase despontuada obriga o leitor a retomá-la, a relê-la; a começar a aprender seu lancinamento – decor [...].

Um "rio se vai" sem poder *retornar*,[12] encontrando pelo caminho empecilhos para a fluidez, mas, ao mesmo tempo, "por revide" está "sempre remontando sua fonte". O(a) leitor(a) de Marcos Siscar poderia substituir, se quissese, e sem muito prejuízo para o sentido dessa palavra em seu projeto poético, cremos, a palavra *fonte* por *interior* ou *origem*. Mas apenas se levar em conta os deslocamentos que essas palavras adquirem nos poemas. Assim, deve observar como o *interior* estabelece com o *exterior* uma relação complexa, muito distante da dicotomia usual: "a ficção interior é bem real. é a terra" (Siscar, 2010a, p. 17). No que diz respeito à origem, ela só pode ser pensada a partir da ficção ("a ficção origem" de *Interior via satélite*) (Siscar, 2010a, p. 17). Por isso, não há como voltar, restando apenas remontar *a sua* origem, e não remontar *à sua* origem, como algo que pudesse ser encontrado de uma vez por todas. Ainda que o interior seja "onde não se fica" (afinal como seria possível permanecer nesse lugar

---

[9] Lembremo-nos do "nosso excesso" do poema "Autobiografia não autorizada", que integra o livro *Metade da arte* (2003).

[10] Expressão formulada por Silviano Santiago (1984).

[11] "Você tem pressa. Mas para onde fugiria? Não / há nada além de nós" (Siscar, 2019, p. 57).

[12] Palavra fundamental para muitos poemas de Siscar. Citemos, por exemplo, "Ensaio sobre o retorno" (*Interior via satélite*), ["Quis escrever o retorno o retorno era tudo o que eu queria"] (*Manual de flutuação para amadores*) e "Essai sur le retour" (*Isto não é um documentário*).

que não é estável?), não se deve abdicar dele, parece ser o que nos diz Marcos Siscar em seus poemas, assim como em seus ensaios.

Em 2002, Siscar publica "A máquina de João Cabral", texto no qual irá mostrar justamente o embaraço pelos quais pode passar uma compreensão estanque dos termos "interior" e "exterior" na obra do poeta de Recife. Seu objeto principal de análise é uma carta de Cabral enviada a Clarice Lispector. Nessa carta, os temas do poeta vão desde um projeto de revista literária até a apresentação do livro que estava elaborando naquele momento, o *Psicologia da composição* (1947). Dessa carta para Clarice Lispector, Siscar extrai o seguinte trecho:

> De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construidíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como recorrentemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço (Cabral, 1997 *apud* Siscar, 2010b, p. 288).

Após citar esse trecho da carta, Siscar irá reconstruir o pensamento de Cabral sobre poesia, por exemplo, em relação à sua recusa quanto à "ideia de precedência do espontâneo em poesia" até chegar à imagem que será central para a argumentaçao que constroi em "A máquina de João Cabral". Essa imagem, como sabemos, é a da máquina de algodão de acúçar, usada por Cabral com o objetivo de exemplicar sua compreensão do modo com que julgava ter trabalhado na elaboração de *Psicologia da composição*. Assim, Cabral explica o funcionamento da máquina:

> Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno dela e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i. é, o trabalho de construção; o material – que é inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano etc. – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando sozinho no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, a palavra) (Cabral, 1997 *apud* Siscar, 2010b, p. 293).

A estrátegia adotada por Siscar em seu texto sobre Cabral é mostrar como a aporia pode ser localizada na própria imagem usada pelo poeta pernambucano para explicar a predominância do exterior em seus poemas. Como afirmar, de forma categórica, que o exterior está localizado na roda da máquina de algodão de açúcar? Na roda coberta pela nuvem de açúcar, poderíamos imaginar que o interior da máquina seria exatamente a roda, se mantivermos como elemento referencial a nuvem de açúcar. É como se o entendimento dependesse da posição em que nos encontramos.[13] Nosso interesse ao mencionarmos esse texto de Siscar sobre Cabral está em mostrar como a afinidade de Marcos Siscar com Cabral não é completa (e seria possível falar alguma vez em afinidades absolutas, já que sempre está em

[13] Ana Cristina já chamava a atenção para isso em *Luvas de pelica* ("– está vendo aquele lago com / patos? não, você não vê daí, da janela da / cozinha parece mais outro país –") (Cesar, 1987, p. 97). Também Marcos Siscar escreve em *Interior via satélite* (2010a, p. 24): "do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios/ é um poema de joão cabral querendo ser pura superfície".

jogo a diferença?), e sim conflituosa. Se, por um lado, Siscar se interessa pela dicção "de trancos" cabralina, pelos modos com que o poema de Cabral diz, por outro, afasta-se desse poeta no que se refere à defesa de Cabral da poesia antilírica.

Ao pensar nos elos da poesia de Marcos Siscar com a de João Cabral de Melo Neto é curiosa uma coincidência de datas: Siscar publica seu primeiro livro exatamente no ano da morte de Cabral, 1999. Em texto de 2022, Ivan Marques irá recordar como a morte do poeta pernambucano foi recebida pela imprensa:

> Nos dias que sucederam a morte de João Cabral de Melo Neto, ocorrida em 9 de outubro de 1999, a imprensa lamentou não apenas a partida do poeta, considerado o maior em atividade no Brasil, mas também o encerramento de um longo período da poesia brasileira (Marques, 2022, p. 73).

Se o "geômetra engajado" (Campos, 2010) estava morto então não seria mais preciso ter de se haver com ele? Não parece ser esse o caso, uma vez que João Cabral surge com alguma frequência nos poemas de Siscar, ora sendo nomeado,[14] ora de modo enviesado.[15] Um bom (e belo) exemplo de como se estabelece os conflitos de Marcos Siscar com as declarações de João Cabral (e não necessariamente com a poesia cabralina) pode ser encontrado no poema "Galo", de *O roubo do silêncio*. Leiamos então esse poema:

> Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma
> compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo
> que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos
> fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco,
> pelo precioso corisco. O que se promete na voz
> projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais
> tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se
> diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho,
> depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos
> arrendondam-se em círculos concêntricos. O pescoço
> progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É
> cria de terreiro que de repende irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo.
> Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado, com
> o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em
> seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como
> quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e
> só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é
> que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou
> da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó,
> perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho
> uma manhã. Mas é difícil o dia em que estaremos
> juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O
> bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal

[14] Ver, por exemplo, "Carta a João Cabral" (*Metade da arte*), "Interior sem mapa" (*Interior via satélite*) e "[Do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios]" (*Interior via satélite*).

[15] Cf. "Veraneio sentimental" (*Metade da arte*) e "As jaboticabeiras" (*Interior via satélite*).

> chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e vário, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento
> (Siscar, 2006, p. 35).

Poderíamos dizer que há nesse poema algumas questões que nos interessam: a) o Mesmo e o Outro no *eu* poético (sendo o foco colocado aqui sobre o sujeito poético de Cabral); b) as diferenças entre a compreensão de poesia de Cabral e de Siscar; c) a possibilidade do eu empírico do poeta ser traído pelo *eu* do poema, justamente pela alteridade inscrita no si mesmo, que pode irromper a partir daquela estranheza familiar (o *Unheimlich* freudiano).

Solange Fiuza (2019) tece interessantes considerações a respeito do poema em questão, porém nos afastamos de sua leitura quando a crítica vê na imagem do galo uma possível proximidade com Marcos Siscar, seguindo, nos parece, uma pista falsa: a semelhança entre a sonoridade do verbo *ciscar*, presente no poema, e o nome *Siscar*. Em "Galo", como Fiuza assinala, há um evidente diálogo com o poema "Tecendo a manhã" (*A educação pela pedra*), de Cabral. Nos primeiros versos de "Galo" lemos: "Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma / compulsão órfica o denuncia" (Siscar, 2006, p. 35). O sujeito do poema estaria lançando uma pergunta para Cabral? Caso essa hipótese fosse sustentada, poderíamos entendê-la de dois modos: 1) Como aceitar a interdição do *eu* no poema (o *não se diz*, conforme um dos títulos dos livros de Marcos Siscar)?; e 2) Como não apontar que talvez a presença do *eu*, ou do canto, exista também no poema de Cabral? Repare-se no uso que Siscar faz da palavra *denuncia*. Desse modo, a escolha da imagem do galo (por Cabral) denunciaria, parece propor Marcos Siscar, ao menos o *desejo* do canto em João Cabral. A presença do *eu*, o lirismo, liga-se, sabemos, ao canto, à poesia órfica recusada pelo poeta pernambucano: "A flauta, eu a joguei / aos peixes surdos- / -mudos do mar" (Cabral, 2020, p. 88). Para os peixes mudos, a flauta de Anfion não representa nenhuma ameaça, nenhuma possibilidade de canto, assim como, aparentemente, o galo de "Tecendo a manhã", o qual repassa apenas o *grito*.

No poema de Siscar, o galo é identificado como um galo "quase mudo". No entanto, outra característica importante para nossa leitura desse poema de Marcos Siscar é o fato de seu galo sofrer de "compulsão órfica". A compulsão é compreendida pela psicanálise como uma tentativa (ainda que fracassada) de *dizer não* ao imperativo superegóico. Jô Gondar esclarece sobre o fenômeno a partir dos estudos de Freud:

> Nas explicações que Freud apresenta sobre essa neurose, compulsão não é simplesmente sinônimo de obsessão, mas diz respeito a uma peculiaridade de determinados sintomas obsessivos: trata-se de pensamentos ou atos que o sujeito realiza ainda que lhe pareçam um corpo estranho, pensamentos ou atos movidos por uma força irresistível contra a qual o sujeito gostaria de lutar. A compulsão, nesse caso, resulta de um conflito psíquico e de uma luta subjetiva entre duas injunções opostas, estando o sujeito impossibilitado de escolher qualquer uma delas. Encurralado nessa hesitação exasperante, a resposta do sujeito é o ato compulsivo (Gondar, 2001, p. 28).

Seguindo a explicação de Gondar, e o que o poema "Galo" nos diz, o galo de Cabral encontra-se num conflito (psíquico) e numa luta (subjetiva) entre a interdição ao canto (que lhe é imposta por Cabral) e seu desejo de cantar, por isso o motivo da compulsão.

Avancemos na leitura do poema: "Como dar forma àquilo / que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos / fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, / pelo precioso corisco" (Siscar, 2006, p. 35). Outra pergunta parece ser enviada ao poeta pernambucano. Ela pode ser compreendida como uma questão relacionada à escrita do poema. Reformulando a pergunta: "Como dar forma ao poema"? Talvez uma pergunta que todo poeta se coloque ao escrever. Em seguida, volta-se novamente para o galo. Se ele foi *convertido* em bicho é porque antes ele deve ter sido outra coisa. Ele sofreu uma transformação ao deixar de poder cantar. Supomos, então, que antes de ser convertido em bicho ele tivesse uma voz, característica apenas humana. O galo está ou é, isso não altera muito o sentido nesse momento, *nervoso* porque quando cisca só pode olhar para o chão. Mas não é esse o seu desejo, parece insinuar o poema. O bicho se interessa pelo "corisco", pela faísca elétrica ou centelha que ocorre por ocasião de trovoada, portanto, o corisco é o "resto" do trovão. O chão pode ser um limite para a imaginação, é o que se coloca em questão.

Seguindo a sequência do poema: "O que se promete na voz/ projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais / tarde se devolve em ondas de vômito" (Siscar, 2006, p. 35). Novamente outra indagação. Alguém promete (o próprio Cabral?) alguma coisa (é em torno disso que se indaga) na voz (aqui já não pode ser o bicho, pois a voz sendo humana só pode ser atribuída ao poeta pernambucano). Contudo essa voz (de Cabral) é *projetada* (outro termo psicanálitico) em "sulcos de ronco", deixando de ser humana, e passando a ser o grito do bicho, isto é, do galo do poema.

Nos versos seguintes "A matéria sonhada mais / tarde se devolve em ondas de vômito" (Siscar, 2006, p. 35), podemos ler que aquele corisco pelo qual se interessa o pobre galo é devolvido ao poema depois de ter passado não pelo coração, mas pelo estômago, ele foi bem digerido e é agora expelido pelas "ondas de vômito" é a "*flor*! conhecendo que és fezes" (Cabral, 2020, p. 93). Os versos "Triste não se / diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, / depois o outro, alternadamente se divisa" (Siscar, 2006, p. 35) esclarecem que não se trata de uma patologização de Cabral. Não é Cabral quem é "triste e compulsivo", mas o galo de seu poema, que é e não é Cabral, ao mesmo tempo, terceiro incluído. Por isso, menciona-se a divisão. É uma bela imagem essa que Siscar formula a partir dos olhos do galo. Pela visão não conseguimos capturar, no mesmo momento ("alternadamente se divisa"), os dois olhos do galo. Mas, o que é essencial para a leitura, o galo tem dois olhos, não há dúvida. É essa relação complexa que o poema "Galo" estabelece entre o galo de "Tecendo a manhã" e o próprio Cabral. O galo se mostrará, como veremos, o Outro de Cabral ("caminha como cria de si mesmo"). Sigamos então na leitura:

> O pescoço
> progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É
> cria de terreiro que de repende irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo
> (Siscar, 2006, p. 35).

O que se pode ler nesses versos é que se há fingimento (do teatro), ele pode ser, às vezes, sem influência da vontade. Nesse sentido, em *Isto não é um documentário*, Siscar irá escrever no poema intitulado "Ator de si mesmo": "Não há como saber quem vem primeiro. Quem / salva a própria pele. O ator ou seu papel. Como fazer o seu papel / senão livrando-se da própria pele? Como se se imitasse" (Siscar, 2019, p. 54). E é nesse ponto que devemos recuperar o adjetivo "selvagem" que foi atribuído ao galo no primeiro verso do poema homônimo. Apesar do galo ser "cria de terreiro", o que quer dizer um bicho bem familiar, ele "irrompe de repente, estranho" (tão ao gosto de Ana Cristina). Ele é estranho porque é familiar e selvagem (é Siscar rementendo evidentemente a Freud). A estranheza abre o sujeito para a potencialidade ("branco, amarelo, violeta"):

> Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado, com
> o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em
> seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como
> quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e
> só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é
> que gira ainda, revoluto, circunscrito
> (Siscar, 2006, p. 35).

Há uma saída e uma volta, é o interior em sua relação com o exterior, ou o sujeito lírico fora de si, para falarmos com Collot. Após a queima ("inflama-se"), ou após a saída, permanece apenas o resto desse processo (isto é, o poema). As *penas* parecem apontar para uma ambiguidade entre referir-se à estrutura ceratinizada que recobre o corpo do galo e um certo desgosto pelo poema elaborado. A procura (pelo poema, pelo outro? não é possível decidir) estaria enredada num círculo.

> Do sossego ou
> da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó,
> perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho
> uma manhã
> (Siscar, 2006, p. 35).

Parece que aqui o sujeito poético sugere que ainda que se elabore o poema a partir de modos distintos (sossego ou procura, no que esse último modo teria de um eco drummondiano), o que importa no final é o resultado do processo: é o galo de Cabral, em sua acepção de poema. Sugere-se também que nesse processo de escrita estão incluídos os poetas precedentes, com os quais o escritor estabeleceu uma batalha amorosa. Na sequência aparece o *nós* oculto em "estaremos":

> Mas é difícil o dia em que estaremos
> juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bi-
> cho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O
> bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal
> chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu teci-
> do translúcido. Sozinho e vário, ele desvaria. Liberda-
> de é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer?
> Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em
> crista, apenas, uma flor de ornamento
> (Siscar, 2006, p. 35).

"Mas é difícil o dia em que estaremos / juntos", porque Cabral quer que seu galo produza apenas gritos, e o grito do "bicho" de Siscar é de outro tipo, ele é canto. Apesar do fato de que o canto na cidade (no contemporâneo) seja frágil ("mal / chega, se desfia), não convém reprimi-lo, uma vez que ele não é canto de apenas um (de um coração ingênuo), mas de vários (alteridade). Ao se ignorar o corisco ou o brilho do dia ("engole o dia") corre-se o risco de o poema se tornar "flor de ornamento", no que essa imagem teria de inôrganico.

Como vimos, é nesse lugar conflituoso em relação a Cabral que a poesia (e o ensaísmo) de Marcos Siscar pode ser lida. Mas essa afirmação também parece pertinente se transferida para pensar a poesia de Ana Cristina em sua relação com João Cabral. Assim, não se pode falar de anticabralismo, como disse Ana Cristina Cesar ao se referir à sua geração.[16] Ainda que se trate de um diálogo atravessado por recusas, os poemas da carioca traem o anticabralismo de Ana Cristina. Se retomarmos, por exemplo, o poema "Fábula de Anfion" de Cabral e observarmos a primeira estrofe da seção "Anfion e a flauta", "Uma flauta: como / dominá-la, cavalo / solto, que é louco?" (Cabral, 2020, p. 88), como não nos lembrarmos dos versos de "Contagem regressiva"?

> Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
> elétrica IBM lebre louca solta pelo campo
> Corri atrás
> da lebre louca em corrida coerente
> atrás das tocas e escrevi: trejeitos
> (Cesar, 2013, p. 274).

Há uma preocupação (medo) de que a subjetividade corra solta, num fluxo sem corte. O mesmo medo de Cabral de não ter controle sobre a flauta-cavalo. O adjetivo empregado por João Cabral e por Ana Cristina é o mesmo: "louca". Entretanto, a solução encontrada por cada um deles será bem diferente. A única solução que se coloca para Cabral é o expurgo da subjetividade, livrando-se da flauta. Ana Cristina prefere correr (na velocidade das mudanças bruscas de assuntos) atrás da lebre louca, porque, afinal, a lebre corre *atrás das tocas* (ela passa por lugares secretos, talvez os quais a lebre só descubra no trajeto). A pontuação indica que a palavra "trejeitos" cumpre a função de explicar o que veio antes, isto é, a corrida da lebre louca. Fica claro: mesmo a lebre louca é apenas um trejeito, uma contração do rosto. No que ela estaria, então, de acordo com Marcos Siscar.

Referências

BORSATO, Fabiane. Frações de *proesia*: outras metades da arte para dias difíceis. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p. 225-229, jan./jun. 2009. DOI: https://doi.org/10.58943/irl.v0i0.2152.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 77-88.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

[16] Lembre-se d'"O poema e a trégua" (*Antigos e soltos*), no qual Ana Cristina estabelece diálogo com "O poema e a água", de João Cabral de Melo Neto, ainda que seja com o primeiro Cabral de *A pedra do sono*.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina; BOSI, Viviana (org.). *Antigos e soltos*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2008.

COLLOT, Michel. O Outro no Mesmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos*, [*s. l.*], n. 8, v. 1, [n. p.], jan. 2006. DOI: https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100003.

DEGUY, Michel. Prefácio de *Não se diz*. *In*: SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac & Naify, 2003. p. 77-79.

FUIZA, Solange. Marcos Siscar e o legado de João Cabral. *REVELLI*, Goiânia, v. 11, p. 1-16, maio 2019. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/8489. Acesso em: 09 jun. 2025.

GLENADEL, Paula. Altérités de la poésie: éléments pour une critique poétique contemporaine au Brésil. *Galáxia*, São Paulo, v. 49, p. 1-20, 2024. DOI: https://doi.org/10.1590/1982-2553202466575.

GONDAR, Jô. Sobre as pulsões e o dispositivo psicanalítico. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 25-35, jul./dez. 2001. DOI: https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000200002.

MARQUES, Ivan. "Uma geração pode continuar a outra": João Cabral de Melo Neto e o modernismo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 73-90, fev. 2002. DOI: https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.005.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

PEDROSA, Celia. Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte. *In*: JORNAL de poesia. Fortaleza: SecrelNet, 2004. Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/celiapedrosa1.html. Acesso em: 09 jun. 2025.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo [1984]. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos (org.). *Escrever para quem?* São Paulo: Asa da palavra, 2023.

SISCAR, Marcos. *A máquina de João Cabral. Poesia e crise*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010b.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SISCAR, Marcos. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.

SISCAR, Marcos. *Isto não é um documentário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac&Naify, 2003.

SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

v. 36, n. 2, p. 307–321, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.60586
Submetido em: 25/07/2025 · Aprovado em: 12/11/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Configurações labirínticas dos espaços narrativos em Borges, Saramago e Graciliano

Labyrinthine Configurations of Narrative Spaces in Borges, Saramago and Graciliano

Cleomar Pinheiro Sotta
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) | Assis | SP | BR
cleomar.sotta@unesp.br
https://orcid.org/0000-0002-6860-9280

Resumo: Este artigo analisa a presença do labirinto na construção do espaço em narrativas de três autores de distintas nacionalidades: *A biblioteca de Babel*, do escritor argentino Jorge Luis Borges; *Todos os nomes*, do português José Saramago; e *Vidas secas*, do brasileiro Graciliano Ramos. A imagem do labirinto que, no imaginário popular, remete ao mito do Minotauro, transformou-se, ao longo do tempo, em tema e forma de muitos textos literários, incorporando, segundo Mello (2007), duas principais tendências: errância e desorientação sem sentido ou enfrentamento de um percurso cheio de obstáculos, que provoca transformações nos indivíduos em busca de um centro ou saída. A análise apresentada comenta a construção dos espaços das três narrativas, demonstra a configuração labiríntica, destaca a qual dessas perspectivas do sentido do labirinto se filia cada um dos autores e como a utilização desse símbolo denota uma visão de mundo e da existência humana.

Palavras-chave: espaço; labirinto; Jorge Luis Borges; José Saramago; Graciliano Ramos.

Abstract: This article analyzes the presence of the labyrinth in the construction of space in narratives by three authors of different nationalities: *A biblioteca de Babel* by the Argentine writer Jorge Luis Borges; *Todos os nomes* by the Portuguese author José Saramago; and *Vidas secas* by the Brazilian writer Graciliano Ramos. The image of the labyrinth–which, in the popular imagination, evokes the myth of the Minotaur–has, over time, become both a theme and a form in many literary texts. According to Mello (2007), it has incorporated two main tendencies: aimless wandering and disorientation, or the confron-

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

tation of a path filled with obstacles that leads to transformation in individuals seeking a center or an exit. The analysis presented discusses the construction of space in the three narratives, demonstrates the labyrinthine configuration, highlights which of the two labyrinthine perspectives each author aligns with, and shows how the use of this symbol reflects a worldview and a particular vision of human existence.

Keywords: space; labyrinth; Jorge Luis Borges; José Saramago; Graciliano Ramos.

Introdução

Quando são aproximadas as produções literárias do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), do brasileiro Graciliano Ramos (1892-1953) e do português José Saramago (1922-2010), uma das constatações mais evidentes a qual se pode fazer é que são três grandes escritores que não só alcançaram papel de destaque e se tornaram representantes da literatura de seus países, como também transcenderam os limites territoriais, escrevendo seus nomes no cânone da literatura mundial e influenciando outros autores.

Borges impactou a literatura latino-americana do século XX ao deixar de lado o realismo psicológico e o realismo social do pós-guerra, "para adotar a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a uma fantasia que não se envergonha de si mesma e a preocupações francamente intelectuais e até filosóficas" (Williamson, 2011, p. 9). É por essa razão que suas narrativas curtas subvertem os padrões do gênero conto, apresentam uma mescla entre arte e pensamento, bem como conferem tom ensaístico à ficção, por meio de um narrador onipresente que se aproveita dos fatos relatados para emitir reflexões, dúvidas, hipóteses, atuando como "uma espécie de comentador, inquiridor e intelectualizado, dado a minúcias, abstrações e ironias" (Arrigucci Jr., 1997, p. 15).

Saramago, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura (1998), teve uma produção romanesca dividida em duas tendências, apontadas pelo autor e corroborada pela crítica especializada (Costa, 1998): em seus primeiros romances, que formam a chamada fase da estátua, tratou de temas ligados à história de Portugal, sua pátria, discutindo os efeitos do passado no "ser" português no mundo contemporâneo (Calbucci, 1999, p. 118). Em um segundo momento, a fase da pedra, o autor abandona questões mais locais e passa a abordar temáticas de caráter universalizante, aquelas associadas ao "ser" humano, às inquietações diante da existência e a vida em sociedade.

Graciliano Ramos, por sua vez, tornou-se um dos grandes representantes do romance de 1930 no Brasil, modalidade narrativa preocupada em representar por meio da literatura as desigualdades e injustiças sociais. Suas obras destacam-se na ficção modernista brasileira, graças ao realismo crítico que suscita a conscientização social (Santiago, 2020) e porque, através das denúncias sociais, ataca questões de interesse universal (Miranda, 1992), além de

fazer uma análise psicológica profunda do comportamento de seus personagens cujos resultados estendem-se a uma leitura da sociedade, do mundo e do homem.

Além da notoriedade de cada um dos três autores, quando se lança um olhar mais atento com propósito comparativo às obras de ficção que publicaram, identifica-se, entre outras semelhanças, a presença da simbologia no labirinto na construção estrutural dos espaços narrativos. Embora já tivesse manifestação em textos egípcios, o labirinto mais recordado pelo imaginário coletivo é o do Minotauro, figura metade homem, metade touro.

De acordo com o mito, Dédalo teria sido contratado pelo Rei Minos de Creta para projetar uma construção cheia de corredores emaranhados que se confundem e levam a falsos recintos ou portas, na qual seria aprisionado o Minotauro. O único a se locomover com facilidade pela edificação foi Teseu, paixão da filha de Minos, Ariadne, que ofereceu ao rapaz um novelo, cujo fio permitiu adentrar o labirinto, executar o monstro e alcançar a saída.

Na concepção de Mello (2007), ao longo do tempo, em muitas culturas, o labirinto recebeu duas principais tendências, as quais se manifestam também na literatura: 1) a condição de errância, aprisionamento e desorientação; e 2) a ideia de enfrentamento de obstáculos, na busca obsessiva por um centro ou pela saída (Mello, 2007, p. 372). No primeiro caso, o labirinto se associa à condição humana vista como absurda, de modo que viver é percorrer solitariamente um labirinto sem saída, sem encontrar sentido algum para a errância, sujeitando-se à resignação. A segunda perspectiva denota que o percurso, embora solitário, silencioso, monótono e angustiante tem um aspecto positivo, pois possibilita ao indivíduo "um contato consigo mesmo, com sua consciência e, consequentemente, a transformação [...], organização interna que possibilitará a 'passagem' para uma nova forma de ser no mundo" (Mello, 2007, p. 377).

Diante dessas considerações sistematizadoras sobre a representação do labirinto, o objetivo deste artigo é, a partir de uma perspectiva comparativa, demonstrar, de maneira amostral, a configuração labiríntica na construção do espaço nas narrativas *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges; *Todos os nomes*, de José Saramago e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O intuito é verificar qual sentido o labirinto assume para cada um, observar como o mesmo símbolo se manifesta em literaturas de nacionalidades distintas, os efeitos que essa imagem provoca nos textos e quais aproximações ou divergências há entre os três escritores. As conclusões apresentadas contribuem para a fortuna crítica dos autores, para os estudos da imagem do labirinto na literatura e para a percepção de como a configuração labiríntica do espaço se articula ao conteúdo do texto e à vida dos personagens, sendo reveladora de uma visão de mundo.

A biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges

Nascido em 1899, em Buenos Aires, Jorge Luis Borges iniciou sua carreira nos anos de 1920, com a publicação de poemas e ensaios em jornais e revistas, e passou, na década seguinte, a escrever contos ligados à literatura fantástica. No âmbito da prosa, o autor não produziu romances, apenas narrativas curtas, preferindo concentração e síntese de ideias em poucas páginas. O argentino se afastou do realismo-naturalismo e empreendeu a experimentação de formas, estruturas e linguagens, contribuindo para o chamado *boom* da literatura latino-americana, fenômeno que renovou a produção artística do continente (Monegal, 1972).

Quando se pensa na representação do labirinto na literatura, Borges ocupa papel de destaque, pois o tema é recorrente em suas produções como analogia do destino e da existên-

cia humana, da desorientação, da impossibilidade de descobrir a ordem que rege o universo, da ausência, portanto, de sentido do mundo. Sua sedução pelo labirinto ocorreu desde a infância, quando viu em um livro francês uma gravura do labirinto de Creta, surpreendente no seu tamanho e cujas frestas despertaram curiosidade de avistar o que havia lá dentro (Borges, 1999). Ao tornar-se escritor o labirinto passou a ser uma de suas obsessões temáticas e/ou formais.

Na coletânea intitulada *Ficções* (1944) há narrativas que, segundo Olmos (2008), apresentam, entre outros temas, relatos de base filosófica e fantástica, que expressam reflexões metafísicas sobre a realidade, o universo, o tempo e o espaço. Um dos contos em que o labirinto se manifesta de forma emblemática na construção do espaço é *A biblioteca de Babel*. Desde as primeiras linhas do texto se estabelece a relação alegórica entre a biblioteca e o universo, quando afirma o narrador: "o universo (que outros chamam a Biblioteca)" (Borges, 2016, p. 69).

A edificação tem a forma de uma torre de galerias hexagonais. O narrador faz um relato detalhado, a fim de permitir ao leitor uma visualização da composição:

> O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, com cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares mal ultrapassa a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito... A luz procede de umas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante (Borges, 2016, p. 69-70).

Na descrição do lugar há abundância de adjetivos e advérbios, tais como: *indefinido*, *infinito*, *vastos*, *baixíssimas*, *interminavelmente*, *invariável*, *longas*, *incessante*. Esses termos destacam a magnitude do edifício, que desperta a hipótese de ser infinito. A configuração labiríntica do espaço reside na simetria da construção, que causa desorientação nos transeuntes, já que não é possível distinguir uma galeria de outra: são todas hexagonais, de mesma altura, com um canal de ventilação no meio, vinte prateleiras, uma saída para um corredor, no qual há sempre dois gabinetes, uma escada que leva ao infinito superior ou inferior e um espelho, que também causa um efeito labiríntico, na medida em que cria uma realidade falsa, ilusória, um simulacro.

A luz insuficiente de duas frutas esféricas (que lembram astros) deve impedir uma visão nítida e deixar os indivíduos em uma espécie de penumbra, que produz sombras e, consequentemente, mais uma realidade ilusória, outra espécie de espelhamento. Há uma falsa sensação de domínio do espaço ao ser possível ver de qualquer hexágono os andares inferiores e superiores, contudo a simetria das galerias impede um senso preciso de direção. Como se nota, a desorientação é certa para quem percorre essas galerias, pois, sendo infinitas, nunca se atingirá a última, o fim, a saída; sendo idênticas, é inevitável a impressão de voltar ao mesmo ponto ou de não sair do lugar. Não é gratuito o fato de a biblioteca receber a locução adjetiva

"de Babel", que remete ao mito bíblico da torre de Babel, bem como às ideias de confusão, desordem, desorientação e desentendimento que ele representa. Talvez o universo seja, tal qual a torre de Babel, uma obra inacabada, abandonada e, portanto, sem coerência e sentido.

Se o desejo de quem percorre um labirinto é encontrar a saída ou um centro, onde estaria uma recompensa, a busca dos habitantes da biblioteca era por um suposto livro, o catálogo dos catálogos, que contivesse todas as explicações sobre esse universo. De acordo com o conto, para os místicos haveria uma câmara circular com um grande livro também circular de lombada contínua, que dá toda a volta das paredes. Para o narrador, que peregrinou pelas galerias durante toda a vida e que está próximo de morrer, "a Biblioteca é uma esfera cujo verdadeiro centro é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível" (Borges, 2016, p. 70).

A procura pelo livro dos livros é dificultada pela simetria na organização bibliográfica das prateleiras de cada galeria, cuja descrição é realizada *en abyme*, explorando a profundidade e empreendendo um *zoom* progressivo, desde os muros do hexágono até as páginas dos exemplares:

> A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira contém trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro tem quatrocentas e dez páginas; cada página, quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas (Borges, 2016, p. 70).

Os livros, como se nota, também se manifestam como uma realidade enigmática e labiríntica. Pelas hipóteses do narrador, a arquitetura da biblioteca, os materiais e os bibliotecários deveriam ser obra de um deus, cujas ações são inescrutáveis aos homens. A investigação incansável das obras permitiu, porém, algumas constatações: os livros eram compostos a partir da combinação e/ou repetição de vinte e cinco símbolos ortográficos (o espaço, a vírgula e as vinte e duas letras do alfabeto); nenhuma obra era idêntica à outra, de modo que registram todas as combinações possíveis dos símbolos que contêm e expressam, assim, tudo o que pode ser dito em todos os idiomas.

Essas premissas subverteram, a princípio, a ideia de uma natureza informe e caótica do conteúdo escrito e geraram a esperança de que o universo estivesse justificado, já que os materiais deveriam guardar as respostas dos mistérios da humanidade e revelações do futuro. No entanto, tal esperança se converteu logo em depressão diante da dificuldade de encontrar os livros preciosos e de desvendar a escrita das obras. Alguns sugeriram cessar as buscas e embaralhar letras e símbolos, até, por obra do acaso, construir esses livros esclarecedores; outros adotaram a estratégia de descartar os supostos livros inúteis; outros ainda acreditavam que em algum hexágono existiria um livro chave e compêndio dos demais, que já fora lido por algum bibliotecário, o qual, por isso, se assemelharia a um deus, dada a compreensão de tudo.

Os esforços dos peregrinos por encontrar algo que conceda lógica e coerência à biblioteca demonstram o senso de desorientação dos indivíduos, a errância, a busca incessante e obsessiva por encontrar um sentido para o mundo, uma saída, um centro que justifique o labirinto onde estão encerrados, um momento em que os mistérios desse espaço sejam explicados pelos deuses ou por um homem que tenha acesso ao hipotético livro total. É o que se observa no desejo do narrador: "que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, Tua enorme Biblioteca se justifique" (Borges, 2016, p. 76).

Assim, "o mundo aparece como livro ou escritura sagrada que alude, como o labirinto, a um significado obscuro, a uma mente superior por trás da criação total e à impossibilidade de enfrentar o criador" (Kapschutschenko, 1981, p. 28).[1]

A certeza de que tudo estaria escrito provoca tristeza, solidão e angústia nos homens, pois se sentem anulados, fantasmas, sem livre arbítrio, executando ações previamente projetadas por alguém, transmitindo "[...] a impressão de um universo válido por si mesmo e que exclui toda a participação do homem" (Barrenechea, 1984, p. 42).[2] Esses sentimentos despertam loucura e desencadeiam suicídios, todavia a morte não parece ser aliviadora, afinal os mortos são atirados no canal de ventilação, em que a queda é infinita. Alguns céticos ou ímpios afirmam que "o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é uma quase milagrosa exceção" (Borges, 2016, p. 77). Nessa perspectiva, a ordem que rege a biblioteca-universo é a desordem, opinião que se alinha com as hipóteses do narrador: "A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)" (Borges, 2016, p. 78).

Desta maneira, ao concluir que a desordem é efetivamente a ordem, a configuração da biblioteca-universo de Borges demonstra a utilização da imagem do labirinto para representar o mundo como um espaço de errância incessante, desorientação, angústia, melancolia – por isso não é fortuita a epígrafe do conto, extraída de um estudo de Robert Burton (2011) a respeito da melancolia, que desejava ser um compêndio tão completo quanto o suposto livro total procurado na biblioteca. Os homens vagam em vão em busca um sentido para sua existência: "A busca num espaço infinito, ocupado por infinitas combinações, não se deixa organizar metodicamente e se faz ao sabor do acaso. Assim, a busca se define por um oxímoro, porque o método exigido pela biblioteca é a antítese de um método" (Sarlo, 2008, p. 128).

A insistente procura de lógica e coerência para o mundo é inútil, pois essa justificação não existe, tudo parece fruto do acaso, o sentido é justamente a ausência de sentido. O mundo, na concepção borgiana, é um labirinto sem centro ou saída.

Todos os nomes, de José Saramago

O romance *Todos os nomes*, do português José Saramago, apresenta espaços cujas construções expressam, tal qual a Biblioteca de Babel, uma configuração labiríntica e se associam à trajetória do protagonista, o Sr. José. A narrativa conta a história de um auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil, de cinquenta anos, único morador das antigas casas anexas à repartição pública. Sem família ou amigos, o passatempo de José é colecionar recortes de jornais e revistas com notícias e fotos de celebridades de seu país. Utilizando secretamente uma porta de sua casa que dá acesso à Conservatória, o auxiliar de escrita visita os arquivos durante as madrugadas para coletar verbetes das personalidades que constam em sua coleção e copiar dados pessoais para uma espécie de ficha que preenche para cada famoso. O

[1] "El mundo aparece como libro o escritura sagrada que alude, como el laberinto, a un significado oscuro, a una mente superior detrás de la creación total, y a la imposibilidad de enfrentarse con el creador".

[2] "[...] la impresión de un orbe valido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre".

conflito do romance ocorre quando, entre os verbetes dos artistas, por acaso, José recolhe o registro de uma mulher desconhecida e decide descobrir quem ela é.

A Conservatória em que trabalha Sr. José é um dos espaços que guarda ressonâncias labirínticas. O prédio tem uma fachada antiga, pintura desbotada e placa de identificação quase ilegível. A área interna é desorientadora, pois em todas as partes a vista é tomada por verbetes, fichas, pastas e processos em gigantescas armações de estantes. O aumento dos assentamentos dos mortos obriga constante expansão dos fundos da edificação. As instalações, "consideradas ciclópicas e sobre-humanas por todos os observadores" (Saramago, 2014, p. 13), parecem crescer vertical e horizontalmente de forma desenfreada. As mesas dos funcionários na ala administrativa, dispostas em quatro linhas, formam uma progressão geométrica (1, 2, 4, 8): o Conservador, à sua frente dois subchefes, depois quatro oficiais e, na última fileira, oito auxiliares de escrita. Além de demonstrar hierarquia e burocracia, a disposição conecta-se com a ampliação incessante, intensificada pelos adjetivos *alto*, *enorme*, *grandes*, *imparável*, *gigantescas*, *ciclópicas*, *sobre-humanas*, que conferem um tom fantástico à Conservatória.

Percorrer o labirinto envolve enfrentar obstáculos. Na Conservatória labiríntica, Sr. José encara uma atmosfera fantasmagórica e sobrenatural, que se manifesta por meio de várias dificuldades: o medo de altura e "a presença ameaçadora das altíssimas estantes que pareciam querer precipitar-se das sombras do tecto, lá onde as aranhas tecem e devoram" (Saramago, 2014, p. 72); a parede dos fundos que, consoante o narrador, queria engolir tudo; a sensação de haver olhos na escuridão dos corredores; "o sussurrar dos papéis, ou um murmúrio de vozes" (Saramago, 2014, p. 169) ou um silêncio absoluto; condições físicas (pouca umidade, sujeira, poeira, insetos e animais que se acumulam em papéis velhos); desmoronamento de processos e consequente desorganização; escassa iluminação e ventilação. Todos esses itens causam desorientação, marca fundadora de um labirinto, e obrigam José a enfrentar "uma rede complexa de carreiros e veredas, onde a cada momento surgem os obstáculos e os becos sem saída" (Saramago, 2014, p. 169); "há que rodear montanhas de maços, colunas de processos, pilhas de verbetes, maciços de restos antigos, avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo" (Saramago, 2014, p. 168).

O espaço é tão labiríntico que, segundo a narrativa, um historiador foi encontrado morto entre as estantes uma semana depois de ter desaparecido, episódio que levou à adoção do fio de Ariadne – referência explícita ao mito –, uma corda amarrada à mesa do Chefe. Contudo, a estratégia fracassou, pois o cordel se enroscava nos papéis e nas estantes.

O desejo de encontrar a anônima do verbete, de 36 anos, nascida naquela mesma cidade, faz com que José espreite a casa onde a mulher nascera. Com uma credencial falsificada da repartição, ele interroga uma vizinha do prédio, que lhe indica a escola onde a procurada teria estudado. Surge, então, outro espaço labiríntico do romance. Em um final de semana chuvoso, Sr. José invade o colégio por uma janela dos fundos. A fim de encontrar documentos da desconhecida, o auxiliar de escrita percorre, quase às escuras, longos corredores, portas e salas quase idênticas, que dão a sensação de serem a mesma ou de não sair do lugar, "a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos" (Saramago, 2014, p. 96).

Chegar à secretaria foi uma saga, que o fez se perder pelo prédio. Nas gavetas, registros dos atuais alunos; no corredor, correspondências antigas. Os documentos procurados estavam em um sótão, acessado por uma porta estreita entre prateleiras, com uma escada helicoidal sem corrimão. A desorganização impera no local, os arquivos não tinham ordem aparente:

> Havia papéis espalhados, caixas de cartão, algumas delas rebentadas, tudo coberto de pó, [...] vultos fugidios de estantes que pareciam dar a volta a todo o compartimento. Não eram altas, nem o poderiam ser por causa da inclinação do telhado, e estavam sobrecarregadas de caixas e de maços informes de papéis (Saramago, 2014, p. 109).

Com trabalho, José encontrou o histórico escolar da mulher desconhecida. No entanto, a expedição na chuva resultou em um resfriado, que afastou o auxiliar de escrita do trabalho por uns dias. Nesse período de folga, a busca continua no último endereço informado nos registros de matrícula do colégio. Evita entrevistar os moradores, com medo de ser descoberto pelo subchefe da Conservatória, morador da região. Fingindo procurar alguém que não retirou o diploma, percorre a cidade e interroga comerciantes. A perambulação pelo espaço urbano simula um labirinto, "[o trabalho] é andar e andar, ele é palmilhar ruas e calçadas, ele é subir escadas, ele é bater às portas, ele é descer escadas" (Saramago, 2014, p. 153). A investigação, todavia, não avançou, converteu-se em uma via sem saída.

O acaso, no entanto, obrigou Sr. José a guardar um verbete de nascimento que deveria ser arquivado imediatamente após o nome da desconhecida e perceber que o registro da mulher não mais estava lá. Munido de metros de cordel – "não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta" (Saramago, 2014, p. 168), durante a noite, o homem visita os arquivos dos mortos. Quando já quase desistia, encontra no chão o processo da desconhecida, descobrindo que ela falecera dois dias depois do assalto à escola. Decide visitar o túmulo da mulher em mais um dos espaços labirínticos da narrativa, o Cemitério Geral, idêntico à Conservatória na fachada e na estrutura administrativa, o que faz com que sejam locais espelhados. Os muros tiveram de ser reconstruídos inúmeras vezes, devido ao aumento do número de lápides, até decidir-se abdicar das cercas e deixar que os túmulos se espalhassem por todas as partes, como ramificações desordenadas ou tentáculos de um polvo, segundo descreve o texto, formando uma necrópole, que invade e se une ao território urbano.

A configuração labiríntica do Cemitério Geral dificulta os enterros e as visitas, exigindo coveiros guias, mapas, um fio de Ariadne que sempre aparecia cortado. Mesmo com essas medidas, o público perdia-se nos "labirintos de corredores, [que] estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos" (Saramago, 2014, p. 223). Ao pedir informações, Sr. José descobre que a mulher tinha tirado a própria vida, por isso dirigiu-se à ala dos suicidas. A lápide procurada tinha como identificação uma chapa preta com números brancos. Contudo, um pastor de ovelhas, um Jesus às avessas, preocupado com os mortos e burlador do destino das pessoas, confessa ao auxiliar de escrita que tem o costume de trocar as placas dos túmulos dos suicidas, porque julgava que abdicar de viver significava não querer ser encontrado. As sepulturas se convertem em um labirinto invisível, que impede os visitantes de identificar a mentira diante de seus olhos, "a verdade tinha-se tornado mentira [...]. As obras do acaso são infinitas" (Saramago, 2014, p. 243). Sem exumação não saberia onde estava o corpo da mulher.

Em um interrogatório aos pais da desconhecida, supostamente em nome da Conservatória, José descobre que a mulher era divorciada, vivia sozinha, dava aulas de matemática na escola em que estudou, e que falecera depois de ingerir quantidade excessiva de pílulas para dormir. O diretor da escola descreveu-a como profissional dedicada. Na visita à casa da professora, o auxiliar pôde ouvir a voz dela no gravador do telefone. Nas ruas, andou

"às voltas pela cidade, de lado para lado, para cima e para baixo, como perdido sem mapa nem roteiro" (Saramago, 2014, p. 268). No retorno a casa, encontrou o Conservador, que revelou ter conhecimento de todas as irregularidades praticadas e da investigação, sugerindo, em um ato semelhante ao do pastor, que José devolvesse o registro da falecida ao arquivo dos vivos, ação que marca o final do romance.

A imagem do labirinto em *Todos os nomes* reflete a segunda vertente apontada por Mello (2007), pois se manifesta como uma singular e solitária deambulação, formada por perigos, obstáculos e desafios em busca de uma revelação causadora de transformação no viajante ao longo do percurso. A procura pela dona do verbete modifica a vida monótona do auxiliar de escrita. Obriga José, segundo Huici (1999), ao risco e ao abandono da segurança de sua casa. Os espaços labirínticos refletem o estado interior do protagonista. Na busca pelo conhecimento do outro, José conhece a si mesmo, explora sua identidade, preenche o vazio, aplaca a solidão, supera limites, investiga as pontas da existência humana: o nascimento, expresso pela Conservatória, e a morte, simbolizada pelo Cemitério, espaços em que os nomes são centrais, nos verbetes ou nas lápides. O romance "mobiliza as imensas questões da identidade, das relações entre os indivíduos, do amor, da verdade e da mentira, da vida e da morte, do poder divino ou institucional sobre o destino dos homens" (Perrone-Moisés, 1999, p. 430).

Ainda que o funcionário da Conservatória, em seu labirinto interior, na oscilação entre pensamentos e sentimentos, conclua que "o mundo não tem sentido" (Saramago, 2014, p. 274) e considere "o caos como regedor único do universo" (Saramago, 2014, p. 23), a narrativa deixa inferir que o encontro com o outro, a comunicação entre os homens é o centro, a saída, a chave, o caminho que deve ser percorrido para decifrar o labirinto de si.

Vidas secas, de Graciliano Ramos

Publicado em 1938, a narrativa *Vidas secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, retrata uma família de retirantes nordestinos que percorre o sertão para fugir da seca. Nessa obra, a descrição da caatinga alude a um labirinto. Podem ser labirintos não apenas construções arquitetônicas, mas também jardins ou outros espaços, desde que sejam "sem finalidade aparente, de estrutura complicada e da qual, uma vez em seu interior, é impossível ou muito difícil encontrar a saída" (Cirlot, 1984, p. 329).

Esse é o caso do sertão nordestino, uma espécie de deserto, um espaço sem limites ou marcos, sem pontos de referência, com sensação de infinito e número incalculável de encruzilhadas virtuais. Os personagens da narrativa de Graciliano percorrem a caatinga, "de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos" (Ramos, 2019, p. 8). Para qualquer lado que olhavam, a paisagem era a mesma. A caatinga, árida e rústica, aliada à seca que é uma de suas características, constitui uma força opressora e brutal, antagonista da família, pois impede o progresso e provoca a manutenção da miséria e a luta por necessidades básicas.

Outra marca labiríntica é a errância sem destino. A família de Fabiano vaga desorientada, sem direção, sem destino pelo sertão, apenas com o objetivo de fugir da seca e da miséria dela decorrente. Essa peregrinação incessante está marcada nos títulos dos capítulos de abertura e fechamento da narrativa, "Mudança" e "Fuga", respectivamente. Os leitores encontram os retirantes partindo de um lugar no início da obra, ação que se repete no final

do texto, gerando uma estrutura circular, que exprime a falta de avanço, a repetição contínua e constante do deslocamento, a sensação de andar e voltar ao mesmo ponto: "Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos" (Ramos, 2019, p. 7).

Essa configuração dos capítulos reforça a ideia de um labirinto sem saída, no qual os sertanejos perambulam, mas nunca chegam a um lugar definitivo, nem possuem um suposto ponto de chegada. O deslocamento inútil e ininterrupto reforça o sentimento de instabilidade, impotência e estagnação, o que exprime um aspecto labiríntico capaz de articular as noções de espaço e de tempo: "Note-se que, se o labirinto parece pertencer ao domínio do espaço e envolver uma relação problemática com este, pode-se igualmente pretender que ele tem a ver com o tempo (o eterno retorno constituindo, nesse caso, uma figura limite)" (Peyronie, 2000, p. 555).

Se os labirintos cerrados possuem falsas portas, que confundem, enganam e despertam falsas esperanças, a caatinga contém miragens de sombras de juazeiros minimizadoras do sol escaldante: "A folhagem dos juazeiros pareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala" [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão" (Ramos, 2019, p. 7). Como se nota, encontrar juazeiros e usufruir de suas sombras é um desejo da família, mas nem sempre a visão das árvores é ruim, trata-se de uma espécie de alucinação. A caminhada envolvia enfrentar "os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés" (Ramos, 2019, p. 8).

Durante o inverno, a família de retirantes, em vez do calor insuportável, precisava enfrentar o frio, aquecer-se ao redor de uma fogueira. Embora a seca intensa despertasse a esperança de chuva, quando as nuvens se formavam provocavam um misto de sensações: por um lado, a intenção de renovação do sertão com a água, mas por outro, o medo de tempestades:

> Um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue. A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia. [...] Sinhá Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás (Ramos, 2019, p. 63-64).

Além de "Mudança" e "Fuga", que estabelecem uma estrutura circular para a obra, os capítulos, embora aproximados pela menção aos membros da família, o que compõe um fio narrativo, são semelhantes a contos independentes, de maneira que podem ser lidos em ordem diversa daquela que aparece no livro, formando o que Rubem Braga (1938, p. 127) classificou como "romance desmontável". Desta maneira, a leitura pode ser empreendida por meio de múltiplas combinações, tal qual os caminhos de um labirinto. Os gêneros literários, nessa configuração, também se (con)fundem, sendo difícil definir o texto, portanto, como uma coletânea de contos ou como um romance:

> Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance. Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável (Braga, 1938, p. 127).

Independente da necessidade financeira, Graciliano encontrou uma estratégia que deu ao livro, no nível composicional, uma estrutura labiríntica. A leitura desmontável só é possível porque os capítulos não apresentam referências temporais precisas, de modo que não seja possível saber, entre a maioria dos acontecimentos relatados, qual fato antecedeu ou sucedeu a outro.

A cidade, palco de algumas ações da narrativa, é outro espaço de contornos labirínticos. Fabiano, o patriarca da família, percorre a feira em busca de mantimentos e outras necessidades. Enfrenta um ambiente que lhe parece hostil, estranho, em que não consegue movimentar-se com propriedade, sente-se desconfortável. Nas lojas, sabe que os caixeiros furtam no preço, nas medidas e "batizam" os produtos. Nas ruas, é abordado pelo soldado amarelo, que o convoca a um jogo de cartas com aposta de dinheiro. Fabiano perde, consome cachaça, é agredido e ainda passa a noite na cadeia por não resistir à provocação do policial e ser acusado de desacato. Contudo, apesar do desejo de vingança, quando encontra um soldado amarelo desorientado, perdido e indefeso no território em que Fabiano dominava, o vaqueiro deixa de lado a mágoa e ensina o caminho à autoridade.

É no espaço urbano que, em outro momento, a família de Fabiano sente-se ridicularizada, ao participar da celebração do Natal. O vaqueiro comprara pouco pano para confecção das roupas, de modo que "tinham saído curtas, estreitas e cheias de emendas" (Ramos, 2019, p. 70). Sinhá Vitória, esposa de Fabiano, não conseguia equilibrar-se nos sapatos de salto enormes, tropeçava todo o tempo e andava com um guarda-chuva fechado com castão para baixo. Para chegar à cidade, a família atravessara um rio, o que obrigou os integrantes a se descalçarem ou tirarem peças de roupa, chegando às comemorações com a aparência descomposta. Os filhos do casal "sentiam medo [...] retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encandeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos" (Ramos, 2019, p. 72).

O ambiente que deveria ser celebrativo transforma-se em uma ameaça. O espaço parece expandir-se: "No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e Sinhá Vitória muito reduzidos [...] Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. [...] Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior" (Ramos, 2019, p. 74). Fabiano termina a noite cochilando depois de embriagar-se. Sinhá Vitória expele urina acocorada entre outras mulheres enquanto assiste à circulação da multidão pela praça. Os filhos comentam as descobertas. A cachorra Baleia tenta administrar a confusão do faro de tantos odores. Como se pode observar, a cidade é um labirinto que guarda dificuldades de ordem distinta da área rural em que vive a família, causa sensação de estranheza, confusão, não pertencimento.

Por fim, outra nuance labiríntica da narrativa de Graciliano reside na ideia de que esses espaços em que os personagens percorrem são confusos, pois refletem o labirinto interior dos retirantes ou, o íntimo deles se torna labiríntico por contaminação do mundo que os cerca. Tal qual ocorre em *Todos os nomes*, em que o leitor tem acesso aos pensamentos de Sr. José, em *Vidas secas*, por meio do discurso indireto livre – modalidade que funde sem aviso a voz do narrador com a voz dos personagens –, é explicitada a confusão mental de Fabiano, e, por vezes, de outros membros da família.

Afirma Peyronie que há autores que parecem defender que: "[...] o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa; entre espaço interno e espaço externo há correspondência, como entre microcosmo e macrocosmo" (Peyronie, 2000, p. 560).

No interior de Fabiano há uma confusão que passa pela dificuldade de organizar os pensamentos e, especialmente, pela falta de dominação da linguagem. O vaqueiro, em vários

momentos da narrativa, constata que sua condição miserável – assim como de toda a família – se deve muito à sua falta de estudo, dificuldade de expressão, além de limitação linguística e cognitiva, habilidades cuja ausência fazem-no se sentir inferior. Ele gira em círculos em sua própria mente, sem encontrar saída, formas de superação, "não podia arrumar o que tinha no interior" (Ramos, 2019, p. 34). O marido de Sinhá Vitória "nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares [...] Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação" (Ramos, 2019, p. 33-34).

A pouca capacidade linguística e a vida resumida à luta pela sobrevivência provoca a animalização de Fabiano e sua família, que se manifesta em termos e comparações, espalhados pela descrição e comportamento dos personagens: emitem "sons guturais"; apresentam calcanhares "duros como cascos"; mexem-se "como um papagaio"; grunhem; entretêm-se nos barreiros "sujos de lama" como porcos, ficam acocorados. O papagaio, que precisou ser morto para servir de alimento aos retirantes, imitava o gado ou os latidos da cachorra, pois a família mal conversava de modo a permitir que o louro aprendesse a falar. O contraste da animalização dos peregrinos acontece com a cachorra Baleia, a qual não fala, mas, por meio da prosopopeia ou personificação, age como se fosse um ser humano.

O fato de não dominar a língua é um incômodo, como se nota quando um dos filhos do casal questiona o significado da palavra "inferno". Fabiano ignora a pergunta. Sinhá Vitória define como um lugar ruim demais e quando o filho exige detalhes, leva um cocorote, como forma de intimidar o garoto e evitar a indagação de vocábulos desconhecidos dos progenitores.

O vaqueiro e sua esposa invejavam Seu Tomás da bolandeira, homem sábio que lia muito e conseguia se comunicar. Fabiano julgava que fora por sua inaptidão de expressão que não resistira ao jogo de cartas com o soldado amarelo, que não fora capaz de defender-se quando foi preso, que não tinha argumentos para contestar os desmandos e a exploração dos patrões, que não questionava os comerciantes que roubavam no preço e no peso.

Ele admirava a capacidade matemática da esposa: "Sinhá Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições [...] a mulher tinha miolo" (Ramos, 2019, p. 90). Contudo, as contas dela sempre diferiam dos cálculos dos patrões. Fabiano não tinha coragem de usar as informações que ela lhe transmitia, pois sabia que não conseguiria sustentar a conversação, ainda mais com pessoas que considerava socialmente superiores, como fazendeiros e autoridades.

Sinhá Vitória também demonstrava agilidade no raciocínio lógico. É ela quem prevê a seca quando vê as aves de arribação migrando para o sul. Fabiano tarda a entender o pensamento da mulher de que as aves queriam matar o gado. Pensara que a esposa enlouquecera, pois era impossível animais tão pequenos matarem outros de grande porte. No entanto, "logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado" (Ramos, 2019, p. 106).

Em certo momento da narrativa, Fabiano tenta se convencer de que era um homem, ou seja, dono de seu destino, chefe da família, dominador do sertão. Entretanto, a condição submissa às condições climáticas, aos comerciantes, às autoridades, o faz crer que "seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia" (Ramos, 2019, p. 22). Ele parece ser consciente de sua condição errante e labiríntica: "O vaqueiro precisava chegar, não sabia onde" (Ramos, 2019, p. 8); "A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca" (Ramos, 2019, p. 17).

O término da narrativa não revela a mudança da condição da família. A seca obriga uma vez mais o abandono de uma fazenda. Para Sinhá Vitória, "chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo" (Ramos, 2019, p. 121). Fabiano "acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela" (Ramos, 2019, p. 124). Esse desejo, todavia, não tem nenhuma garantia de que vai se concretizar, funciona apenas como estratégia para resistir e continuar a caminhada, enfrentando o labirinto externo, da paisagem árida, e o interno, das reflexões.

Considerações finais

Por meio desse percurso pelas três narrativas constata-se, primeiramente, a presença da imagem do labirinto na configuração estrutural, na construção dos espaços que compõem os textos dos três escritores: Borges, Saramago e Graciliano. Nota-se que o labirinto reside não no tema, mas na forma das obras comentadas, fazendo alusão implícita ou explícita ao mito do Minotauro, uma das mais fortes referências sobre a temática no imaginário popular.

Embora em muitas narrativas o labirinto manifeste-se como tema, forma ou espaços concretos, ele é

> [...] antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido (Peyronie, 2000, p. 556).

Sobre os sentidos que o labirinto assumiu ao longo do tempo, como foi mencionado, destacam-se duas perspectivas: a de errância e desorientação; e a de enfrentamento de obstáculos em busca de um centro ou saída, percurso que promove uma transformação no indivíduo. Levando-se em conta essas tendências, a análise de *A biblioteca de Babel* permite perceber que o conto de Borges se alinha ao primeiro sentido. A biblioteca, metáfora do universo, é um labirinto de dimensões portentosas cujos habitantes são seres errantes, prisioneiros, sem encontrar uma explicação para o destino dos homens, uma ordem regente do mundo, um sentido para a existência.

Em *Todos os nomes*, a Conservatória, o Cemitério Geral e a cidade ganham feições labirínticas, imagem que marca a trajetória humana desde os registros de nascimento até os assentamentos de óbito. Por meio desse romance, é possível perceber que Saramago se conecta ao segundo sentido. O homem procura uma saída, um centro (o encontro com a mulher desconhecida e o encontro consigo mesmo). Para atingir tal objetivo, enfrenta inúmeras dificuldades que o transformam, fortalecem, rompem limites, permitem descobertas, proporcionam o encontro com a sua própria identidade. A procura de José desperta um passeio pelo seu labirinto interior, uma revelação, um crescimento e metamorfose individual.

Por meio de *Vidas secas*, evidencia-se uma espécie de mistura das duas tendências significativas do labirinto. O sertão e a cidade apresentam-se como labirintos em que perambula a família de retirantes. Se, por um lado, os nordestinos caminham sem destino aparente, na fuga da seca e suas consequências, o que denota errância e desorientação; por outro, ao

longo da movimentação, Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos também enfrentam seus labirintos interiores e atingem revelações sobre a sua condição de miséria e exploração.

Cabe destacar que, embora se tenha comentado uma obra de cada autor, o labirinto está presente em outras narrativas dos três escritores (como forma ou tema, na configuração do espaço ou de outras categorias narrativas) e mantêm nelas a mesma significação a respeito da utilização dessa imagem, o que revela a conversão desse símbolo em uma visão de mundo. Nesse sentido, Borges e Graciliano parecem ter uma perspectiva mais pessimista: o argentino pela desorientação sem sentido em um espaço infinito; o brasileiro, porque demonstra que as personagens sonham com uma vida melhor, que parece, contudo, delírio ou uma realidade muito distante, estratégia de sobrevivência, tal qual a busca do suposto livro com todas as respostas na Biblioteca de Babel. Saramago, por sua vez, ao destacar o labirinto como um trajeto de amadurecimento e conhecimento capaz de modificar o indivíduo, adota uma linha mais otimista, apesar das situações desafiadoras e dos contratempos enfrentados.

Por último, fica evidente a força da imagem do labirinto, que ganhou uma tradição ao longo do tempo, transcende literaturas nacionais e é utilizada por escritores de diferentes nacionalidades, épocas e em diferentes gêneros narrativos, romances e contos. A construção dos espaços estudados exibe como a configuração labiríntica se converte em um elemento constitutivo dos textos, como esses ambientes externos e concretos exprimem e se associam a traços íntimos dos personagens, fazendo do labirinto uma metáfora fecunda, reveladora de uma concepção de mundo e do sentido da existência dos homens.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou do conto filosófico. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1997. p. 9-24.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Sérgio Molina, Josely Vianna Baptista, Leonor Scliar-Cabral, Nelson Ascher, Carlos Nejar, Alfredo Jacques e Hermilo Borba Filho. v. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1938. Recorte do IEB-USP, [n. p.]. Disponível em: https://revistas.usp.br/teresa/article/download/116581/114171. Acesso em: 25 jul. 2025.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. 3 v. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago*: um roteiro para os romances. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Horacio. Uma conversa de José Saramago, primeiro Nobel da literatura portuguesa. *Cult: Revista de Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 17, p. 16-23, dez. 1998.

HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en todos los nombres. *Colóquio Letras*, Lisboa, v. 151/152, p. 453-462, jan. 1999. Disponível em: https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7764&org=I&orgp=151. Acesso em: 29 out. 2024.

KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis Books, 1981.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Labirinto. *In*: BERND, Zilá. (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários da América*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora UFRGS, 2007. p. 372-378.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela hispano-americana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao Registo Civil. *Colóquio Letras*, Lisboa, v. 151/152, p. 429-439, jan. 1999. Disponível em: https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7762&org=I&orgp=151. Acesso em: 30 out. 2024.

PEYRONIE, André. Labirinto. *In*: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 555-581.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: CEPE Editora, 2020.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges*: um escritor na periferia. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges*: uma vida. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Resenhas

v. 36, n. 2, p. 323–325, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.60282
Submetido em: 11/07/2025 · Aprovado em: 12/02/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

PAIVA, Marcelo Rubens. *O novo agora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2025.

Mayara de Andrade Calqui
Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR
mayaracalqui@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-2145-867X

Abrigado na prateleira "parentalidade", *O novo agora* apresenta reflexões de um autor maduro. O estilo direto e sincero de Marcelo Rubens Paiva faz de seu mais recente livro um diário aberto e, como em todo bom diário, suas páginas revelam ao leitor muito mais do que uma vivência singular, apontando simultaneamente para certos modos de pensar e existir comuns à sua época e recorte social.

Mais uma vez, Paiva divide com o leitor momentos de sua história pessoal e familiar. Em *Feliz ano velho*, publicado em 1982, o jovem Paiva narrou o período subsequente ao acidente que o deixou tetraplégico; algumas décadas depois, foi a vez de narrar a história da família, tendo como fio condutor a figura da mãe, Eunice Paiva, em *Ainda estou aqui*, de 2015.[1]

Ao lado dos marcos de desenvolvimento dos filhos e dos relacionamentos do autor, os temas do carnaval de rua do bloco do baixo Augusta vão funcionando como fio condutor das memórias, emaranhando aspectos singulares e coletivos ao longo de toda a narrativa. Embora mencione relacionamentos românticos, o erotismo da juventude é atenuado, dando espaço para desejos e realizações de outra ordem, sobretudo profissionais e parentais.

A literatura de Marcelo Rubens Paiva é constantemente marcada por traços do jornalista, que emerge em trechos nos quais as recordações narradas ganham lastro em pesquisas ou narrativas históricas e políticas. No campo coletivo, o arco temporal de 2014 a 2024 compreende importantes mudanças políticas no Brasil; destacam-se, entre elas, a saída do PT da presidência, a entrada de Bolsonaro e a pandemia de Coronavírus, com suas subsequentes implicações sociais e culturais.

No plano singular, acompanha-se o nascimento e os primeiros anos de desenvolvimento dos filhos de Marcelo Rubens Paiva: Loro (Lourinho, Marte, Paivinha) e Moreno (Moreninho). Essa constelação de apelidos e nomes familiares, ao lado do registro de escolhas vocabulares peculiares anotadas pelo pai orgulhoso, lembram que, no campo privado, o que comanda são os afetos.

Em momentos de evocação metaficcional, ao questionar-se acerca de sua própria escrita, revela seu ponto de vista sobre um dos assuntos em voga nas discussões no âmbito

[1] *Ainda estou aqui* foi adaptado para o cinema em 2024, com direção de Walter Salles. O filme obteve ampla repercussão, tanto de crítica quanto de público, sendo premiado em festivais nacionais e internacionais. Entre os reconhecimentos, destaca-se o Oscar de Melhor Filme Internacional (2025).

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

da literatura contemporânea: a autoficção. Quando reflete sobre a pretensão envolvida no ato de escrever a respeito da própria vida, Paiva conclui que o escritor o faz "[p]orque considera interessante o que aconteceu, e a maneira como lidou com os problemas merece ser contada. Mesmo que reinvente um pouco, para dar mais dramaticidade" (Paiva, 2025, p. 33). Nessa direção, apresenta-se em consonância com a posição de Serge Doubrovsky, considerado o precursor da autoficção, que conceitua a essência do gênero como "ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais" (Doubrovsky, 2014, p. 123).

Pode-se considerar, ainda, na esteira da psicanálise, a função de sublimação e catarse mediadas pela cultura, evidenciada tanto na criação artística quanto na fruição da obra (Freud, 1908). Enquanto o devaneio figura como um recurso psíquico por meio do qual o adulto encontra uma continuidade do prazer lúdico da infância, no artista esse processo é elaborado e transformado em linguagem figurativa, capaz de despertar prazer também no outro. A organização interna da obra, marcada por elaboração e ordenamento, aproxima-se de uma concepção de literatura como espaço de leitura de si e do mundo – perspectiva que ressoa na defesa da literatura como um direito humano fundamental, conforme propõe Antonio Candido (2004).

Esse movimento de sublimação parece ser intuído pelo próprio autor, como se observa no seguinte excerto: "Por que não paro? Porque elaboro os horrores do passado e dilemas do presente através da arte. Jogo pra fora, reparto. Como faço agora" (Paiva, 2025, p. 219). Desse modo, o esforço do escritor equipara-se figurativamente ao empreendido pelo casmurro Bentinho, na tentativa de "atar as duas pontas da vida" (Assis, 1952, p. 8), em uma revisão mediada por afetos e reflexões acerca do vivido.

Em *O novo agora*, a figura do pai, Rubens Paiva,[2] surge como esteio, cuja presença se afirma, paradoxalmente, a partir da constatação de sua longa ausência (como ocorre igualmente nas demais obras autoficcionais mencionadas). Trata-se de uma escolha afetiva e, também, política de Marcelo.

Com a inversão de papeis, ao tornar-se pai, ele pondera sobre os vínculos estabelecidos com os filhos, a partir de um olhar consciente da ambivalência nas interações humanas. Estabelece paralelos entre a sua vivência e a dos filhos, considerando as restrições a eles impostas, entre outros exemplos, nas passagens: "O pai cadeirante os obrigou a um comportamento diferente, assim como um pai morto me obrigou: a crescermos mesmo enquanto somos crianças" (Paiva, 2025, p. 217) e "Se tive que conviver com um pai sempre em fuga por conta de suas ideias políticas, eles que convivam com o fato de o pai deles ter limitações" (Paiva, 2025, p. 103).

Marcelo Rubens Paiva não tem medo da exposição, tampouco de mostrar-se vulnerável. O autor acerta ao estabelecer uma ponte direta com o leitor, que teve a chance de sensibilizar-se, por meio de sua literatura, com seu acidente, na década de 1980 e, mais recentemente, com a história de fortaleza de Eunice Paiva. Desta vez, acompanha, em *O novo agora*, outra fase de sua vida, igualmente repleta de traços mnêmicos tanto singulares como coletivos. Considerando a noção dos quadros de memória de Maurice Habwachs (2006), tem-se que a memória do indivíduo só pode ser pensada em relação à coletiva, em função das influências exercidas pelo meio social. Nesse sentido, ao escrever sobre si, Marcelo Rubens Paiva escreve, ao mesmo tempo, um retrato do Brasil contemporâneo, marcado por dificuldades e restrições ao fazer cultural, mas também pela solidariedade entre as pessoas.

[2] Rubens Paiva (1929-1971) foi deputado federal e militante pela democracia. Preso e morto pela ditadura militar brasileira, tornou-se símbolo das vítimas da repressão política no país.

Além de tudo, nessa obra acrescenta-se à escrita a leveza que só as crianças podem empregar às agruras do cotidiano. Lembrando que "o mundo é bão", refrão de Nando Reis entoado por um dos pequenos e que pode ser lido como mote de *O novo agora*, parece que, nesse momento, Paiva pode enfim alcançar a certeza de que o mundo é "bão", a despeito do que revelem os noticiários. Satisfeito com a fatura dos acontecimentos recobrados, afirma ter descoberto o "mais refinado amor", concluindo: "Consegui, penso comigo. Conseguimos. Eles têm uma boa vida" (Paiva, 2025, p. 268). Marcelo Rubens Paiva conseguiu, uma vez mais, transformar em literatura a matéria de sua vida.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. [1899]. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1952.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios [1908]. *In*: FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. v. IX. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 135-143.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

PAIVA, Marcelo Rubens. *O novo agora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2025.

v. 36, n. 2, p. 326–328, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63775
Submetido em: 07/01/2026 · Aprovado em: 13/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

CATHARINA, Pedro Paulo. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. (Ensaio Labelle, 5)

Zadig Gama
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
zadiggama@letras.ufrj.br
https://orcid.org/0000-0002-5422-1031

A obra de Joris-Karl Huysmans surge no Brasil pouco tempo após sua emergência no campo literário francês, ainda no século XIX, por meio da importação de livros, da imprensa periódica e de traduções pontuais. Contudo, sua obra enquanto objeto de pesquisa no país só se afirma de fato a partir da década de 1990, como demonstra o catálogo de teses e dissertações da CAPES, que reúne cerca de 500 mil referências de trabalhos acadêmicos produzidos desde 1987. De um lado, os trabalhos pioneiros de Luiz Antônio Amaral (1994) e de Elis Crokidakis Castro (2000) dedicaram-se ao estudo da obra de Huysmans, privilegiando uma abordagem temática centrada no decadentismo. Eles situam Huysmans no interior de um conjunto discursivo mais amplo, no qual os debates relativos à crise estética do final do século XIX ocupam lugar central. De outro lado, ainda entre os precursores, Pedro Paulo Catharina (2001) propõe uma abordagem sociológica da produção literária de Huysmans, apreendida a partir de suas relações com o campo artístico. Catharina analisa a obra huysmansiana em sua interface com a pintura, adotando uma perspectiva relacional que articula decadentismo e naturalismo, evidenciando como o escritor mobiliza as artes visuais para reformular seu projeto literário.

Posteriormente, a maior parte dos trabalhos de Pedro Paulo Catharina, professor titular de literatura francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro correspondente da Société Joris-Karl Huysmans, concentrou-se nos diferentes momentos da produção huysmansiana, inscrevendo o autor no quadro ampliado dos naturalismos (no plural), bem como nas modalidades de circulação e recepção de sua obra no Brasil. Em razão da antiguidade de algumas de suas contribuições, estas são hoje difíceis de consultar. É precisamente a essa lacuna que responde seu livro *Huysmans entre naturalismos*, quinto título da coleção Ensaio, organizada pelo do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (Labelle), publicado em 2025 pela editora Pedro & João Editores. Nessa obra, ele retoma, amplia e atualiza cinco de seus trabalhos: três capítulos de obras pouco acessíveis, além de dois artigos publicados no exterior.

O primeiro capítulo, "Estética naturalista e configurações da modernidade", questiona concepções simplistas do naturalismo, comumente entendido como uma escola monolítica, ao sublinhar que, no caso de Huysmans, a relação com essa corrente literária foi mais complexa e ambivalente do que geralmente se afirma. O objetivo geral é desconstruir as leituras que reduzem o escritor a um naturalista entre outros. Isso se dá pela análise do que chamou

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

de mitos e ritos do naturalismo, isto é, de práticas sociais próprias desse movimento literário, assim como de práticas editoriais e escolhas estéticas em uma perspectiva que considera a inscrição sociodiscursiva de escritores no campo literário. O capítulo mostra como o naturalismo se reconfigura de acordo com os autores que o praticam e busca, por meio das obras, instaurar uma estética voltada para a modernidade, rediscutindo o cânone literário e reformulando o gênero romanesco. No que se refere a Huysmans, classificado como escritor naturalista no final do século XIX pela divisão do campo literário proposta pelo jornalista Jules Huret em sua enquete, a análise evidencia um escritor impregnado por correntes e pensadores diversos, que frequentemente respondeu às expectativas do naturalismo sem jamais aderir a ele de forma irrestrita. O capítulo estabelece, assim, os termos críticos do debate sobre o naturalismo francês do século XIX e reorienta a discussão para a especificidade da obra huysmansiana.

O segundo capítulo, "Huysmans crítico de Zola", dedica-se à fase inicial do escritor no naturalismo. Nele, enfoca-se um momento específico de sua trajetória no campo literário, aquele em que produz uma série de artigos sobre Émile Zola e seu romance *L'Assommoir* (1877). De modo geral, Huysmans analisa tanto a produção literária de Zola quanto a crítica tradicional e os processos de formação do gosto do público leitor, frequentemente pouco receptivo às inovações. Nesse contexto, defende uma escrita baseada na documenta*ção* da realidade social e em dados empíricos, com descri*ções* fiéis, interessadas pelos mecanismos sociais e psicológicos que moldam o indivíduo – características centrais do naturalismo, cuja legitimidade busca fundamentar no plano estético.

O terceiro capítulo, "À *Rebours*, 'este estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea'", examina o afastamento progressivo de Huysmans do naturalismo. O escritor passa a considerar que os métodos naturalistas, embora úteis para representar a realidade, não conseguiam apreender de modo eficaz a dimensão subjetiva e sensorial da experiência humana. A obra que simboliza esse movimento de ruptura é *À Rebours* (1884), na qual o foco se desloca da documentação da vida social para o universo interior e simbólico do protagonista. A conclusão a que se chega ao final do capítulo é a de que Huysmans não seria um escritor decadente, já que sua modesta coleção de bibelôs não sustenta um verdadeiro dandismo, permanecendo, apesar de certa excentricidade, um funcionário público burguês. Do mesmo modo, seu naturalismo é visto como singular, pois mobiliza os postulados de Zola com as liberdades que lhe convêm.

O quarto capítulo, "Entre o naturalismo e a poética do novo", constitui uma análise estética de *À Rebours*, romance inicialmente interpretado como uma ruptura radical entre Huysmans e Zola, leitura depois relativizada pela crítica. O capítulo propõe examinar essa relação de modo nuançado, buscando mapear zonas de interseção e dissensão entre tradições antigas e novas no campo literário francês do *fin de siècle*, em vez de estabelecer fronteiras rígidas. A análise não se limita ao relato da intriga (mínima, ou quase inexistente do ponto de vista da ação): ela mostra a maneira pela qual o romance funciona como um manifesto estético e uma obra em que a arte e a experiência sensorial se tornam o centro da narrativa.

O quinto e último capítulo, "A poltrona mágica de des Esseintes", propõe uma leitura do capítulo XI de *À Rebours*, considerado uma chave interpretativa de todo o romance. Nesse trecho, a convergência dos temas centrais – estética, subjetividade, relação com o natural e o artificial – atinge um momento emblemático. A interpretação ultrapassa a simples análise textual: destaca a coerência interna do romance enquanto projeto estético radical, no qual a alternativa ao naturalismo não é apenas temática, mas também formal e estrutural.

De modo geral, *Huysmans entre naturalismos* sustenta que a trajetória literária de Huysmans não pode ser reduzida a uma oposição entre naturalismo e decadentismo. Pedro Paulo Catharina demonstra que Huysmans mantém um diálogo heterogêneo com o naturalismo, do qual extrai elementos metodológicos que combinam a uma sensibilidade crítica capaz de perceber precocemente os limites desse modelo estético, em particular, sua incapacidade de apreender a totalidade sensível e interior do indivíduo. O romance *À Rebours*, assim, surge como um ponto de inflexão literária no final do século XIX, rompendo com certa ortodoxia naturalista e abrindo caminho para a poética decadente que marcará a literatura do *fin de siècle*.

Referências

AMARAL, Luiz Antônio. *J.-K. Huysmans e o decadentismo francês*. Orientadora: Maria Cecilia Pinto. 1994. 450 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CASTRO, Elis Crokidakis. *A rubrica decadentista e o teatro do espaço (uma leitura de* Às *avessas)*. Orientador: Luiz Edmundo Bouças. 2000. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CATHARINA, Pedro Paulo. *Quadros literários em À Rebours de J.-K. Huysmans*. Orientadora: Celina Maria Moreira de Mello. 2001. 249 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025 (*Ensaio Labelle*, 5). Disponível em: https://labelleuerj.com.br/downloads/colecao-10-anos/05-huysmans-entre-naturalismos.pdf. Acesso em: 7 jan. 2026.

v. 36, n. 2, p. 329–332, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.64801
Submetido em: 02/03/2026 · Aprovado em: 30/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

MENDONÇA, João Marcos. *Doce amargo*: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil. São Paulo: Nemo, 2025, ISBN: 978-85-8286-650-4.

Pablo de Oliveira Lopes
Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) | São Caetano do Sul | SP | BR
lopespo33@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6779-2263

Lançado em 2025 pela editora Nemo, do Grupo Autêntica, *Doce amargo: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil*, de João Marcos Mendonça, trata do rompimento da barragem de rejeitos de minério de ferro de Fundão, localizada na cidade mineira de Mariana, ocorrido em 2015. Destinada não só ao público infantojuvenil, mas também ao adulto, a obra discorre sobre os efeitos da lama tóxica que atingiu o Rio Doce[1] e alcançou 38 municípios, entre eles, Governador Valadares,[2] cidade onde residem João Marcos e sua família. A ruptura de uma estrutura que armazenava 55 milhões de metros cúbicos de resíduos – o que corresponde a 21.000 piscinas olímpicas – levou a mudanças significativas na vida de milhares de pessoas.

Em 181 páginas, o autor, quadrinista que colaborou com ilustrações para a *Detective Comics 27* e é professor da Universidade Vale do Rio Doce, além de mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, produz uma crônica contando como um evento extraordinário afetou o seu dia a dia, de sua família e da cidade onde vive.

Para tanto, recorre a características desse gênero literário, conforme apontam Nascimento e Santos (2016): promove a reflexão sobre um assunto de interesse público, apresenta pessoas comuns como personagens (sua esposa, Simone, e seus filhos, Ana e Pedro), sem lhes dar aprofundamento psicológico; utiliza linguagem simples, coloquial, próxima da oralidade; e, enquanto narrador-personagem, faz com que o leitor ou a leitora acompanhe os acontecimentos como uma testemunha guiada por ele, a qual registra de maneira pessoal o que ocorre. Com isso, interpreta um fato relevante, muitas vezes visto de maneira ampla, por afetar a vida de muitas pessoas, a partir do seu próprio ponto de vista, tornando-o singular.

É o que se pode ver em trecho do prefácio do livro:

> João não precisou criar um personagem. Ele já era parte da história. Testemunha e sobrevivente, pai, marido, filho, cidadão. Sua resposta ao desastre foi desenhar, transformar a tragédia em traço e o trauma em narrativa gráfica. Como se o qua-

[1] A bacia do rio Doce situa-se na região Sudeste, encontra-se distribuída em 229 municípios, sendo 203 mineiros e 26 capixabas. Em 2010, a população da bacia girava em torno dos 3,3 milhões de pessoas. (Rio, c2026).

[2] Cidade do leste de Minas Gerais, que tem 266.561 habitantes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

> drinho, esse território entre o silêncio e a fala, pudesse finalmente dar conta do que tantas vezes foi negado, ignorado ou distorcido (Santana, 2025, p. 3).

João narra a história, em ordem cronológica, partindo de 5 de novembro de 2015, às 15h45, momento exato em que a barragem se rompe, até 5 de novembro de 2016, data que marca o primeiro ano daquela que é a maior tragédia ambiental do Brasil. E, considerando que "[na] crônica, permanece a ideia de registrar o ocorrido em um intervalo de tempo, de servir de memória do que já passou" (Siebert, 2014, p. 676), Mendonça divide o texto em partes e, eventualmente, em capítulos. As partes correspondem aos marcos temporais definidos por ele: "5 de novembro de 2015, às 15:45 horas, a barragem de rejeitos de Fundão se rompeu"; "novembro de 2015"; "dezembro de 2015"; "janeiro de 2016"; "fevereiro de 2016"; "agosto de 2016"; "outubro de 2016" e "novembro de 2016".

Com o desenrolar dos acontecimentos, o escritor expõe as repercussões da destruição da barragem da empresa Samarco, subsidiária da Vale,[3] responsável por lançar no rio que lhe rendeu o nome os resíduos sólidos e a água resultantes do processo de separação do minério de ferro das frações de baixo valor comercial. Tal exposição é feita ao valorizar a percepção dos moradores sobre os impactos do desastre em seu cotidiano: enormes filas nos supermercados e demais locais de venda de água, onde, apesar dos preços abusivos praticados, o produto era disputado em meio a confusões frequentes; saques a estabelecimentos comerciais; e assaltos covardes a pessoas que conseguiam comprar água.

É possível depreender a dimensão humana e social da tragédia ambiental a partir da visão de pessoas comuns, enriquecida por ilustrações de João Marcos, coloridas por Mariane Gusmão. As imagens são capazes, por exemplo, de mostrar como a lama tóxica, que tinha um mau cheiro insuportável, exibia uma forte cor laranja e era composta por material denso. Elas também retratam o incômodo, a angústia e até o desespero de quem não tinha água para beber nem para se banhar. Os desenhos dão, assim, vazão aos sentimentos humanos, representados por expressões faciais captadas *in loco* pelos olhos de quem viu de perto a poluição de um rio e que resultou na suspensão do fornecimento de um recurso natural crucial à sobrevivência humana.

Entretanto, mesmo diante dessa realidade, que transformou totalmente o dia a dia das famílias, a empresa Samarco demorou a se pronunciar sobre o ocorrido. Teve-se que esperar 6 dias desde o rompimento da barragem para que houvesse uma entrevista coletiva dos dirigentes da mineradora. João Marcos ironiza isso ao lidar com o assunto no capítulo "Desculpas e promessas", como se pode observar na ilustração abaixo.

[3] A Vale é uma das principais empresas de mineração do mundo e a maior produtora de minério de ferro. Fundada em 1942 como Companhia Vale do Rio Doce, foi criada durante o governo de Getúlio Vargas para a exploração das minas de ferro na região de Itabira/MG. Em 2009, sua marca e nome passaram a ser apenas "Vale". (Redação Faz Capital, 2025).

Figura 1 – Criticando as "Desculpas e promessas".

Fonte: João Marcos Mendonça, 2025.

A despeito do tom sarcástico e até questionador, considero que o autor poderia ter sido mais incisivo ao criticar as autoridades governamentais responsáveis pela fiscalização de empresas mineradoras e exigir delas as providências cabíveis. Igual comportamento de João Marcos Mendonça seria esperado ao dirigir-se à Samarco, responsável por despejar, na bacia do rio Doce, metais como arsênio, bário, cobalto, cobre, cromo, níquel e zinco, que resultaram no aumento do risco carcinogênico e em alterações das propriedades físico-químicas dos sedimentos (Davila *et al*., 2020).

Dada a gravidade do sucedido, seria compreensível uma postura mais agressiva e vigilante por parte do quadrinista, pois sua obra aborda um tema de relevância nacional e pode servir de fonte de consulta para estudantes e demais pessoas interessadas em informar-se sobre um dos mais impressionantes e notórios acontecimentos da história recente do Brasil. Atributos para tanto incluem a sensibilidade demonstrada no relato do ocorrido, a qualidade das ilustrações e o emprego de uma linguagem que facilita a compreensão da história por um público em potencial amplo.

Referências

DAVILA, Rafael Biscotto *et al*. Heavy Metals in Iron Ore Tailings and Floodplain Soils Affected by the Samarco Dam Collapse in Brazil. *Science of The Total Environment*, [*s. l.*], v. 709, [n. p.], mar. 2020. DOI: https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2019.136151.

MENDONÇA, João Marcos. *Doce amargo*: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil. São Paulo: Nemo, 2025, ISBN: 978-85-8286-650-4.

REDAÇÃO Faz Capital. Vale (VALE3). Tudo que você precisa saber sobre a mineradora líder do Brasil! *In*: FAZ Capital. Porto Alegre: Faz Capital, 2025. Disponível em: https://fazcapital.com.br/renda-variavel/vale-vale3-tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-mineradora-lider-do-brasil/. Acesso em: 10 jan. 2026.

RIO Doce. *In*: AGÊNCIA Nacional de Águas e Saneamento Básico (ANA). [*S. l.*]: gov.br, c2026. Disponível em: https://www.gov.br/ana/pt-br/sala-de-situacao/rio-doce/rio-doce-saiba-mais. Acesso em: 10 jan. 2026.

SANTANA, Hernani. Prefácio. *In*: MENDONÇA, João Marcos. *Doce amargo*: um relato em quadrinhos do maior desastre ambiental do Brasil. São Paulo: Nemo, 2025. p. 3-4, ISBN: 978-85-8286-650-4.

SANTOS, Ana Cecília Nascimento e (org.). *Os mecanismos enunciativos no ensino do gênero "crônica"*. Orientador: José Ricardo de Carvalho. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2016. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/7335. Acesso em: 10 jan. 2026.

SIEBERT, Silvânia. A crônica brasileira tecida pela história, pelo jornalismo e pela literatura. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, v. 14, n. 3, p. 675–685, set./dez. 2014. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-140313-4713.

Entrevista

v. 36, n. 2, p. 334–340, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61339
Submetido em: 27/08/2025 · Aprovado em: 02/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Uma escrita "longa e sofrida": entrevista com Helena Neves Abrahamsson

Entrevistada

Helena Neves Abrahamsson
hneves62@gmail.com

Entrevistadores

Wellington Marçal de Carvalho
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
marcalwellington@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0002-8881-6850

Eni Alves Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
enialro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4856-8706

Lílian Paula Serra e Deus
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) | São Francisco do Conde | BA | BR
lilianedeus@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6307-825X

Helena Neves Abrahamsson é guineense, nascida em 1962, em Bissau, capital do país situado na costa ocidental do continente africano. Pela Faculdade de Direito de Lisboa graduou-se em Direito, exercendo essa profissão, notadamente se dedicando à área de Direitos Humanos, gênero, mulher e crianças, em diferentes países da África e Suécia. *Fora di nos* é seu livro inaugural, publicado em 2021. Abrahamsson integra antologia de poemas e dedica-se, há muitos anos, a trabalhos no campo das Artes. A partilha de aspectos de sua vida e obra ofertam significativa contribuição para os estudos que tomam como foco de análise integrantes do sistema literário da Guiné-Bissau. Esta entrevista foi concedida ao pesquisador de literaturas africanas de língua portuguesa Wellington Marçal de Carvalho, bem como às professoras Eni Alves Rodrigues e Lílian Paula Serra e Deus, que também se dedicam a reflexões sobre essa literatura.

Poderia compartilhar informações sobre sua biografia?

Helena Neves Abrahamsson nasceu na cidade de Bissau, em 26 de outubro de 1962. Filha de pai mestiço, mãe da etnia fula, sendo a mais nova de cinco irmãos (tem dois irmãos e duas irmãs), ela considera que foi educada entre dois mundos em termos sociais e culturais. Desde tenra idade teve que aprender a falar duas línguas em simultâneo, português com o pai e a língua guineense/crioulo com a mãe. A mãe de origem mais humilde e o pai, filho de um

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

português proprietário de terras, ambos pais zelosos, mas separados, teve que, muito cedo, aprender a distinguir e a viver entre as realidades diferentes dos progenitores. Dos cinco irmãos, Helena foi a única educada pela mãe e pai na Guiné até aos 18 anos de idade. Os irmãos, muito cedo foram enviados para colégios internos em Portugal, onde cresceram. Com 19 anos de idade Helena vai viver em Portugal formando-se em Direito na Universidade clássica de Lisboa. Após a formação regressa à Guiné dedicando-se, inicialmente, mas por pouco tempo, à advocacia. Sempre preocupada com a justiça, cedo começa a dedicar-se ao ativismo social através de organizações da sociedade civil. Juntamente com vários amigos foi um dos membros fundadores da primeira organização de direitos humanos criada no país. Assim, do voluntariado à vida profissional foi um salto. A nível profissional dedica-se a mais de 25 anos a questões de desenvolvimento e direitos humanos, com tônica em gênero, situação da mulher e da infância. Helena diz que a atração por esta área de trabalho e o seu sentido de justiça advém da vida e da discriminação que a mãe viveu e sofreu por ter sido mãe solteira e mãe dos filhos de um homem proveniente de uma classe social privilegiada. Através do sofrimento de sua mãe, muito cedo, aprendeu a sentir o sofrimento dos outros em seu redor e a internalizar a justiça da luta pela afirmação dos menos favorecidos. Durante os anos de 1990 trabalhou, alguns anos, com uma organização sueca regional para África Ocidental, de direitos da criança, a *Save the Children* com Sede em Bissau. Nesta organização exerceu as funções de responsável por programas regionais tendo, nesse período, trabalhado com diversos países entre os quais o Senegal, o Burkina Faso, o Togo, o Mali, entre outros da costa ocidental africana. Em 1998 casou-se com um diplomata sueco que, por razões profissionais, serviu em vários países. Devido às funções do marido Helena acabou por deixar o seu país e viver em diversas partes do mundo, a Suécia, Angola, Moçambique, Nicarágua e Cambodja. Apesar dos inúmeros países em que teve que seguir a família nunca abandonou a sua vida profissional. Assim, nesse período trabalhou na Suécia e em Angola com contratos de curta duração e também para e com a Guiné-Bissau através de contratos de consultorias pontuais. Desde 2015 Helena vive entre Bissau e Estocolmo, onde reside a família nomeadamente dois filhos. Mas, como tem passado mais tempo em Bissau, retoma aqui o seu trabalho e ativismo na área dos direitos humanos.

Além da poesia, Helena dedica-se às artes plásticas de tingimento, pintura em tecido e papel com tintas de fábrica, mas, também com plantas naturais, folhas, leguminosas, frutas, entre outros produtos que se possam encontrar na natureza.

Embora tenha frequentemente postado poemas nas redes sociais, *Fora de nos – Nhara Sikidu* é o seu primeiro trabalho literário publicado para além da publicação de dois poemas e um conto na antologia *Língua e voz* publicado pela editora *Templários*, também em 2021.

Como nasceu a sua atuação no campo dos Direitos Humanos?

Após terminar a minha formação universitária em Portugal regressei à Guiné-Bissau em 1990 onde comecei a trabalhar no Banco Central e a fazer advocacia. Muito cedo me dei conta de que a área bancária, ou melhor, a área económica estava longe de ser algo a que iria dedicar-me por muito tempo. No campo da advocacia, a corrupção já visível naquela altura, a desorganização e a morosidade dos processos levaram-me a desistir depois de três ou quatro anos de exercício. Os direitos humanos não surgiram na minha trajetória por um acaso. Mesmo antes de terminar a minha formação já era um assunto pelo qual me interessava bastante. Assim, durante os primeiros tempos na Guiné, mesmo trabalhando e exercendo advocacia, arranjava tempo para fazer voluntariado em organizações não governamentais que na altura

começaram a surgir. Sou membro fundadora de uma das organizações mais conhecidas do país, a Liga Guineense dos Direitos Humanos e, a partir desta organização, fui me engajando no ativismo social. Foi a partir deste voluntariado que um dia fui convidada para integrar a equipa da organização regional sueca Radda Barnen que tinha o seu Escritório em Bissau. Assim se deu o meu salto definitivo para o mundo do trabalho com os Direitos Humanos.

Você também se dedica a trabalhos no campo da pintura com produtos naturais. Como compatibiliza esse fazer as suas muitas demandas cotidianas? A arte têxtil é uma paixão?

Na verdade, não consigo articular estas atividades, pelo que na pintura e o tingimento é só um hobby até este momento. O tingimento, embora um hobby, já me levou a participar de várias exposições, tendo inclusive vendido peças em diversas ocasiões. Infelizmente, não tive energia suficiente para exercer esta atividade com a continuidade necessária de modo a atender as demandas que vão surgindo. Começo, no entanto, a pensar fazer o inverso, ou seja, deixar aos poucos o trabalho com os direitos humanos e começar a dedicar mais tempo à pintura e à escrita. Os prazos de entrega dos trabalhos na área em que trabalho por vezes torna o trabalho demasiado exigente e julgo que está na hora de mudar e aperfeiçoar o trabalho da arte, quer pintura quer escrita, que tanto gosto e que pouco ou nada fiz ainda.

Quando se percebeu escritora e como decidiu dar a público sua produção?

Nunca me apercebi escritora até o dia em que, já após a publicação do livro, ouvi pela primeira vez na comunicação social chamarem-me de escritora. Fiquei assim meio perplexa, foi uma surpresa e claro fiquei muito feliz.

Antes da publicação do *Fora di nos*, nunca tive consciência de que estava a escrever um livro. Nunca pensei que os textos que ia escrevendo se tornariam num livro. Foi graças às redes sociais que esta ideia surgiu. Os textos constantes do livro *Fora di nos* foram escritos durante um período de 10 anos e em diversos países por onde passei.

Sempre fui atenta à situação política do meu país, o que me fazia estar muito presente nas redes sociais. Muitas das minhas reações à instabilidade sociopolítica da Guiné-Bissau foram expressas através de poemas e prosas publicadas nas redes sociais. As reações dos leitores muitas vezes foram surpreendentes. A partir destas reações e mesmo da fala de alguns amigos e conhecidos que já escreviam e escrevem veio o alerta de que, afinal, o que eu andava a publicar nas redes sociais podia tornar-se um livro. E foi assim que comecei a pensar em transformar os textos espalhados pelos blocos de notas do *Ipad* e do telemóvel em livro. Este processo durou poucos meses. Foi só ir à procura dos textos, compilá-los e enviar para a Editora.

Quais são suas fontes de inspiração, no campo da Literatura?

As minhas fontes são muitas, são diversas. Posso mesmo dizer é o que calha em cada momento. No entanto tenho algumas preferências. Tenho um interesse particular por literatura escrita por mulheres seja poesia, romance, análises etc., independentemente da origem das autoras. Uma certa tendência obviamente para a literatura africana (no geral, não só a de língua portuguesa). Esta tem sido uma fonte de inspiração ou referência mais presente. São várias as escritoras que tenho seguido ou lido, tais como a Nawal Sawadi, da Egipto, a Mariama Bá e Aminata Sow Fall ambas do Senegal, Nadine Gordimer da África do Sul, entre muitas outras mais jovens. O traço comum entre estas autoras é que, de certo modo, são ativistas sociais e feministas e

penso que foram sempre os aspectos da vida que me atraíram na literatura e daí que estas e outras, que não consigo aqui mencionar todas, foram e continuam a ser minhas referências.

Odete Semedo e vários outros escritores e escritoras da Guiné-Bissau, em muitos momentos, se confrontam com a questão de em que língua escrever. Essa é uma indagação importante para você?

Não, não é. Nunca tive dúvidas de que a minha língua de escrita é o português. Com muita pena, porque gostaria que fosse o crioulo que é a minha língua materna. Mas, ao escrever nas duas línguas muito cedo me apercebi que o português saía com mais facilidade, fluidez e certeza. O mesmo não acontece com o crioulo. Os textos em crioulo levam-me mais tempo a criar exceto dois poemas que fazem parte do livro Fora di nos. O poema "Fora di nos" que deu nome ao livro e o poema "Mindjeris di nha Terra" que saíram ao correr da pena, posso assim dizer. Os restantes textos em crioulo foram sempre muito pensados, elaborados, reescritos etc. Tenho muito poucos textos escritos em crioulo exatamente devido à dificuldade que encontro na sua elaboração. Mas continuo a escrever em crioulo. Acredito que a prática há de trazer melhores resultados.

Mesmo os poemas publicados em crioulo tive o apoio e aconselhamento de um amigo poeta, o Ernesto Dabó. Sem o seu apoio não sei se arriscaria a publicar os poucos que se encontram no meu livro.

Como foi o processo de gestação de Fora di nos. Nhara Sikidu – textos poéticos, *publicado em 2021, pela Nimba Edições?*

De algum modo acho que esta pergunta encontra resposta no ponto 4 deste documento. A publicação do *Fora di nos* foi um "acidente". Nunca tive consciência de estar a escrever um livro. O que posso aqui afirmar é que sem ter tido consciência de que estava a "gerar" um livro, o processo de gestação deste grupo de textos foi uma fase muito dolorosa da minha vida. Note-se que os textos foram escritos durante um período de mais ou menos 8-10 anos. Foram sendo escritos e jogados num bloco de notas do telemóvel. Foi um período de muitas mudanças de países e questionamentos internos e existencialistas. Era mesmo essa vida que eu queria? Era ou não feliz na situação em que me encontrava? E mesmo questionamentos sobre a minha própria identidade, sobre minha essência, sobre a vida. Questões sobre quem era eu hoje, ou em quem me tornara? Manter-me onde estava? Mudar-me? transformar-me? Encontrar-me? Reencontrar-me? Etc.... etc....etc....

Posso dizer que o processo de gestação destes textos foi longo e sofrido. Mas este sofrimento teve algo positivo e um deles foi a publicação desta minha primeira obra literária *Fora di nos*.

Ainda em 2021, a Editora Templários lançou a antologia Língua e voz, *em que você figura no rol de autorias. Como se deu essa construção?*

Aqui foi tudo muito simples. Tenho uma amiga de Cabo Verde que também escreve e que soube desta publicação e falou sobre mim ao editor. Assim me chegou o convite para publicação. Aliás, dois poemas publicados nesta Antologia também fazem parte do livro *Fora di nos*. Apenas o conto "My" é que foi uma primeira publicação.

A internet e suas múltiplas possibilidades têm sido um espaço para veiculação de sua produção poética?

Na verdade, foi a internet que me despertou para a escrita. Através das redes sociais fui interagindo com pessoas com interesse pela escrita, pela literatura. Fui seguindo escritores já consagrados e pessoas com um gosto simples pela escrita e que ousam pôr para fora seus pensamentos e sentimentos através da escrita. Fui lendo e seguindo gente que escreve sobre tudo e sem pretensões de serem escritores. Muitos apenas como uma forma de terapia, de busca, de compreensão do mundo que as rodeia. Este novo mundo de interações através das redes sociais despertou em mim esta necessidade de escrever, de extravasar os sentimentos através da escrita e de, aos poucos, ir tendo coragem de também partilhar o que eu escrevia.

Quanto ao uso da internet como veículo da minha produção literária devo dizer que sim. A certa altura foi, sem dúvida, um espaço de veiculação dos meus textos, mas, hoje, já nem tanto. Acredito que voltará a ser, mas, de uma forma já mais organizada e pensada.

Qual o lugar da mulher no seu projeto literário? Como percebe a mulher na sociedade guineense na contemporaneidade?

O lugar da mulher é muito central em tudo o que faço e escrevo. Desde a minha vida profissional, à literatura, aos meus tempos livres tudo gravita à volta da mulher, da vida da mulher, do lugar da mulher, da dignidade da mulher.

No que se refere à literatura, o pseudônimo, no meu único livro publicado até este momento, é "Nhara Sikidu" que, sendo embora na nossa língua crioula o nome de uma planta, eu a concebi no meu mundo imaginário como uma mulher forte, determinada e até temível pelos que a rodeiam.

A minha percepção da mulher guineense na contemporaneidade é de que, na Guiné-Bissau, ainda existe um longo caminho a percorrer. Mesmo as necessidades básicas mais prementes não estão satisfeitas e neste caso falo de água por exemplo. Trabalho com projetos e programas de desenvolvimento financiados por organizações internacionais e este trabalho permite-me um contato muito próximo com as populações quer urbanas quer rurais. As populações, em particular as mulheres, vivem em situações muito abaixo do desejável e a sobrecarga de trabalho das mulheres multiplica-se perante estes cenários de pobreza extrema. A minha visão da situação da mulher hoje na Guiné-Bissau infelizmente não é de todo optimista. Há uma luta muito grande pela frente para que as mulheres tenham um nível e qualidade de vida mínimo aceitável.

No poema "Pindjiguiti" há uma retomada belíssima desse importante lugar de memória para os processos de luta por dignidade e independência. Uma mensagem de esperança em dias melhores para a Guiné-Bissau, em alguma medida, está presente nesses versos?

"Pindjiguiti" é um dos meus poemas que mais gosto, mas, confesso que, nem quando o escrevi, nem quando o leio me transmitem uma mensagem de esperança. Pelo contrário, transmitem sim uma mensagem de tristeza, de tempo gasto e perdido, de desolação, nostalgia e certa desesperança até...

Ainda me lembro do dia em que o escrevi. Tinha de fato ido dar um passeio ao Pindjiguiti e durante o passeio fiz algumas fotos. Ao voltar a casa e rever as fotos escrevi o poema e recordo-me de que não foi um momento de alegria nem de sentimento de esperança. Foi um momento de desânimo...

A professora Moema Parente Augel, em 1998, no incontornável A nova literatura da Guiné-Bissau, *assinalava o solapamento da sexualidade e dos desejos quando cogitados por mulheres. De certa forma, a sua lira se levanta contra essas interdições?*

SIM. Sem dúvidas. Toda a minha escrita está direcionada à preservação e ao reforço das liberdades das mulheres. De todo o tipo de liberdades entenda-se. Sem liberdade não há vida que valha a pena e infelizmente, nesta sociedade, as mulheres são as maiores vítimas de todo o tipo de restrições às suas liberdades. A sexualidade feminina em concreto é muito reprimida na GB, constituindo ainda um enorme tabu em muitas comunidades. É um assunto rodeado de muita hipocrisia que, ao longo da história, só tem contribuído para aumentar a repressão contra as mulheres. É de tal sorte tabu que até hoje é difícil, em diversos meios sociais, falar abertamente de temas relacionados à sexualidade. É minha impressão, muito pessoal, de que mesmo em meios sociais com um nível de educação mais elevado, intelectuais, académicos etc.... a abordagem deste assunto é ainda muito tímida se comparada com outros países. Mas repito, esta é uma percepção muito pessoal. Não é baseado em nenhuma pesquisa ou estudo.

Vários poemas de Fora di nos foram concebidos em diferentes estadas em Phnom Penh, capital do Camboja, no encontro dos rios Mekong e Tonlé Sap. Escrever a partir desse lugar aviltado por colonizadores franceses, de alguma forma, a impulsionou a formatar uma reaproximação com seu lugar de pertença, o chão guineense, atualmente "guiado por forças maléficas", como você mesma disse, em 2022 no Centro Cultural de Cabo Verde, se referindo ao poder político vigente?

Eu escrevi em vários lugares e por isso mesmo acho que em concreto Pnom Penh não teve qualquer relevância na minha escrita. A única relevância terá sido a distância tal como quando escrevi a partir de Manágua ou a partir de Maputo ou outra cidade qualquer onde me encontrava. A aproximação ao meu lugar de pertença, a Guiné-Bissau, na verdade foi-me favorecida pelas novas tecnologias, pelas redes sociais que diariamente traziam até mim novas de "casa" e me permitiram interagir com os compatriotas e outros interessados pela Guiné-Bissau. A TICs foi, sem dúvidas, a maior impulsionadora da minha escrita.

Sua lira coloca em posição central a "persistente ESPERANÇA, a nossa mais antiga combatente", como avisa a socióloga Rita Ié, sua conterrânea, no "Prefácio" de Fora di nos. *Lutar por uma Guiné-Bissau menos injusta com relação às mulheres, por meio da palavra escrita, é uma tarefa inadiável?*

Sim, claro. Não só menos injusta para as mulheres, mas, também, menos injusta para a população em geral cuja maioria vive abaixo do limiar da pobreza, não por falta de recursos, mas, por má gestão destes mesmos recursos por parte dos tais "Foras di nos" a que me refiro na minha escrita.

Pode nos dizer sobre projetos literários em andamento?

De momento tenho apenas ideias dispersas, textos dispersos entre poemas e contos que vou escrevendo. Um dos projetos neste momento é enviar para uma universidade brasileira cinco contos e cinco poemas para fazer parte de uma publicação *online* de vários autores de língua portuguesa. Paralelamente a este projeto estou a tentar escrever um livro de contos no qual se irá incluir alguns contos a publicar nesta publicação da universidade brasileira e outros que estou a escrever e que escreverei posteriormente. Quanto à poesia vou escrevendo sem pensar o que fazer com os textos. Talvez um dia venha a ser mais um livro de poemas ou textos poéticos, quem sabe?

Referências

ABRAHAMSSON, Helena Neves. *Fora di nos*: Nhara Sikidu – textos poéticos. Lisboa: Nimba Edições, 2021. 72 p.

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998. 466 p. (Kebur, 8).

IÉ, Rita. Prefácio. *In*: ABRAHAMSSON, Helena Neves. *Fora di nos*: Nhara Sikidu – textos poéticos. Lisboa: Nimba Edições, 2021. p. 72.

LÍNGUA e voz [antologia]. Torres Novas: Templários, 2021.