E-ISSN 2317-2096

ALETRIA

revista de estudos de literatura



Literaturas e Espiritualidades

v. 36, n. 3

JUL.—SET. 2026

ALETRIA

revista de estudos de literatura

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

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

Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Coordenador: Maria Juliana Gambogi Teixeira, Anna Palma, Roberto Alexandre do Carmo Said, Daniel Reizinger Bonomo, Teodoro Rennó Assunção, Matheus Trevizam, Marcel de Lima Santos, Luiz Fernando Ferreira Sá, Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Elen de Medeiros, Aline Magalhães Pinto, Ana Maria Chiarini; Luis Gustavo de Paiva Faria, Luis Gustavo de Paiva Faria, Marina Sanches; Secretária Acadêmica: Giane de Oliveira Jacob, Mêndel Marques Vilaça

Editores-chefes: 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: José de Paiva dos Santos, Felipe Fanuel Xavier Rodrigues, Ane Caroline Ribeiro Costa

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Capa: NASA, ESA and the Hubble Heritage Team (STScI/AURA).

Seção de Periódicos
Gestão Editorial: Daniervelin Renata Marques Pereira
Coordenação Editorial: Stéphanie Paes
Secretaria: Ana Clara de Souza Marques
Revisão: Caio Ribeiro, Maria Eduarda de Jesus, João Gabriel Pereira Gomes, Gabriel Batista
Diagramação: Caio Ribeiro

ALETRIA

revista de estudos de literatura

Aletria | Belo Horizonte | v. 36 | n. 3 | jul.– set. 2026 | 329 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

8 Apresentação
Ane Caroline Ribeiro Costa (Utica University); Felipe Fanuel Xavier Rodrigues (UERJ); José de Paiva dos Santos (UFMG)

Dossiê: Literaturas e Espiritualidades

14 Cartografias do Ori em "Amnésia", de Eliana Alves Cruz
Cartographies of Ori in "Amnésia", by Eliana Alves Cruz
Fábio Rodrigo Penna

30 Ogum à beira-mar: encruzilhada, memória, transmissão e resistência
Ogum in Seaside: Crossroads, Memory, Transmission and Resistence
Pauline Champagnat

46 A flecha de Odé: o Batuque do Rio Grande do Sul na literatura-terreiro de João Carlos de Odé (1948-2009)
The Arrow of Odé: The Batuque of Rio Grande do Sul in the Literatura-terreiro of João Carlos de Odé (1948–2009)
Dênis Moura de Quadros

62 Espiritualidade em espirais na poesia afrodiaspórica contemporânea
Spirituality in Spirals in Contemporary Afro-diasporic Poetry
Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

78 Entre o sagrado e o estético: a literatura afrorreligiosa brasileira
Between the Sacred and the Aesthetic: Brazilian Afrorreligious Literature
James Rios de Oliveira Santos

93 Os hinos do Santo Daime: um diálogo com os estudos literários
The Hymns of Santo Daime: a Dialogue with Literary Studies
Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

109 *The Dybbuk* between Several Worlds: Spectropolitics, the Demon, and the Devastation of the Future in Tony Kushner
O Dibuk *entre vários mundos: espectropolítica, o demônio e a devastação do futuro em Tony Kushner*
Vanessa Cianconi

124 É através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos: glossolalia e espiritualidade em Antonin Artaud
Through the Skin We Will Make Metaphysics Enter the Spirits: Spirituality and Glossolalia in Antonin Artaud
Bárbara barros; Antonio Candido Silva da Mata

138 Do divã ao êxtase: imaginação visionária e corpo criador em Hilda Doolittle
From the Couch to Ecstasy: Visionary Imagination and the Creative Body in Hilda Doolittle
Jessica Wilches Ziegler de Andrade; Adriana de Souza Jordão Gonçalves

153 O cronotopo do sagrado e a cegueira do cético
The Chronotope of the Sacred and the Skeptic's Blindness
Ozíris Borges Filho

169 A versão rosiana do *Livro do Êxodo*
The Book of Exodus, *Rosa Version*
Rafael Pansica

184 Aspectos do sagrado nas *Cartas a Milena* de Kafka
Aspects of the Holy in Kafka's Letters to Milena
Gabriel Alonso Guimarães

200 Poesia como ação contemplativa
Poetry as Contemplative Action
Marcos Lopes

217 *La ginestra* de Giacomo Leopardi: aspectos formais e ideológicos
La ginestra *by Giacomo Leopardi: Formal and Ideological Aspects*
Raphael Salomão Khéde

232 Religião e poder no romance histórico brasileiro: autores oitocentistas, autoras contemporâneas
Religion and Power in Brazilian Historical Fiction: From Nineteenth-Century Authors to Contemporary Women Writers
Patricia Baialuna de Andrade

247 A pintura textual de Joseph de Jouvancy: estudo introdutório, tradução e notas a um excerto sobre a atividade jesuítica nos primeiros séculos do Brasil Colonial

The Textual Painting of Joseph de Jouvancy: Introductory Study, Translation, and Notes on an Excerpt Concerning Jesuit Activity in the Early Centuries of Colonial Brazil

Jerfferson Manoel Araujo da Silva Junior; Samuel Anderson Oliveira de Lima

264 Religiosidades e usos do território no romance de Cristian Alarcón: disputas e negociações culturais

Religiosities and Uses of Territory in Cristian Alarcón's Novel: Cultural Disputes and Negotiations

Dalva Desirée Climent

281 Despuntes del satanismo en la poesía venezolana de entre-siglos (1896-1933): disidencias y reinvenciones entre el decadentismo y las vanguardias

Outbreaks of Satanism in Venezuelan Poetry of the Turn of the Century (1896-1933): Dissidences and Reinventions between Decadentism and the Avant-Gardes

Ronald Sanoja Cáceres

298 Black Multiconsciousness and Decolonial Ecoethics in *Now Is the Time to Open Your Heart* (2004), a Spiritualistic Novel by Alice Walker

Multiconsciência negra e ecoética decolonial em Now Is the Time to Open Your Heart *(2004), um romance espiritualista de Alice Walker*

Cláudio Roberto Vieira Braga

315 A poética dos vaga-lumes: encantamento, desencantamento e referenciamento em "As margens da alegria", de Guimarães Rosa

The Poetics of Fireflies: Enchantment, Disenchantment, and Re-enchantment in "As margens da alegria" *by Guimarães Rosa*

Marcio Cappelli Alo Lopes; Maria Luísa Magnani

v. 36, n. 3, p. 8–12, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.68459

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Literatura e espiritualidade: reelaborações de tempo, corpo e saberes

Todos os anos, somos confrontados, por meio das notícias que circulam na mídia, com novos episódios de intolerância religiosa. No Brasil, terreiros e comunidades vinculadas às religiões de matriz africana e afro-indígena têm sido constantemente alvos de violências, intolerâncias e racismo religioso (Nogueira, 2020). Em um contexto marcado por ataques a espaços sagrados, perseguições a comunidades religiosas e tentativas de silenciamento de determinadas práticas e saberes, pensar a espiritualidade torna-se também uma forma de (re)pensar as relações entre memória, poder, cultura e resistência.

Entretanto, pensar a espiritualidade apenas a partir da violência que busca silenciá-la seria limitar suas múltiplas formas de existência. A espiritualidade persiste, transforma-se, desloca-se e se reinventa por meio de práticas culturais, experiências coletivas e formas diversas de produção e transmissão de conhecimento. Na literatura, a espiritualidade pode emergir como ancestralidade e memória; como sonho, mito e imaginação; como experiência corporal e linguística; como relação com a natureza; como contato com o invisível e com os mortos; como questionamento das fronteiras entre razão e crença; ou, ainda, como espaço de disputa política e histórica. Mais do que representar sistemas de crenças ou práticas religiosas, a literatura participa da construção e da ressignificação de diferentes modos de compreender e perceber o mundo e de habitar aquilo que, por vezes, escapa às explicações racionais.

É nesse horizonte que se insere o dossiê *Literatura e Espiritualidade*, que integra o volume 36, número 3, da revista *Aletria*, relativo ao ano de 2026. Reunindo vinte artigos, este número busca ampliar as discussões sobre as múltiplas maneiras pelas quais a literatura constrói, imagina, problematiza e ressignifica a espiritualidade em suas diversas camadas. Os estudos aqui reunidos percorrem caminhos distintos: da poesia negra feminina como espaço de memória e espiritualidade ancestral à comunhão com a natureza a partir de saberes indígenas; das relações entre religião e poder no Brasil colonial às experiências corporais do sagrado, como a *glossolalia* e a possessão de corpos vivos por espíritos. Ao analisar obras de autoria de Franz Kafka, Cristian Alarcón, Giacomo Leopardi, Guimarães Rosa, Itamar

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.

Vieira Júnior, Alice Walker, Eliana Alves Cruz, entre outros, os artigos reunidos neste volume demonstram a amplitude de formas e tradições por meio das quais a espiritualidade se manifesta no campo literário.

Uma parte significativa dos trabalhos que compõem este dossiê volta-se para as relações entre espiritualidade, memória e ancestralidade, compreendendo a literatura como espaço de transmissão e reelaboração de experiências e saberes que resistem ao apagamento. Em "Cartografias do Ori em 'Amnésia', de Eliana Alves Cruz", Fábio Rodrigo Penna propõe uma leitura do conto a partir da Cartografia do Ori, tomando-a como base epistemológica para investigar as relações entre memória, ancestralidade e trauma histórico. A espiritualidade aparece, nesse contexto, como uma possibilidade de retorno a experiências e conhecimentos que sobrevivem às rupturas produzidas pela violência histórica.

Também voltado para a reelaboração de memórias culturais africanas, o artigo "Ogum à beira-mar: encruzilhada, memória, transmissão e resistência", de Pauline Champagnat, examina *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior, *Água de barrela*, de Eliana Alves Cruz, e o conto "Ogum à beira-mar", de Jeferson Tenório. A partir dessas obras, o estudo discute a importância da espiritualidade e da ancestralidade na transmissão de memórias historicamente reprimidas. Em diálogo com essas questões, Dênis Moura de Quadros, em "A flecha de Odé: o Batuque do Rio Grande do Sul na literatura-terreiro de João Carlos de Odé (1948-2009)", propõe uma reflexão sobre o conceito de literatura-terreiro, deslocando as tradições de matriz africana de uma posição meramente temática ou simbólica para compreendê-las como formas de transmissão de experiência e memória.

A relação entre ancestralidade, corpo, história e escrita também orienta "Espiritualidade em espirais na poesia afro-diaspórica contemporânea", de Felipe Fanuel Xavier Rodrigues. A partir do conceito de tempo espiralar, de Leda Maria Martins, o artigo investiga a maneira como a memória ancestral, a história e a espiritualidade constituem formas de afirmação da vida na poesia afro-diaspórica contemporânea. Corpo e escrita, nesse movimento, tornam-se lugares em que temporalidades distintas se encontram e em que o passado não permanece encerrado, mas continua a atravessar e a constituir o presente.

A questão da transmissão também se apresenta sob outras formas nos artigos de James Rios de Oliveira Santos e Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin. Em "Entre o sagrado e o estético: a literatura afrorreligiosa brasileira", Santos articula as relações entre as religiões de matriz africana e a literatura afro-brasileira, considerando, entre outras questões, episódios recentes de intolerância religiosa e censura no ambiente escolar. Já em "Os hinos do Santo Daime: um diálogo com os estudos literários", Boarin investiga a contribuição dos estudos literários para a compreensão dos hinos do Santo Daime, tomando a linguagem como espaço de acesso à história e à experiência dessa tradição religiosa. Em conjunto, esses estudos evidenciam como diferentes formas literárias e artísticas participam da preservação e da circulação de saberes espirituais.

Enquanto em alguns dos artigos a espiritualidade aparece como memória e transmissão, em outros ela se manifesta como uma experiência que desestabiliza a separação entre corpo e espírito, matéria e imaterialidade, linguagem e sentido. Em "The Dybbuk between several worlds: spectropolitics, the demon, and the devastation of the future in Tony Kushner", Vanessa Cianconi investiga a figura do espírito que possui corpos vivos, articulando folclore, misticismo e teatro. Nesse estudo, a possibilidade de materialização do imaterial aproxima-

-se da questão do infamiliar, conforme formulada por Freud, e evidencia a potência do teatro para tornar sensível aquilo que escapa à percepção ordinária.

A experiência corporal do espiritual também está no centro de "É através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos: crueldade e espiritualidade no uso da *glossolalia* em Antonin Artaud", de Bárbara de Barros e Antonio Candido Silva da Mata. Ao abordar a *glossolalia* – o falar em línguas – como prática espiritual, os autores investigam uma linguagem que desafia a estabilidade do sentido e em que corpo e espírito deixam de constituir domínios separados. A espiritualidade emerge, assim, como uma experiência corporal, linguística e sensorial.

Essa relação entre visão, sonho e experiência espiritual também é explorada em "Do divã ao êxtase: imaginação visionária e corpo criador em Hilda Doolittle", de Jessica Ziegler e Adriana Jordão. O estudo investiga a poética de Hilda Doolittle a partir do resgate da memória ancestral por meio dos mitos e dos sonhos, examinando epistemologias que se constroem para além de determinadas fronteiras da psicanálise e em diálogo com tradições esotéricas e mitos antigos. Nessas leituras, o corpo não é apenas o lugar onde a experiência espiritual acontece: ele participa da própria produção de conhecimento.

Outros trabalhos reunidos no dossiê interrogam as relações entre espiritualidade, conhecimento e os limites da razão. Em "O cronotopo do sagrado e a cegueira do cético", Ozíris Borges Filho analisa o percurso de um personagem rosiano que passa do ceticismo a uma imersão violenta no sagrado. A crise epistemológica do personagem é discutida a partir do conceito de cronotopo, de Bakhtin, enquanto sua cegueira desmantela uma postura de arrogância intelectual e o força a confrontar as forças místicas do sertão. A espiritualidade surge, nesse sentido, como aquilo que perturba certezas e exige outras formas de compreensão.

Também a partir da obra de João Guimarães Rosa, Rafael Pansica, em "A versão rosiana do Livro do Êxodo", investiga a presença de temas metafísicos e espirituais em *Primeiras estórias*, especialmente por meio de sonhos premonitórios, telepatia e intuição. Já em "Aspectos do sagrado nas *Cartas a Milena* de Kafka", Gabriel Alonso Guimarães examina o papel do nome próprio na correspondência de Kafka com sua tradutora, pensando sua potência criadora em diálogo com a tradição judaica. Esses estudos demonstram como o sagrado pode se inscrever não apenas em instituições ou práticas religiosas, mas na própria linguagem, no sonho, na intuição e no ato de nomear.

A pergunta sobre as relações entre escrita e espiritualidade também atravessa "Poesia como ação contemplativa", de Marcos Lopes, que investiga a razão de ser do ofício poético e retorna a uma questão fundamental: por que escrever? Ao aproximar teologia e poesia, o artigo propõe uma reflexão sobre a leitura literária da teologia e sobre a escrita como prática de contemplação. Por sua vez, "*La ginestra* de Giacomo Leopardi: aspectos formais e ideológicos", de Raphael Salomão Khéde, analisa a língua e o estilo do poeta, examinando a complexidade de sua poética a partir de questões editoriais, linguísticas e fônicas, de sua posição filosófica e de sua relação ambivalente com o Iluminismo.

A espiritualidade, contudo, não existe fora da história. Ela também é atravessada por relações de poder, conflitos culturais, processos de colonização e disputas pela produção da memória. Em "Religião e poder no romance histórico brasileiro: autores oitocentistas, autoras contemporâneas", Patricia Baialuna de Andrade analisa obras do século XIX – *As tardes de um pintor ou as intrigas de um Jesuíta*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, e *As minas de prata*, de José de Alencar – em diálogo com romances contemporâneos, *Carta à rainha louca*,

de Maria Valéria Rezende, e *Nada digo de ti, que em ti não veja*, de Eliana Alves Cruz. Ao pensar o Brasil colonial por meio dessas obras, o artigo investiga os processos de reescrita da história e o reposicionamento de vozes que participam da construção do passado.

O período colonial também está no centro de "A pintura textual de Joseph de Jouvancy: estudo introdutório, tradução e notas a um excerto sobre a atividade jesuítica nos primeiros séculos do Brasil colonial", de Jerfferson Manoel Araujo da Silva Junior e Samuel Anderson Oliveira de Lima. O estudo se dedica ao texto jesuítico e às escolhas envolvidas em sua tradução, evidenciando o choque entre as mundivisões cristã e indígena nos primeiros séculos de dominação europeia no Brasil. A espiritualidade revela-se, nesse contexto, inseparável das relações entre colonização, linguagem e poder.

Em "Religiosidades e usos do território no romance de Cristian Alarcón: disputas e negociações culturais", Dalva Desirée Climent investiga a religiosidade como questão política e simbólica em espaços de marginalização. O estudo problematiza visões homogeneizantes construídas a partir do mito fundacional, articulando imigração, território e disputas culturais. De maneira distinta, mas igualmente atenta às relações entre espiritualidade e dissidência, "Despuntes del satanismo en la poesía venezolana de entre-siglos (1896-1933): disidencias y reinvenciones entre el decadentismo y las vanguardias", de Ronald Sanoja Cáceres, examina como o tema do satanismo se expressa na poesia venezuelana entre o final do século XIX e o início do século XX. Nesse contexto, as evocações de Satanás podem funcionar como dispositivo crítico diante dos discursos políticos do período.

Os artigos reunidos neste volume também nos convidam a pensar a espiritualidade como uma forma de relação com a natureza e como possibilidade de reencantamento do mundo. Em "Multiconsciência negra e ecoética decolonial em *Now is the Time to Open Your Heart* (2004), um romance espiritualista de Alice Walker", Cláudio Roberto Vieira Braga investiga a trajetória de uma personagem que entra em contato com saberes indígenas e estabelece novas formas de comunhão com a natureza. A partir do conceito de ecoética decolonial, o estudo propõe uma estrutura crítica para compreender as relações entre espiritualidade, ambiente e colonialidade.

Essa reflexão encontra um importante contraponto em "A poética dos vaga-lumes: encantamento, desencantamento e reencantamento em 'As margens da alegria', de Guimarães Rosa", de Marcio Cappelli Alo Lopes e Maria Luísa Magnani. Ao discutir as imagens do brilho e dos vaga-lumes, o artigo investiga as tensões entre encantamento e desencantamento, propondo a possibilidade de um reencantamento que também se constrói por meio das imagens e da linguagem literária.

A pluralidade das abordagens reunidas neste dossiê impede que pensemos a espiritualidade como uma categoria universal. As tradições, práticas e experiências exploradas pelos vinte artigos reunidos aqui são distintas e, em alguns casos, apresentam tensões entre si. Elas se constituem em diferentes contextos históricos e culturais e mobilizam diferentes cosmologias, epistemologias e relações com o corpo, a linguagem, a natureza e o passado. O que aproxima esses estudos não é a tentativa de reduzir essas diferenças a uma definição comum de espiritualidade, mas o reconhecimento de que a literatura constitui um espaço privilegiado para tornar visíveis, narráveis e pensáveis múltiplas formas de relação com aquilo que compreendemos e percebemos como sagrado, invisível e ancestral.

Em conjunto, os artigos mostram que a espiritualidade pode habitar a memória e o trauma, o sonho e o mito, a voz e o corpo, a história e o território, a natureza e a linguagem.

Pode constituir uma forma de transmissão de conhecimentos, uma resposta ao apagamento, um espaço de conflito e negociação ou uma possibilidade de questionar os limites de determinadas formas de racionalidade. Mais do que resistir àquilo que busca silenciá-la, a espiritualidade, tal como aparece nas obras e estudos reunidos neste volume, também (re)cria linguagens e memórias.

Esperamos que este número da *Aletria* contribua para ampliar as discussões sobre as complexas relações entre literatura e espiritualidade e, ao mesmo tempo, abra espaço para novas perguntas. Em um presente no qual determinadas práticas continuam sendo perseguidas e comunidades religiosas seguem sujeitas a perseguições, violências e silenciamentos, refletir sobre suas formas de existência e transmissão torna-se particularmente urgente. Que as páginas a seguir possam nos lembrar de que aquilo que se tenta apagar também encontra maneiras de permanecer; que a memória pode sobreviver por meio da voz, do corpo, da narrativa e da imaginação; e que a literatura continua sendo um espaço capaz de interpretar o passado, tensionar o presente e imaginar novas possibilidades de futuro.

Boa leitura!

Ane Caroline Ribeiro Costa (Utica University)
Felipe Fanuel Xavier Rodrigues (UERJ)
José de Paiva dos Santos (UFMG)

Referência

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância religiosa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

Dossiê

Literaturas e Espiritualidades

v. 36, n. 3, p. 14–29, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.68914
Submetido em: 18/11/2025 · Aprovado em: 22/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Cartografias do Ori em "Amnésia", de Eliana Alves Cruz

Cartographies of Ori in "Amnésia", by Eliana Alves Cruz

Fábio Rodrigo Penna
Colégio Pedro II (CPII) | Rio de Janeiro RJ | BR
frpenna@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0003-0190-9251

Resumo: Este artigo analisa o conto "Amnésia", de Eliana Alves Cruz, a partir da Cartografia do Ori (Penna, 2021), compreendida não apenas como base epistemológica, mas como dispositivo de diálogo e proposta de leitura da narrativa literária. Ancorada no pensamento animista afro-brasileiro, a análise investiga como memória longa, ancestralidade e trauma histórico se articulam na experiência da personagem Jussara. A leitura estabelece um gesto comparatista entre o percurso da protagonista e as narrativas do preto velho Pai Benedito, nas quais a reorganização da memória se dá entre rezas, sussurros do mar e reminiscências afro-brasileiras. Em ambos os casos, argumenta-se que a enstase – entendida como viagem interior de retorno ao ponto fundador do trauma – possibilita a reinscrição subjetiva diante de contextos de violência e apagamento. O artigo relaciona a amnésia individual de Jussara ao esquecimento histórico da escravidão no Brasil, materializado em processos como o soterramento do Cais do Valongo, evidenciando a persistência de uma amnésia nacional seletiva. Conclui-se que o conto constrói uma poética de reencantamento do mundo, na qual a Cartografia do Ori opera como mapa simbólico de resistência, permitindo a reconstrução de identidades negras em contexto afrodiaspórico.

Palavras-chave: Cartografia do Ori; memória; ancestralidade; literatura; Eliana Alves Cruz.

Abstract: This article analyzes the short story "Amnesia", by Eliana Alves Cruz, using the Cartography of the Ori (Penna, 2021) as a framework, understood not only as an epistemological basis but also as a device for dialogue and a proposed reading of the literary narrative. Anchored in Afro-Brazilian animist thought, the analysis investigates how long-term memory, ancestry, and

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.

historical trauma are articulated in the experience of the character Jussara. The reading establishes a comparative approach between the protagonist's journey and the narratives of the old black man Pai Benedito, in which the reorganization of memory occurs amidst prayers, whispers of the sea, and Afro-Brazilian reminiscences. In both cases, it is argued that enstasis–understood as an inner journey back to the founding point of the trauma–enables subjective reinscription in the face of contexts of violence and erasure. The article connects Jussara's individual amnesia to the historical amnesia of slavery in Brazil, materialized in processes such as the burying of the Valongo Wharf, highlighting the persistence of a selective national amnesia. It concludes that the story constructs a poetics of re-enchantment of the world, in which the Cartography of the Ori operates as a symbolic map of resistance, allowing the reconstruction of Black identities in an Afro-diasporic context.

Keywords: Cartographies of Ori; memory; ancestry; literature; Eliana Alves Cruz.

Meu Pai Benedito
Que reza Bendito
Na terra de branco
Que diz o mucambo
Que não sabe ler
Ganga, olha a Ganga
No fundo do mar
Ganga morou, morou, morou
Ganga morou no fundo do mar

("Pai Benedito", de Heitor dos Prazeres e Kaumer Teixeira).

Pai Benedito – rezas, mar e mapas do Ori

"Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo", diz o preto velho Pai Benedito, espírito que incorpora em meu pai Antonio Penna de Obatalá.[1] E nós respondemos em coro: "Para sempre seja louvado". A entidade, que traz dentro de si o nome cristão Benedito Ignácio de Bonfim, rememora uma história que precisou começar numa madrugada logo após a promulgação da Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, em Ilhéus, na Bahia. Aquela lei, promessa ambígua de liberdade, marcava crianças nascidas livres apenas na letra, permanecendo com a mãe escravizada no cativeiro até os 8 anos de idade. A criança cresceria sob a tutela dos senhores até alcançar 21 anos. A partir desse momento, os senhores tinham a opção de manter o jovem

[1] Obá Alaiyê Famankindê Opaokô Otuokô é o sumo sacerdote do Axé Obá Igbô Igbomina Malê.

em sua propriedade, usando de seus serviços, ou de deixá-los sob a tutela do Estado, recebendo uma indenização. Na prática, a condição do cativeiro prosseguia em outros nomes e formas. Segundo a fala do preto velho, Benedito nunca deixou por inteiro a senzala de sua vida – e essa permanência é uma chave para compreender a Cartografia do Ori (Penna, 2021), que previa a possibilidade de sobrevivência.

Por mais de sessenta anos de incorporação em Antonio Penna, Pai Benedito ensina rezas, orações, cantos e narrativas: memórias ancestrais irradiadas em práticas de fé – crenças que prometem dias melhores e que, ao mesmo tempo, denunciam o sofrimento que atravessou a carne. Essas lembranças não são arquivos mortos: são atualizações vivas da ancestralidade e trajetos que desenham mapas interiores, transmitidos pela oralidade que agencia narrativas e práticas comunitárias (Hampâté-Bâ, 2010, p. 169). Entre elas, histórias da terra natal da mãe – Iraó, no Noroeste nigeriano, perto do Benim – reaparecem misturadas como pontos de referência. Iraó guarda o culto a Ossanym, divindade ligada ao conhecimento das ervas e ao encantamento. Benedito foi iniciado e consagrado a esse ancestral, retendo práticas que sobreviveram à travessia. Porém, não consegue trazer à memória se a consagração ocorreu em Ilhéus ou ainda em terras africanas. É a partir do território das memórias que ele conta as histórias que auscultou sobre a terra natal e de outros escravizados iorubas.

Apesar de não ter sido educado em escola formal, ele afirma ter aprendido a ler e escrever o português dentro da casa grande, durante o período em que viveu em Ilhéus. Esse aprendizado lhe rendeu um dos vários ofícios: o trabalho de bedel. Aprendeu também a decifrar o árabe, sinal de sua condição de malê. A descoberta desses saberes, escondidos do olhar da sociedade branca, foi punida com violência: olhos cegados, pernas quebradas – feridas que se transformaram em devoção católica. Do sofrimento físico nasceu uma entrega aparente ao cristianismo; do silêncio imposto nasceu um sincretismo velado, uma sobreposição em que o bendito católico e o adifá (sacerdote do culto a Ifá) coexistem em códigos sutis. A assimilação religiosa, no contexto colonial, funcionou por vezes como estratégia de sobrevivência; nunca, porém, como anulação total da memória originária.

No samba "Pai Benedito", de Heitor dos Prazeres e Kaumer Teixeira, composto em 1955, temos essa ambivalência. O sujeito da canção apresenta um exemplo dessas rezas de Bendito, uma prática comum dentro da religiosidade católica, em contextos de louvor. Essas orações que possuem a palavra Bendito, como "Bendito o nome de Maria, Virgem e Mãe", expressam gratidão pelos dons e graças recebidos de Deus. Em terra de branco, onde o escravizado é profundamente violentado em diversos contextos, permanecer vivo talvez seja uma bênção que um Deus misericordioso tenha concedido, mediante a consciência desse povo escravizador. Por isso, segundo os versos "Meu Pai Benedito / Que reza Bendito / Na terra de branco", sob o domínio do escravizador, Pai Benedito precisa rezar Bendito como estratégia de sobrevivência.

Quem diz isso sobre Pai Benedito é o mucambo (escravizado que auxilia serviços domésticos ou faz companhia a pessoas da família), que não domina os símbolos gráficos e a leitura da língua do branco. Ao contrário desse escravizado, fica subentendido que Pai Benedito conhece a escrita, pois, em terra de branco, ele reza "na cartilha" do senhor de escravos, uma expressão para significar que o preto velho deve seguir os ditames do cristianismo colonizador. Segundo o sujeito da canção, Pai Benedito é um ganga (nganga, palavra do quimbundo), dando a entender que, na diáspora africana, trata-se de um curandeiro espiritual, adivinho e especialista em rituais, geralmente com conhecimento de plantas medicinais. Pai

Benedito seria mais um espírito a habitar o fundo do mar, em virtude de ele ser o território de enterro do seu corpo. O mar é, aqui, encruzilhada mítica. Não é só massa líquida: é arquivo, necrotério, estrada de retorno e ilusão. Na travessia atlântica, muitos corpos foram lançados dos tumbeiros por castigo ou por carga excedente; outros ali morreram e foram jogados como carga apodrecida. O oceano transforma-se em um lugar espectral onde "os mortos estão enterrados", local que constitui território de pertença. É do fundo dessas águas que vêm os sons, os silêncios e as lembranças que insistem em marulhar: gemidos, sussurros e canções que reavivam memórias e subvertem a ordem do esquecimento. Penna destaca:

> O mar está na constituição dessas identidades formadas nas paisagens afrodiaspóricas. Durante a travessia do Atlântico Sul, dos muitos tumbeiros ao mar foram sacrificados ou depositados, ou simplesmente jogados fora como carga perecida, muitos antepassados de africanos e daqueles que se tornariam brasileiros. O mar torna-se o espaço espectral e transitório em que os seus mortos estão "enterrados", onde são desintegrados, ou devorados por tubarões. Consoante às ideias de José Arcadio Buendía, em Cem anos de solidão, o mar torna-se o primeiro espaço encruzilhado que une as costas miticamente, pois, "a gente não é de um lugar enquanto não tem um morto enterrado nele" (Márquez, 1967, p. 19). É a partir do mar que o som dos ancestrais e da escravidão marulha, ecoando suas reminiscências das paisagens afrodiaspóricas por meio de silêncios, de sussurros, de gemidos. São essas lembranças que libertam da asfixia que somente o silêncio é testemunha (Penna, 2021, p. 103).

No entrecruzamento entre narrativas do espírito do preto velho e da letra do samba, as memórias revelam outra face: aquela da escrita como arma e vulnerabilidade. Ler e escrever em língua do colonizador é um conhecimento perigoso; ser descoberto como malê provocou a punição e a mutilação. Ainda assim, a existência de saberes árabes e iorubás demonstram que a amnésia oficial não é total – há fissuras por onde passam lembranças. O sincretismo, nesse sentido, não é mera diluição: é tática de resistência, modo de conservar linhas memoriais.

Esses elementos do destino compõem um mapa – uma Cartografia do Ori (Penna, 2021) – em que a memória individual e a memória coletiva se sobrepõem e se reconfiguram. Fazer as escolhas mediante a esse mapa exige sensibilidade para perceber que o esquecimento – a amnésia promovida por projetos coloniais – não apaga tudo: deixa sulcos, inflama vestígios, espalha sinais que esperam ser decifrados. A memória, então, não é linear: é viagem, enstase, retorno (Penna, 2021). É por meio dessa viagem que o Ori, mesmo em tempo de amnésia histórica, reencontra, em seu mapa, suas linhas, seus pontos de rumo, bem como transmite-nos trajetos para escolher no mundo que insiste em nomear e esquecer.

Cais do Valongo na Pequena África – as pedras da amnésia

No Axé Obá Igbô Igbomina Malê, as comemorações em homenagem a Pai Benedito – espírito que incorpora no adifá Antonio Penna de Obatalá – seguem datas fixas: 13 de maio e 02 de novembro. Entre as muitas perguntas sobre seu passado, uma se destaca pela insistência com que reaparece: a respeito da libertação dos escravizados. De modo curioso, Pai Benedito lembra-se desse episódio com emoção e certa nostalgia, mesmo sendo um evento historica-

mente associado ao fim da dor e do cativeiro de seu povo. Em suas palavras, rememora positivamente a figura da Princesa Isabel, a "branca redentora" que assinou a Lei Áurea, libertando "seus manos e manas" do cativeiro. Após a abolição, afirma ter vivido no quilombo do Pirajá, em Salvador, Bahia, de onde acompanhou sem muito entender, no ano seguinte, a "tirada dos chapéus", isto é, o país tornar-se República.

A instauração da República, além de tentar enfraquecer simbolicamente a herança imperial, mobilizou um projeto ativo de apagamento histórico, especialmente no que concerne à escravidão. Ao pretender nascer "pura", a República precisou enterrar não apenas o Império, mas também o trauma que lhe era estrutural: o regime escravista que, por mais de três séculos, sustentou a economia, a ordem social e a própria formação das elites brasileiras. Nesse sentido, o Hino da Proclamação da República funciona como peça ideológica central, produzindo um discurso de ruptura absoluta que reconfigura o passado pela negação:

> Liberdade, liberdade
> Abre as asas sobre nós
> Das lutas na tempestade
> Dá que ouçamos tua voz
> [...]
> Nós nem cremos que escravos outrora
> Tenha havido em tão nobre país
> Hoje o rubro lampejo da aurora
> Acha irmãos, não tiranos hostis
> Somos todos iguais, ao futuro
> Saberemos, unidos, levar
> Nosso augusto estandarte que, puro
> Brilha, ovante, da Pátria no altar
> (Medeiros e Albuquerque e Leopoldo Miguez, 1890).

Esses versos transformam a escravidão em algo digno de descrença. A estratégia retórica é sofisticada: se não se "crê" mais na escravidão, ela deixa de ser responsabilidade da nova ordem e se converte em mito vergonhoso, pertencente a um tempo anterior que deve ser esquecido. A República, assim, presenteia-se com uma absolvição imediata. Nesse sentido, o hino não é somente um artefato musical: é um documento de Estado que expressa o pacto racial fundante da República. E, ao fazê-lo, reafirma a lógica segundo a qual a vergonha não reside na escravidão em si, mas na sua lembrança. É por isso que o hino funciona, ainda hoje, como símbolo de uma memória nacional construída sobre a amnésia seletiva. E, se, em apenas um ano e meio após a abolição, a República já negava a existência da escravidão, tal esquecimento demonstrava a recusa em reconhecer a necessidade de reparação histórica, bem como de políticas sociais capazes de inserir dignamente a população negra ou indígena na sociedade.

Sob essa aparente auréola de liberdade, Benedito Ignácio de Bonfim, o adifá Babá Faloedi, morreu no quilombo – como inúmeros outros ex-escravizados – enquanto milhares de seus descendentes seguiriam morrendo, até os dias de hoje, "livre do açoite da senzala,

preso na miséria da favela".[2] Esses versos sintetizam a lógica do racismo estrutural brasileiro e o modo como as "pedras" colocadas no passado moldaram o futuro.

A dinâmica do esquecimento também se materializa no caso do Cais do Valongo, maior porto escravagista das Américas, soterrado em 1843 para dar lugar ao ancoradouro que receberia a futura esposa de D. Pedro II, rebatizado como Cais da Imperatriz. Décadas depois, em 1904, foi novamente aterrado pelas reformas urbanas de Pereira Passos. O duplo apagamento evidencia o funcionamento de um persistente processo de amnésia nacional.

A amnésia, entendida como a perda parcial ou total da capacidade de recordar, aqui assume sentido coletivo: trata-se de uma amnésia nacional seletiva das elites brancas, que negligenciou as histórias indígenas e negras, especialmente no que concerne à escravidão e seus impactos posteriores à abolição. Esse esquecimento deliberado expulsou dos currículos escolares, do imaginário coletivo e dos discursos públicos a gravidade histórica do regime escravista. As consequências desse apagamento – racismo, discriminação, desigualdades estruturais, intolerância religiosa – seguem moldando a sociedade brasileira.

É impossível, contudo, soterrar completamente uma memória construída sobre quase quatro séculos de escravidão, período em que o Brasil recebeu cerca de quatro milhões de pessoas escravizadas. O Cais do Valongo (1774-1831), situado na região portuária do Rio de Janeiro, constituiu o principal ponto de desembarque de africanos escravizados nas Américas, por onde passaram cerca de um milhão de pessoas ao longo de décadas. Em 1774, o local de desembarque inicial, situado na Praia do Peixe (atual Praça XV), foi transferido para o Valongo, onde também se instalaram um cemitério e um lazareto. Em 1811, com a finalização do novo cais, o desembarque dos navios negreiros ganhou ainda mais eficiência. Conforme destaca Soares:

> O Valongo funcionou como uma extensa área de receptação exclusiva dos escravos africanos vendidos na cidade do Rio, capital da colônia e maior mercado escravista do país. Cerca de 1 milhão de escravos circularam por ali nesses quase 50 anos, a maioria remetida para as minas de ouro e as fazendas de café do Vale do Paraíba. Desde então, o lugar passou a ser conhecido como a Pequena África, apesar de o termo ter sido popularizado somente no começo do século XX por Heitor dos Prazeres, morador local (Soares, 2018, p. 420).

A transferência do desembarque do tráfico negreiro do Porto do Peixe para o Valongo visava higienizar a paisagem para a elite aristocrática, evitando que visitantes se deparassem com africanos nus, doentes ou com as marcas da violência do tráfico. O artista Heitor dos Prazeres (1898-1966), para quem a origem do samba estava no candomblé, foi quem popularizou o nome Pequena África para designar a região em torno do soterrado e silenciado Cais do Valongo. A designação se fundamentava na forte presença de população negra nos bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Estácio e Praça Onze – uma África recriada à margem de um Rio de Janeiro que buscava se europeizar.

Somente em 2011, durante as obras de revitalização da zona portuária para os Jogos Olímpicos de 2016, o Cais do Valongo foi redescoberto. Seu retorno à superfície trouxe consigo as memórias da escravidão, revelando a perpetuidade do projeto nacional de esquecimento seletivo. Enfatiza Santos:

---

[2] "100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?", Samba enredo da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ), 1988.

> O reconhecimento da importância histórica do Cais do Valongo foi fundamental para desnudar o que os dois aterramentos aos quais foi submetido tentaram apagar. De um lado, a violência da escravidão e a escolha reiterada do Brasil por toda violência que ela carregou, inclusive a construção do racismo estrutural que nos define socialmente. De outro, a tentativa de silenciar não só a história dos trabalhadores no Brasil, mas também a história e a memória que esses trabalhadores e seus descendentes construíram nas cercanias do Cais do Valongo, uma região que, não por acaso, tornou-se um importante centro de resistência, luta e trabalho de homens e mulheres negros, fossem eles escravizados, libertos ou livres. Por tudo isso, o Cais do Valongo é um lugar de memória fundamental para todos os trabalhadores e trabalhadoras brasileiros (Santos, 2020, n. p.).

O valor histórico e simbólico do Cais do Valongo foi oficialmente reconhecido: tombado pelo IPHAN em 2013 e declarado Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO em 9 de julho de 2017. A redescoberta desse sítio arqueológico, em plena Pequena África, rompe com o projeto racista de amnésia seletiva, que buscou apagar a tragédia do tráfico transatlântico, reafirmando o Cais como território essencial para a memória ancestral africana e para a história brasileira.

Cartografia do Ori em "Amnésia"

Nenhum Orixá abençoa o seu filho
antes do seu próprio Ori.

(Antonio Penna de Obatalá)

O romance *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, reinscreve na ficção as memórias da escravidão no Brasil, buscando preencher lacunas produzidas pelo esquecimento seletivo que sustenta a branquitude nacional. O narrador identifica no próprio Cais do Valongo – e em seu soterramento – o "crime" inaugural de um país que procura ocultar as marcas da violência contra os corpos africanos escravizados. A substituição do antigo cais, pisado por "pés de moleque", por uma plataforma destinada aos passos de uma princesa europeia revela o gesto simbólico de apagamento histórico que o texto denuncia:

> Eu não conseguia ver a nova plataforma que surgia, com suas pedras polidas, regulares e meticulosamente montadas. O piso que consideravam digno para uma rainha apoiar seus delicados pés. Totalmente diferente daquele de pedras redondas e irregulares, que ia ficando soterrado. É possível sepultar para sempre passado tão tenebroso? Eu não enxergava o cais onde cedo ou tarde tocaria alguma garota assustada vinda de longe, com um séquito de mucamas, lacaios, ministros... Uma garota europeia de tez alva e translúcida, muito provavelmente embaixo de sombrinhas para que o sol dos trópicos não maculasse sua clara e sedosa pele. Eu via apenas aquele píer de pedras "pés de moleque" onde tantas vezes testemunhei a chegada dos milhares que vinham de muito longe e ali desciam, desfilando excrementos, feridas e solidão debaixo do nosso inclemente astro rei. Nunca deixei de admirar e – por que não? – invejar incontáveis homens e mulheres que conseguiam demonstrar certo garbo e altivez, mesmo em tão deploráveis condições. E eu, nascido livre, com minha tez negra clara, lembrando apenas de meu pai português e raramente de minha mãe... E eu, tão miseravel-

> mente pequeno perto deles, pois eram em sua maioria todos tão jovens... tão jovens... Este sim foi o verdadeiro crime do cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago (Cruz, 2018, p. 195).

Nesse trecho, a narrativa evidencia como a memória do sofrimento africano é sistematicamente apagada pela história oficial, reforçando a necessidade de recuperar a presença e o protagonismo negro na historiografia do Brasil. O gesto de soterrar as pedras "pés de moleque" torna-se, assim, uma metáfora da tentativa de ocultar o passado traumático e da resistência de quem, mesmo sob violência extrema, preserva seu Ori – sua identidade e ancestralidade.

O projeto literário de Eliana Alves Cruz, presente desde *Água de barrela* (2016), consiste em um resgate consciente das memórias afro-brasileiras. Em *O crime do Cais do Valongo* (2018), essa proposta se amplia, deslocando a narrativa entre Moçambique e o Rio de Janeiro oitocentista. *Em nada digo de te que em ti não veja* (2020), a autora revisita o período colonial, abordando racismo, escravidão, fanatismo religioso e transexualidade, enquanto *Solitária* (2022) problematiza a exploração da força de trabalho feminina e negra no serviço doméstico contemporâneo. Essa trajetória evidencia um projeto sistemático de preservação da identidade cultural negra, conforme a própria autora esclarece:

> A escravidão ainda não foi devidamente esmiuçada para o cidadão comum, que está fora da universidade. O que diz a literatura e o audiovisual é muito marcado pela branquitude. Existem histórias que ninguém escreveu, além de personagens com questões subjetivas esperando para ser descobertos e transformados em livros, filmes, novelas, músicas e o que mais for possível (Cruz, 2020b, n. p.).

Assim, a literatura de Cruz atua como cartografia de resistências, revelando a centralidade da memória como eixo de preservação da identidade e como instrumento de reencantamento da história, recolocando os corpos e trajetórias africanas no coração da narrativa brasileira. Esse último romance aprofunda a temática do conto "Amnésia", de Eliana Cruz, que foi publicado na antologia *Olhos de Azeviche: dez escritoras negras brasileiras em vinte contos*, pela editora Malê, em 2021. Essa coletânea de contos, muitas escritas de grito, reúne nomes que vêm referenciando e fortalecendo a literatura brasileira a partir de temas como ancestralidade, violências, sexualidade, sucesso profissional, solidão e amor.

O conto "Amnésia" (2021) desdobra esse projeto memorialístico ao narrar a travessia subjetiva de Jussara, mulher negra, jovem, urbana e bem-sucedida na carreira profissional que, no início da gravidez, se confronta com a criança de 12 anos que ela mesma foi – um retorno abrupto a uma ancestralidade soterrada pela violência do racismo, o qual atende ao jogo da memória da branquidade (Sovik, 2019) brasileira em soterrar as histórias negras e indígenas. Assim como o Cais do Valongo, que emerge em grito como resgate do seu tempo esquecido, a consciência da personagem Jussara também é desperta: "Lembranças soterradas em algum buraco fundo da mente queriam preencher as lacunas de décadas" (Cruz, 2022, p. 113).

Na narrativa, a personagem Jussara é esposa de Pablo e está grávida do primeiro bebê do casal. Na sala de casa, enquanto mexe nas redes sociais e acaricia a barriga inexistente, ela pensa nos possíveis nomes da criança que gesta, considerando a incerteza do sexo biológico. Jussara e Pablo, um casal novo de pouco mais de trinta anos de idade, são apresentados como pessoas bem empregadas e bem-sucedidas em suas carreiras profissionais, morando em um

dos melhores bairros da cidade. Porém, na juventude, é ressaltado que eles tiveram de estudar e trabalhar bastante para superarem as dificuldades, a fim de alcançarem ascensão social que obtiveram e, inclusive, se permitirem, após esse esforço depreendido, serem pais preparados economicamente.

Sendo jovens, Jussara e Pablo dedicaram-se primeiramente às conquistas individuais, evitando a maternidade precoce desejada pelos pais (os futuros avós) e amigos da família. Seriam pioneiros em sua geração – o primeiro filho, sobrinho, neto e afilhado –, mas o casal compreendia que uma maternidade antecipada poderia reproduzir problemas estruturais, fortemente mediados por desigualdades socioeconômicas. A escolha de adiar a gestação reflete uma mudança geracional clara: ao priorizarem estabilidade profissional e financeira, Jussara e Pablo servem aos estudos da socióloga Melinda Mills, da Universidade de Oxford, que apontam benefícios sociais significativos quando a maternidade ocorre a partir dos 30 anos:

> Entendo e concordo com a perspectiva biológica, mas, pela perspectiva demográfica, o que vemos nos estudos é que, quando os casais retardam a formação de uma família, há um aumento de renda para eles de cerca de 10% por cada ano postergado. Isso é notável.
> Por isso, diria que a melhor idade seria 30 anos ou um pouco mais.
> Ela cita vantagens: há estudos que mostram que os filhos de mulheres mais velhas atingem níveis educacionais melhores e têm um desenvolvimento cognitivo maior.
> Os motivos para isso não estão na idade, mas, em geral, na questão socioeconômica. Os pais tendem a ter uma maior estabilidade em seus empregos e a ter condições financeiras melhores quando são velhos, por conta da experiência que acumularam no mercado de trabalho (BBC News Brasil, 2017).

Mills associa a postergação à estabilidade socioeconômica: os filhos de mulheres mais velhas apresentam melhores indicadores educacionais e cognitivos, efeito indireto da experiência adquirida pelos pais no mercado de trabalho. Assim, o casal articula a maternidade como projeto cuidadosamente planejado, subordinado a objetivos de realização pessoal e econômica. Certamente, pensando em investir em educação e na carreira profissional, buscando estabilidade financeira e profissional, a decisão pela maternidade foi posta em segundo plano. O casal Jussara e Pablo pensa em realizar uma viagem sonhada desde a juventude. Anteriormente, o desejo do casal era viajar para uma praia no Caribe para relaxarem. No entanto, influenciados por colegas de trabalho, optam por Miami, na América do Norte, onde poderiam encontrar um enxoval mais barato. Ainda assim, com conforto financeiro, Jussara e Pablo percebem que não possuem o luxo do tempo para o afeto integral: o cuidado com uma criança competiria com a manutenção da vida confortável conquistada. E contratar uma babá, símbolo de prestígio social, seria importante, embora a gravidez estivesse em seu início. Essa é a tensão narrada:

> Um medo avançava dentro da executiva tão competente.
> Encostada no sofá da sala confortável, acariciava a barriga ainda inexistente e pensava que estava tudo perfeito, exceto por um detalhe: a babá. Trabalhavam muito, diziam. Não teriam tempo, falavam. Criança dá trabalho, revelavam (Cruz, 2022, p. 113).

É nesse ponto que a narrativa insere o jogo entre presente e memória, adulta e criança, realidade e imaginação: Jussara de trinta e poucos anos encontra-se com sua própria versão

de doze anos, uma presença simultaneamente familiar e estranha, que retorna do passado soterrado para ocupar o espaço simbólico da babá. Cruz (2022, p. 109) descreve:

> Sua boca enrijeceu, suas pernas e mãos amoleceram, deixando cair o aparelho que segurava; as pupilas se arregalaram e o sangue parecia ter congelado dentro das veias, pois ali, parada diante dela, estava ela mesma… aos 12 anos de idade
> Não era alguém parecida. Não era uma miragem. Era ela mesma em pouca carne, muito osso, cabelo sem alisamento e despida de roupas de grife. A menina sorriu e entrou calmamente sem ser convidada, com a naturalidade de alguém da casa, tão íntima que dispensava formalidades.

O encontro entre as duas Jussaras dramatiza o diálogo entre passado e presente, infância e adultez, além de evidenciar como decisões socioeconômicas e culturais – relativas à maternidade, educação e estabilidade – estão sempre entrelaçadas com experiências pessoais e trajetórias de vida. A narrativa articula, assim, uma reflexão sobre temporalidades cruzadas e sobre como o planejamento individual dialoga com padrões sociais mais amplos, reforçando a dimensão simbólica e afetiva das escolhas da protagonista.

O narrador, ao não descrever incialmente os traços fenotípicos de Jussara e Pablo, mas apenas fornecer informações sobre sua ascensão social, projeta o casal como representativo do pensamento hegemônico brasileiro, ancorado em uma lógica de sucesso vinculada à classe média alta. Essa escolha narrativa reforça que a verdadeira história de Jussara só emerge no encontro entre a adulta, que alisa os cabelos, e a criança de cabelos crespos – memória pessoal soterrada que a sociedade tenta continuamente apagar.

Enquanto fica absorta na viagem, nos últimos momentos do casal sem filho, na dubiedade do sexo biológico da criança, respectivo nome e aguarda a babá, Jussara depara-se com uma angústia entre sua condição socioeconômica confortável e os padrões da branquidade corporativa, internalizados desde a infância. Em sua reflexão percebe que, apesar da mobilidade social conquistada, a "aceitação" no mundo corporativo exige uma aparência alinhada à normatividade branca:

> — Pense que ele vai crescer. Compre logo muitas coisas de tamanhos maiores. As roupas americanas têm uma qualidade que nem se compara com as coisas daqui. Vão durar demais e vocês vão economizar – disse uma das amigas
> — Os Estados Unidos têm muito produto bom pra cabelo crespo. Já faz um estoque. Vai que… né? – ponderou outra.
> "Haveria algum produto para crianças…", pensou. "Cabelos muito crespos eram de difícil trato, tomavam tempo e na escola seria um problema", ponderava. Jussara modificava a textura do cabelo desde os doze anos. Cresceu com várias justificativas para as químicas que derretiam seus fios. A mais recente era a que dizia que "o mundo corporativo exige outra imagem, você não é artista" (Cruz, 2022, p. 111).

Na ociosidade do pensamento, ela é invadida por suas memórias soterradas. A necessidade de alisamento dos cabelos, que começa ainda na infância, representa um mecanismo de assimilação à branquidade estrutural e à normativa social que margina corpos negros. A criança negra brasileira de cabelo crespo é influenciada desde cedo a ter o cabelo alisado ou cortado rente ao couro cabeludo, a fim de que não seja enxergada como marginal. O esquecimento de si mesma, construído e reforçado por exigências externas, molda a identidade da adulta Jussara,

deslocando sua memória longa para uma forma de sobrevivência social. Antes de receber a si mesma na porta de sua casa, ela pensava em seu passado duro, pois o racismo nos lembra todos os dias. A personagem não tem boa relação com a memória mais longa de si, apegando-se, no máximo, à memória vitoriosa no mundo corporativo da branquidade. E uma cicatriz no braço da criança, apagada quando adulta por plástica, aguça sua memória longa. A emergência da criança Jussara – a si mesma aos doze anos – funciona como catalisador da memória soterrada, revelando o peso de um passado de apagamentos e violências cotidianas:

> A palavra "patroa" destravou sua amnésia. Jussara criança abriu os braços como que para mostrar melhor roupa surrada maior que o seu número, o cabelo sem os xampus e cremes caros que estavam em seu banheiro moderno; os sapatos com a sola descolando; as unhas "no sabugo" e a pele manchada por alguma verminose. Lembranças soterradas em algum buraco fundo da mente queriam preencher as lacunas de décadas. O bebê da patroa, "dou um quarto, comida e uma folga por semana, o quarto abafado, o maior medo, o pânico, o pavor, "ela vai estudar, "vou cuidar de sua filha", "será praticamente da família", a comida não repartida igual, as proibições, "vamos alisar esse cabelo, tenha uma aparência decente!", "toma este jaleco branco novo", o bebê crescendo, a menina crescendo, o seio crescendo, o patrão olhando, as aulas depois do expediente, as provas, a aprovação, a demissão pedida, "ingrata!" "preguiçosa", "gente assim não valoriza o que lhe dão", "agora qualquer um quer ser doutor e doutora" (Cruz, 2022, p. 113).

Nesse diálogo entre passado e presente, observa-se a sobreposição da memória longa – carregada de sofrimento e imposições raciais – à memória recente de conquistas sociais. A criança negra e a adulta em negociação com a branquidade corporativa representam as camadas da identidade encruzilhada (Penna, 2021), em que a experiência de ser negra em um mundo que privilegia a branquidade impõe escolhas de apagamento e adaptação, criando tensões entre pertencimento, ascendência cultural e estratégias de sobrevivência. A narrativa evidencia que o processo de amnésia de si não é voluntário, mas sim socialmente estruturado, e que a emergência da memória da criança Jussara atua como resistência simbólica, recuperando o fio de uma história pessoal que a branquidade tentou invisibilizar.

Como na música "Pai Benedito", de Heitor dos Prazeres e Kaumer Teixeira, a criança Jussara se apresenta como uma mucama da Pequena África: analfabeta, responsável por trabalhos domésticos e pelos cuidados de crianças, frequentemente submetida à violência física, psicológica e sexual. Ao rememorar essas experiências, a amnésia imposta pelo percurso vitorioso no mundo corporativo branco começa a ceder, permitindo que a memória longa, bloqueada e soterrada, seja gradualmente resgatada. As passagens narrativas descrevem os períodos em que Jussara trabalhou como babá, revelando a proximidade da experiência com as estruturas análogas à escravidão: a quase agressão sexual pelo patrão, a dedicação aos estudos, as aprovações acadêmicas, o pedido de demissão e as acusações de ingratidão dirigidas pela família branca que a explorava.

A adulta, ao permitir-se ouvir a criança que foi, abre-se para o seu Ori, a ancestralidade individual que habita seu interior e sustenta a memória da trajetória percorrida. Ori não esquece. Como observa Penna (2021, p. 231), no pensamento negro afrodiaspórico, "a filosofia da ancestralidade, conduzida pelo imaginário do pensamento animista, esguicha suas percepções sobre as memórias. Em uma dinâmica de caleidoscópio vivo, são possibilitadas diversas perspectivas por meio das observações, imagens únicas". Assim, em um processo de

enstase, experiência da busca de si no seu próprio interior, Jussara acessa um multiverso de caminhos e escolhas, cada um marcado por experiências que moldam o seu Ori, enquanto as topografias dos pés registram fisicamente as escolhas feitas em sua caminhada na vida.

> Esse multiverso de partículas dá-se como uma topografia de caminhos, nos quais os pés traçam as linhas da mandala e conduzem os muitos estados de consciência. Como os lugares são feitos pelo caminho (não há lugar sem caminho), são as escritas dos caminhos rascunhadas pelos pés ao conduzirem o "Ori" (mente, alma, individualidade) e seus estados. Nesse caminho em percepção e experimentação da memória longa, o mundo pode ser reencantado pelo imaginário. As cartografias de Oris e as topografias dos pés encantam e tessituram as múltiplas paisagens afrodiaspóricas como um caleidoscópio (Penna, 2021, p. 231).

Na tradição religiosa iorubana e brasileira afrodiaspórica, a divindade Exu atua como aquele que pode lembrar a Cartografia do Ori e, por isso, é responsável em auxiliar nos caminhos do aprendizado filosófico do autoconhecimento, ou seja, a topografia dos pés. Enquanto a Cartografia do Ori é o mapa das multipossibilidades de escolhas na vida de uma pessoa e suas incessantes consequências, a topografia de pés são as escolhas dos caminhos que nos conduzem aos incessantes encontros e trocas na vida. A orientação de Exu permite que Jussara reviva e reavalie seus encontros, traumas e escolhas, lembrando que, independentemente das decisões, as experiências são inevitáveis e formativas. A Cartografia do Ori não apenas aponta para as possibilidades de vida, mas também resgata o sentido profundo da memória pessoal e ancestral, oferecendo uma lente pela qual a infância sofrida se insere em uma narrativa de resistência e reexistência. Nesse processo de enstase, a experiência do retorno ao passado de Jussara torna-se um encontro com seu próprio Ori, reativando memórias há muito soterradas: uma criança experimentada por muitas dores e com motivos de sobra para esquecê-las. Jussara repensa o trauma da infância, o medo da maternidade e a necessidade de uma ajudante. O texto ilustra a reconciliação com o passado ao mostrar que a criança, confrontando a adulta, traz à superfície lembranças reprimidas:

> A garota foi até um aparador da sala e parou em frente a um porta-retratos onde ela e Pablo se abraçavam. Imediatamente lhe veio uma imagem que estava no fundo das reminiscências: o bebê doente. A patroa ministrando o remédio e saindo do quarto. A criança ficando roxa. Ela gritando. A patroa voltando. O tapa em seu rosto. O abraço do casal no hospital… Os dedos apontados para ela. Os olhares voltados para ela. Os ódios dirigidos a ela.
> — Acalme-se, não foi nossa culpa (Cruz, 2022, pp. 113-114).

A evocação da memória longa, conectada à ancestralidade e à experiência corporal, permite que Jussara integre a dor da infância com a vida adulta, reconhecendo que sua trajetória – marcada por racismo, violências estruturais e escolhas difíceis – não anula sua identidade, mas a fortalece. A criança e a adulta coexistem como dimensões do mesmo Ori, evidenciando que a experiência da memória, mesmo traumática, é também um caminho de reencantamento do mundo, em consonância com a tradição filosófica afrodiaspórica.

A trajetória de autoconhecimento vivida por Jussara culmina em uma reconciliação profunda consigo mesma e com a criança que fora – aquela menina preta, pobre, acusada injustamente pela morte do bebê dos patrões e submetida às violências ordinárias dirigidas

a meninas pretas colocadas em posição de servidão. Ao revisitar esse passado traumático, mediado pela aparição da criança que ela mesma foi, a protagonista realiza o movimento que, na cosmopercepção afrodiaspórica, corresponde à dinâmica entre Cartografia do Ori e topografia dos pés. Como afirma Penna (2021, p. 231), é a partir da inscrição das memórias longas, "rascunhadas pelos pés ao conduzirem o 'Ori' (mente, alma, individualidade) e seus estados", que o sujeito pode reorganizar suas paisagens interiores e reencantar o mundo pelo imaginário. Essa cartografia rememorizada possibilita que Jussara compreenda que suas escolhas – mesmo atravessadas pela assimilação às exigências da branquidade – também a conduziram à preservação da própria vida e à construção de um futuro que não reproduza integralmente as violências sofridas.

A criança Jussara, antes interditada pela amnésia simbólica que sustentava sua inserção no "mundo branco corporativo", reaparece, portanto, como guardiã desse Ori que não esquece. O diálogo entre ambas produz um realinhamento entre passado e presente, permitindo que a adulta reconheça seu percurso e absolva a menina pela culpa indevidamente atribuída. A partir dessa reconciliação, a gestação ganha novo estatuto: Benício ou Bruna – nomes possíveis para a criança em seu ventre – passam a integrar, simbolicamente, todas as identidades que compõem o seu Ori, não mais cindidas pelo apagamento.

O conto reforça essa reorganização interna no desfecho, quando Jussara desperta do sonho-enstase que a levou ao recôncavo íntimo da memória e olha para seus produtos de beleza, marcando a decisão de retomar suas raízes capilares – gesto que rompe com a lógica de "mundo corporativo [que] exige outra imagem, você não é artista" (Cruz, 2022, p. 111). Ao afirmar a Pablo que "não precisamos da babá", ela rejeita não apenas a reprodução do regime de servidão que marcara sua infância, mas também a dependência de um modelo de maternidade moldado pelos valores de branquidade que estruturam a classe média brasileira. O replanejamento da viagem ao Caribe, agora ressignificada como destino para a chegada do bebê, sintetiza esse renascimento subjetivo:

> Uma voz gritava seu nome e não era mais a da menina. Era Pablo. Ela levantou do sofá num pulo. Já era noite. Ela olhou para ele esfregando os olhos. Foi até o banheiro. Olhou suas olheiras no espelho. "Que sono sentem as grávidas!", pensou. Olhou seus produtos de beleza na bancada da pia. Marcaria um corte para o dia seguinte. Voltou à sala e olhou o marido.
> —Tudo bem? – perguntou ele.
> — Pablo... Acho que não precisamos da babá...
> — Não precisamos, querida.
> Terminaram a noite refazendo os planos de viagem, afinal, o mar do Caribe seria uma linda vestimenta para Benício... ou seria Bruna? (Cruz, 2022 p. 114).

Ao final, Jussara emerge do mergulho em seu Ori com nova consciência de si, de sua ancestralidade e de seu futuro – reafirmando que, como ensina a sabedoria do candomblé, nenhum Orixá abençoa o seu filho antes do seu próprio Ori.

Considerações finais

No Brasil, a descendência de pessoas escravizadas, marcada de forma evidente pelos traços fenotípicos, permanece historicamente associada a uma noção de vergonha social. Entretanto, se o apagamento da história negra constitui um eixo central na formação da memória nacional, também há um deliberado silenciamento em torno da história branca. A sociedade sabe quem foram as famílias que enriqueceram com a escravidão, assim como reconhece sua permanência estrutural nas instituições. Ainda assim, o tema permanece envolto em tabu, pois revisitar esse passado implica confrontar uma herança moralmente devastadora, semelhante ao que ocorre nas narrativas de pretos velhos como Pai Benedito, cuja história só pode ser contada por meio de camadas de dor, fé e astúcia. Contudo, esse enfrentamento é indispensável para reconfigurar tanto a noção de negritude quanto a de branquidade no país, exigindo que ambas sejam situadas em seus processos históricos de violência, resistência e privilégios.

No conto "Amnésia", de Eliana Alves Cruz, a Cartografia do Ori da personagem Jussara articula-se como percurso de retorno, reconhecimento e cura. Assim como Pai Benedito reorganiza suas memórias entre rezas, sussurros do mar e reminiscências iorubanas, Jussara percorre um caminho de enstase que a permite revisitar o "ponto de fundação" de seu trauma. Quando a protagonista se depara consigo mesma – a menina de 12 anos injustamente acusada pela morte de outra criança –, o texto mobiliza um dispositivo narrativo que opera simultaneamente como enstase e como gesto de *sankofa*: o retorno ao passado para que seja possível ressignificar o futuro. Ao revisitar o ponto temporal que cristalizou sua dor, Jussara adulta reencontra a versão explorada e silenciada de si, inaugurando um processo de reinscrição subjetiva que ecoa as dinâmicas de memória longa presentes nas tradições afrodiaspóricas.

A dinâmica entre as duas instâncias de Jussara produz, no conto, um jogo afetivo marcado por leve humor – sobretudo nas reações espontâneas da criança – e por uma profunda melancolia – perceptível na adulta ao compreender a necessidade dessa travessia interior. Essa relação espelha, em chave ficcional, o encontro entre o sujeito contemporâneo e suas matrizes ancestrais, como ocorre nas narrativas de Pai Benedito, que afirmam existir sempre algo do passado que resiste ao esquecimento imposto. O diálogo entre as duas Jussaras permite reconstituir lembranças, trocar experiências e preencher as lacunas produzidas pela amnésia, culminando em um reconhecimento de que suas escolhas, encontros e caminhos, apesar das dores, foram possíveis e significativos:

> As duas ficaram por um longo tempo de mãos dadas, acessando memórias uma da outra, como velhas amigas que apenas tivessem se conhecido de verdade naquela tarde. Jussara mirou a menina, que devolveu o olhar. Desta vez era ela quem indagava.
> — Eu quis ser você? Desejei ser o que você é? Sonhei você, Jussara adulta? Sonhei você? Ajude-me a lembrar, por favor! Deixe-me lembrar daquela que eu quis. Deixe-me, deixe-me... (Cruz, 2022, p. 114).

O sonho que estrutura essa narrativa funciona, assim, como viagem mítica ao interior de sua própria cabeça, seu Ori – espaço em que ancestralidade, memória e desejo se entrelaçam. Trata-se de uma jornada enstática, acionada durante a gestação, momento privilegiado em que Jussara experimenta simultaneamente a continuidade ancestral –, pois seu

bebê integra ainda o próprio corpo – e a possibilidade de reimaginar sua história. Tal como Pai Benedito, que rearticula suas memórias a partir da travessia atlântica, da violência e da fé, Jussara refaz os trajetos percorridos no mapa do seu Ori para compreender o porquê das escolhas feitas e das forças que a moldaram.

Ao emergir dessa travessia, ela reencontra suas bases identitárias: abandona os produtos de alisamento, redefine o corte de cabelo e simbolicamente reaproxima-se de suas raízes capilares, gesto de recusa às imposições da branquidade e de aceitação da própria ancestralidade. Com a gravidez estabilizada e um sentido renovado de si, o casal decide viajar para o Caribe – território de encruzilhada atlântica – onde as águas, tal como na história de Pai Benedito, funcionam como paisagem simbólica de renovação. Não se trata apenas de descanso, mas de um deslocamento de eixo identitário, agora menos condicionado pela lógica da assimilação. Sem o peso do trauma infantil, Jussara e Pablo já não necessitam da figura da babá – símbolo da continuidade da estrutura escravocrata no cuidado doméstico brasileiro.

Dessa forma, "Amnésia" produz uma Cartografia do Ori que confronta tanto o apagamento histórico quanto as amnésias individuais e coletivas, reinscrevendo a personagem – e, simbolicamente, a memória negra – no centro de sua própria narrativa. O conto reafirma que revisitar o passado não significa perpetuar a dor, mas construir as condições para uma vida vivida com dignidade, honra e consciência de pertencimento. Assim como os ensinamentos de Pai Benedito, em que as memórias compõem paisagens espirituais, Jussara compreende que sua história não é fragmento isolado e sim parte de uma longa corrente ancestral. A cura possível não é esquecimento, mas reencantamento: reinscrever-se no mundo com a firmeza de quem finalmente lembra – e escolhe – os caminhos que conduzirão positivamente seu Ori.

Referências

CRUZ, Eliana Alves. Amnésia. *In*: *A vestida:* contos. Eliana Alves Cruz (org.). Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022. p. 107-114.

CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. Entrevista com Eliana Alves Cruz. [Entrevista cedida a] Guilherme Augusto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, jun. 2020b. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/06/29/interna_cultura,1160714/novo-romance-de-eliana-alves-cruz-expoe-o-apartheid-brasileiro.shtml. Acesso em: 15 jun. 2025.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África*: I metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 2010. p. 167-206.

PENNA, Fábio Rodrigo. O pensamento espiral da ancestralidade em romances turbilhonares: a identidade encruzilhada. *In*: CIANCONI, Vanessa (org.). *Quando as literaturas se encontram*: ensaios reunidos. Rio de Janeiro: Luzerna, 2024. p. 168-190.

PENNA, Fábio Rodrigo. *O pensamento espiral em romances turbilhonares*: escritas do grito, identidade encruzilhada e paisagens afrocircinadas. Orientadora: Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro. 291 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/16944. Acesso em: 15 jun. 2025.

PENNA, Fábio Rodrigo. *Viagem em transe mítico*: mestiçagens, imaginários e reencantamento do mundo. São Paulo: Appris, 2021a.

QUAL é a melhor idade para se ter filhos? *In*: BBC News Brasil. São Paulo: BBC, 2017. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-40771237. Acesso em: 15 jun. 2025.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. Lugares de memória dos trabalhadores #33: Cais do Valongo, Rio de Janeiro (RJ). *In*: LABORATÓRIO de Estudos de História dos Mundos do Trabalho. Rio de Janeiro: Instituto de História da UFRJ, 2020. Disponível em: https://lehmt.org/lugares-de-memoria-dos-trabalhadores-33-cais-do-valongo-rio-de-janeiro-rj-ynae-lopes-dos-santos/. Acesso em: jun. 25.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Valongo. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e da liberdade*: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 419-425.

SOVIK, Liv. *Branquidade e racialização*: qual é o lugar da educação? Conferência de abertura. 8º. SBECE Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, ULBRA – Canoas, RS, 25 a 27 de junho de 2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/branquidade-e-racializacao-qual-e-o-lugar-da-educacao. Acesso em: 10 jan. 2020.

v. 36, n. 3, p. 30–45, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63694
Submetido em: 31/12/2025 · Aprovado em: 09/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Ogum à beira-mar: encruzilhada, memória, transmissão e resistência

Ogum in Seaside: Crossroads, Memory, Transmission and Resistence

Pauline Champagnat
Universidade Rennes II (UR2) | Rennes Bretanha | Ille-et-Vilaine | FR
pauline.champagnat@hotmail.fr
https://orcid.org/0000-0002-4345-8500

Resumo: A florescente produção literária afro-brasileira atual sublinha um elemento importante para a sua construção identitária: o resgate das memórias culturais africanas. Silenciadas e reprimidas por séculos, essas memórias voltaram à tona nos últimos anos, apesar de nunca terem realmente saído dos imaginários coletivos. Para analisar a natureza desses "fluxos e refluxos" (Verger, 2021) entre a literatura afro-brasileira e as referências culturais africanas, estudaremos três obras contemporâneas. Os romances *Torto arado* (2018), de Itamar Vieira Júnior, e *Água de barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, permitirão uma discussão sobre a sobrevivência das memórias ligadas às religiões afro-brasileiras, apesar das sucessivas tentativas de apagamento. Em seguida, pensaremos sobre o racismo religioso, com o conto "Ogum à beira-mar", de Jeferson Tenório. Para isso, a teoria de Sidnei Nogueira sobre a intolerância religiosa (2020) será um ponto de partida fundamental.

Palavras-chave: memória; ancestralidade; literatura afro-brasileira; Itamar Vieira Júnior; Eliana Alves Cruz; Jeferson Tenório.

Abstract: The currently flourishing literary Afro-Brazilian production highlights an important element of its identitarian construction: the rescue of African cultural memories. Silenced and repressed for centuries, these memories have resurfaced in recent years, even though they never truly left the collective imagination. To analyze the nature of these "fluxes and refluxes" (Pierre Verger) between Afro-Brazilian literature and African cultural references, we will study three contemporary works. The novels *Torto Arado* (2018) by

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.

Itamar Vieira Júnior and *Água de Barrela* (2018) by Eliana Alves Cruz will allow a discussion about the survival of memories linked to Afro-Brazilian religions, despite successive attempts at erasure. Next, we will reflect on religious racism, with the short story "Ogum à beira-mar," by Jeferson Tenório. For this, Sidnei Nogueira's theory on religious intolerance (2020) will be a fundamental starting point.

Keywords: memory; ancestrality; Afro-Brazilian literature; Itamar Vieira Júnior; Eliana Alves Cruz; Jeferson Tenório.

As Áfricas que a Bahia canta

Áfricas que recriei
Resistir é lei, arte é rebeldia
Coroada pelos cucumbis
Do quilombo às embaixadas
Com ganzás e xequerês fundei o meu país
Pelo som dos atabaques canta meu país
Traz o padê de exu
Pra mamãe oxum toca o ijexá
Rua dos afoxés
Voz dos candomblés, xirê de orixá

Samba-enredo da Mangueira (2023)

Introdução

O trecho da música "As Áfricas que a Bahia canta", escolhida como samba-enredo da Mangueira para o Carnaval de 2023, é representativo da vivência dos afrodescendentes no Brasil. Nessa música interpretada por Margareth Menezes, atual ministra da Cultura, as temáticas do resgate da memória, da resistência e do religioso ecoam de forma profunda com o cotidiano de mais de metade da população brasileira. Esse resgate foi necessário devido à política contínua de opressão e silenciamento cultural promovida pelo colonialismo.

A expressão "Novo Mundo", usada para designar as Américas, além de ser eurocêntrica, é redutora, pois parte do princípio de que as Américas teriam sido inabitadas antes da chegada dos colonos. Com esse termo, apaga-se milênios de múltiplas culturas, línguas, tradições e religiões oriundas de uma profusão de grupos indígenas. O esvaziamento da cultura do "Outro", sempre num viés eurocêntrico, não foi só reservado aos povos originários. Os escravos africanos, que Glissant definiu como os "migrantes nus" (1997), levados à força às Américas,

foram violentamente arrancados das suas famílias, suas raízes culturais, suas terras. Para Hall (2017), a violência sempre esteve na base da construção das nações americanas e caribenhas:

> O que chamamos atualmente de Caribe foi re-fundado na e por uma violência simbólica. O caminho da nossa modernidade é pontuado de conquistas, de expropriações, de genocídios e de escravidões. É marcado pela imposição do sistema da plantação e pela longa tutela da dependência colonial. Os filósofos das Luzes gostavam de representar o "Novo Mundo" como sendo a "infância da humanidade" (Hall, 2017, p. 456, tradução nossa).[1]

Para Hall, O "Novo Mundo" aparece como uma narrativa de migração, daí a necessidade perpétua de voltar às origens, para a "Terra-Mãe", representada pela África, para o começo (Hall, 2017, p. 446). Essa memória, incompleta e lacunar, seria, como Hall afirmou, uma falha a partir da qual nascem a "fonte das nossas narrativas cinematográficas" (Hall, 2017, p. 446). Isso poderia constituir uma fonte de inspiração inesgotável para diversos gêneros narrativos: mitos, romance, lendas...etc. Stuart Hall definiu ao menos duas maneiras de pensar a identidade cultural. A primeira que seria um tipo de "eu-coletivo", e diversas "essências do eu" dissimuladas por dentro desse "eu-coletivo":

> Há pelo menos duas maneiras de pensar a "identidade cultural". A primeira a define em termos de cultura compartilhada, isto é, como um tipo de "eu-verdadeiro" coletivo que estaria escondido por trás de vários outros "eus" impostos, superficiais e artificiais, que compartilham aqueles que têm história e ancestrais em comum. Segundo essa definição, as nossas identidades culturais refletem as experiências comuns e os códigos culturais compartilhados que nos proporcionam – não no sentido de "um só povo" – quadros estáveis, imutáveis e contínuos de referência e de significação, além das divisões e das vicissitudes da história real. Essa "unidade", subjacente a todas as outras diferenças, mais superficiais, é a essência da "caribidade", da experiência negra (Hall, 2017, p. 130, tradução nossa).[2]

A particularidade das identidades culturais afro-diaspóricas das Américas é que elas partem do "eu-verdadeiro", que é dissimulado dentro do "eu-imposto", que é coletivo. No caso do Brasil, apesar de uma maioria cultural iorubá e bantu, a cultura afro-diaspórica brasileira se formou a partir de inúmeras outras identidades.

A outra identidade cultural evocada por Hall seria uma forma do "eu" imposto por um poder hegemônico. Para poder sobreviver, o "eu-verdadeiro" é diluído, mesmo que seja só em aparência, no "eu-imposto". Nesse sentido, podemos citar o caso emblemático do sincretismo

---

[1] "Ce que nous appelons aujourd'hui les Caraïbes a été re-fondé dans et par une violence symbolique. Le chemin de notre modernité est ponctué de conquêtes, d'expropriations, de génocides, d'esclavages. Il est marqué par l'imposition du système de la plantation et par la longue tutelle de la dépendance coloniale. Les Lumières aimaient représenter le 'Nouveau Monde' comme l'"enfance de l'humanité'".

[2] "Il y a au moins deux manières de penser l'"identité culturelle'. La première définit celle-ci en termes de culture partagée, c'est-à-dire comme une sorte de 'véritable Moi' collectif qui se dissimulerait dans plusieurs autres 'Moi' imposés, superficiels et artificiels, que partagent ceux qui ont une histoire et des ancêtres communs. Selon cette définition, nos identités culturelles reflètent les expériences communes et les codes culturels partagés que nous fournissent – non au sens d'"un seul peuple' – des cadres stables, immuables et continus de référence et de signification, au-delà des divisions et des vicissitudes de l'histoire réelle. Cette 'unité', sous-jacente à toutes les autres différences, plus superficielles, est l'essence, de la 'caraïbité', de l'expérience noire".

religioso afro-brasileiro, que resultou em outras correntes com influências europeias e indígenas, como é o caso da umbanda. O orixá, por ser mais antigo do que o comércio atlântico, contradiz o projeto colonial de apagamento desse "eu-verdadeiro":

> A partir da ótica do Orixá, um ser mais antigo que o comércio atlântico, a percepção é orientada para a existência de um lugar fraturado com a brutalidade do colonialismo e suas reverberações no presente. A presença da Orixá, além de ser uma forma de trazer o produto da união de culturas na travessia do meio, também representa uma crítica ao projeto colonial, visto que o apagamento de sua memória ancestral está diretamente ligado às violências impostas ao povo que nela se reconhece. O esquecimento da Orixá por parte das pessoas é reflexo do processo de aculturação e etnocídio causado nas populações escravizadas que, de modo a mitigar a dor da discriminação, propõe-se a viver uma vida fragmentada (Paulino; De Oliveira, 2023, p. 596).

Para entender melhor de que maneira esse "eu-verdadeiro" conseguiu sobreviver diante da repressão, da tentativa de silenciamento e de apagamento, refletiremos, primeiramente, sobre o resgate da transmissão da memória no que diz respeito às religiões afro-brasileiras. Para isso, estudaremos a questão através da análise de duas obras recentes da cena literária brasileira: *Água de barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, e *Torto Arado* (2018), de Itamar Vieira Júnior.

A necessidade de resgate e proteção dessas religiões é reforçada pela problemática da intolerância religiosa. Depois de abrir uma discussão sobre o uso do termo "intolerância" ou "racismo", estabeleceremos uma relação com essa questão e um conto de Jeferson Tenório: *Ogum à beira-mar*. A questão do racismo religioso aqui é abordada de maneira frontal e explícita, o que ainda não é tão comum na literatura brasileira. Além disso, essa questão é interligada com problemáticas de ascensão social para um jovem negro praticante de uma religião de matriz africana num ambiente de trabalho elitista.

Religiões afro-brasileiras: resgate e transmissão da memória

Lélia Gonzalez desenvolveu o conceito de "amefricanidade" para sublinhar a importância da herança cultural africana na América latina, e sobretudo no Brasil. No que diz respeito à luta pela preservação da cultura africana, Abdias do Nascimento falou do "quilombismo", como uma reação à tensão vivida pelos afro-brasileiros, ao terem que esconder sua cultura original: "Condenada a sobreviver rodeada ou permeada de hostilidade, a sociedade afro-brasileira tem persistido nesses quase 500 anos sob o signo de permanente tensão. Tensão esta que consubstancia a essência e o processo do quilombismo" (Nascimento, 2002, p. 3). Uma das possíveis expressões desse quilombismo poderia passar pela revalorização da cultura afro-brasileira, na medida em que representa uma resposta à tentativa de destruição das culturas africanas por um poder hegemônico.

Os praticantes de várias religiões afro-brasileiras sofreram com a repressão e diversas formas de castigos ao decorrer dos séculos. Por isso, várias estratégias de sobrevivência foram colocadas em prática. A transmissão informal dos saberes, geralmente a partir dos quadros comunitários e/ou familiares, constituiu um dos vetores mais importantes.

Em *Água de barrela*, a herança familiar, além de objetos como o fio de contas de Ewà Oluwa ou a "pedra de raio" homenageando Xangô, é muitas vezes mais marcada pelo campo espiritual do que material. De fato, o romance é representativo de como os afro-brasileiros se encontraram na necessidade de lutar para conservar suas raízes africanas. É o caso do candomblé, praticado de maneira oculta durante a escravidão:

> Se os senhores reservaram os domingos para Deus, eles também...ao seu modo. Ali cantaram, dançaram, oficiaram e celebraram seus orixás. Ali, por algumas horas, foram eles mesmos dando passagem às personalidades de suas mais profundas raízes. Roberto, a quem chamavam Bebetim, foi apresentado (Alves Cruz, 2018, p. 72).

A marca mais visível de ascensão social, para as gerações seguintes, será a entrada do neto de Martha na faculdade de Direito, o que deixa a matriarca da família Tosta, que eram os antigos senhores deles, bastante perplexa. Para Dona Maricota, a área do Direito no qual a família dela está inserida, repleta de juízes, magistrados e advogados, foi sempre ligada ao poder e o prestígio injusto herdado da época colonial. O fato de um dos netos das antigas escravas da família estudar Direito e almejar as mesmas profissões e o mesmo estatuto social é, para ela, inconcebível. Para ela, dessa maneira, o descendente dos escravos da família dela sairia do lugar da periferia e de exclusão que lhe era reservado pela sociedade. Se o acesso às profissões do Direito pode, em primeiro lugar, ser visto como uma ascensão social importante, essa questão é também ligada ao campo mais íntimo da religião. O santo patrono da família, Xangô, é tradicionalmente associado à justiça. A frase: "Xangô é rei. Está pisando aqui comigo, e cedo ou tarde a justiça se fará" (Alves Cruz, 2018, p. 301) é repetida em diversos momentos-chave do romance, e é uma parte essencial da estrutura da narrativa.

A referência aos orixás aparece muitas vezes em momentos de desespero extremo vivenciado pelas personagens. Esses momentos possuem uma função catártica e remetem a "tempos imemoriais" da história familiar. Poderíamos supor que se tratava de um tempo anterior à captura de Ewà Oluwa e Akin na África:

> "Tempestade. É Oyá que veio te receber, tiquim! Vê que honra?" – E com aquela voz tão grave, quase masculina, entoou um canto para Iansã, a Oyá dos africanos. Senhora dos ventos e das tempestades. Ouvindo as palavras de Dasdô e aquela saudação em forma de cantiga que transportava para tempos imemoriais, Anolina desatou num choro convulsivo (Alves Cruz, 2018, p. 119).

A transmissão da memória aparece como uma resposta às imposições feitas por uma sociedade hegemônica, que teria tentado apagar e silenciar as memórias coletivas dos grupos menorizados ao decorrer do tempo. Uma personagem do romance, Anacleto, desempenha a função de sacerdote. Respeitado e procurado, às escondidas, pelos senhores, a sua função representa uma possível reversão das dinâmicas de poder através do sagrado:

> Anacleto começou desta forma seu reino, cheio de autoridade: uma casa simples ao lado de um rio, em meio a um matagal. Tinha seus horários e atividades vigiados de perto pelos senhores. Tudo tinha que ser discreto. Para lá corria muita gente, inclusive algumas senhoras, muito bem camufladas e protegidas por suas escravas. A nobreza do Recôncavo tinha sua versão negra e grande parte dela estava ali naquele local (Alves Cruz, 2018, p. 64).

A descrição da sua "casa simples", que condiz com seu estatuto de escravo recém-alforriado, contrasta bastante com as expressões "reino cheio de autoridade" e "nobreza do Recôncavo". A alusão ao fato dos seus horários e as suas atividades serem vigiadas pelos senhores lembra a repressão policial, já que eles eram representantes da mais alta autoridade na hierarquia social colonial. Além disso, essa vigilância extrema é reveladora do medo que existia em muitos senhores de meios ocultos dos protestos contra o tratamento reservado aos escravos, como: revoltas, envenenamentos, fugas, quilombagem... ou seja, uma possível mudança nas dinâmicas de poder que os favoreciam.

Nesse contexto, o resgate das memórias afro-atlânticas, que sobreviveram à travessia forçada, constitui um ato de resistência contra uma sociedade excludente. Não podemos esquecer que a transmissão da memória coletiva foi necessariamente comprometida pelo processo de inferiorização cultural latente a todo ato de colonização. Isso se torna ainda mais verdadeiro quando pensamos numa comunidade diaspórica cuja memória coletiva teria sido silenciada ao longo dos séculos. Assim, essa memória se formou a partir das suas falhas de transmissão, suas perdas de sentido e suas tensões. Esse processo, de forma alguma, é evidente, ou harmonioso. Ao destinatário dessas memórias coletivas, caberá a difícil tarefa de conservação e transmissão pelas gerações futuras. No entanto, será necessário preencher algumas lacunas para poder finalmente se apropriar dessas memórias que não são deles, como o explicou Palmero (2017), ao evocar a ligação entre memória e diáspora:

> Mas a associação entre memória e diáspora não se faz destituída de tensões. Em primeira instância porque a memória é lacunar (conserva certas informações e apaga outras), é seletiva (não pode ser pensada como um arquivo linear) e ainda é criativa (elabora imagens no presente a partir de imagens aparentemente fixadas no passado). No caso de comunidades diaspóricas, a memória de seus membros selecionara o memorável da história vivida no passado, na terra de origem ou na própria viagem, e elaborara imagens, criativamente, acima desse material. Essas narrativas individuais serão transmitidas no âmbito da família e da comunidade, também criativamente, se fixando num imaginário coletivo. Nesse processo de lembrar, apagar, recriar e transmitir se funda uma memória coletiva diaspórica. Por outra parte, as novas gerações, nascidas nos novos enraizamentos, conservarão lembranças de experiências vicárias, ou seja, experiências alheias (de seus pais, de seus avôs, da comunidade) que passam a ser próprias através de um curioso mecanismo de transferência evocatória (Palmero, 2017, p. 120).

A natureza lacunar, seletiva e criativa da memória evocada aqui por Palmero nos lembra da importância do papel do escritor no processo de resgate da memória coletiva: o de cumprir as falhas existentes na cadeia de transmissão memorial, através da narrativa. Além disso, constitui uma maneira de apropriar-se de memórias que não lhe pertenciam. A transmissão das narrativas orais ocorre entre a antiga e a nova geração. Ademais, evidencia a necessidade de uma transmissão que poderia ser vista, ora como um legado, ora como um fardo para as gerações futuras. A ideia de uma conservação perfeita é utópica, pois a memória, muitas vezes, funciona com a reconstrução. Assim, o passado, num movimento constante, não pode permanecer intacto. O passado é permanentemente reorganizado conforme a mudança dos quadros no presente, ou seja, os grupos sociais nos quais é inserido (Assmann, 2002, p. 38).

Em *Torto arado* (2018), existe a representação do apagamento cultural africano no campo religioso. Numa comunidade rural na qual antigamente se cultuava o jarê, a prática

religiosa diminuiu com o tempo, deixando lugar para a religião católica. No começo da narrativa, a presença das religiões afro-brasileiras é visível através do pai das duas protagonistas, que é curandeiro do jarê: "Meu pai prescreveu banhos, trazia as folhas da mata e entregava a minha mãe que preparasse, na expectativa de que se revertesse o banzo que nos assolava" (Vieira Júnior, 2018, p. 83). A descrição do ritual de purificação traz uma ideia de sincretismo religioso e cultural própria ao jarê, composta por influências do candomblé, umbanda, kardecismo e catolicismo:

> O jarê é uma expressão religiosa descrita por Rabelo e Alves (2009) como uma das vertentes do candomblé, o "Candomblé de Caboclo", na qual os Orixás foram assimilados aos caboclos indígenas graças ao contato que os escravizados tiveram com os povos nativos da região (Paulino; De Oliveira, 2023, p. 598).

O ritual, feito com as folhas da mata, com plantas tipicamente brasileiras, ou seja, pertencentes ao universo cosmogônico indígena, tinha como sua principal função a de tentar diminuir o "banzo" sofrido pelas filhas. O banzo, que é uma derivação do termo quimbundo "mbanza" ("aldeia"), adquiriu um novo significado em terras brasileiras: designa a saudade da terra natal, a melancolia e a tristeza infinita sofrida pelos escravos africanos após a sua chegada no Brasil.

Na segunda parte do romance, a voz narrativa é diretamente assumida por Santa Rita Pescadeira, entidade que o pai das protagonistas incorporava durante as sessões de jarê. A voz dela é salientada num momento em que o jarê deixou de ser cultuado na aldeia. Assim, existe uma tristeza na constatação do desaparecimento da religião: "Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se recorda de Santa Rita Pescadeira. Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos" (Vieira Júnior, 2018, p. 219). A alusão às numerosas mudanças na vida de todos diz respeito ao conceito de modernidade, muitas vezes ligado ao apagamento das tradições ancestrais no Brasil, sobretudo no Sertão. O discurso de Santa Rita Pescadeira aparece como uma maneira de efetuar um resgate cultural. Por isso, ela se apresenta como "a memória do povo":

> Sou uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca. Atravessei o tempo como se caminhasse sobre as águas de um rio bravo. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes (Vieira Júnior, 2018, p. 225).

A imagem da Velha encantada que veio da África e esteve presente em todas as andanças do seu povo no Recôncavo e em Minas é emblemática, pois é um percurso que é representativo do percurso de muitos escravos africanos no Brasil: capturados na África, constrangidos a efetuar a travessia forçada a bordo do navio negreiro, para depois chegar na Bahia e em Minas gerais. Apesar de assinalar uma forte dificuldade em permanecer viva na fé e na memória dos seus descendentes, a expressão "atravessei o tempo" é portadora da imagem de uma memória subterrânea que resiste ao tempo, à tentativa de apagamento e à violência – tanto simbólica quanto física.

A necessidade de praticar a fé de maneira oculta foi uma constante no Brasil, mas também nas Américas. Dessa violência cultural que foi a negação de uma cultura que não fosse a do colono, nasceu o sincretismo, sob diversas formas: religioso, cultural, linguístico. Apesar da necessidade de se esconder em tempos de escravidão, os deuses continuaram a acompanhar a diáspora negra, embora de modo subterrâneo:

> Os deuses vivem, de maneira subterrânea, no universo religioso híbrido do vodu haitiano, da pocomania, do pentecostalismo nativo, do batismo negro, do rastafarianismo e dos santos negros do catolicismo latino-americano. O paradoxo é que é justamente o desenraizamento da escravidão e da deportação, e a integração na economia da plantação (e na economia simbólica) do mundo ocidental que "unificou" esses povos acima das suas diferenças, ao mesmo tempo que lhes tiravam a menor possibilidade de acessar ao seu passado. A diferença persiste então na continuidade (Hall, 2017, p. 435, tradução nossa).[3]

Assim, a unidade cultural nasce ao mesmo tempo pelo arrancamento da terra e da cultura original. A impossibilidade de poder voltar a conhecer o seu passado cultural e familiar fez com que os escravos africanos levados à força para o Brasil tivessem que inventar novas estratégias culturais para tentar compreender esse novo entre-lugar no qual eles e seus descendentes iriam evoluir.

Nesse sentido, os romances *Torto arado* e *Água de barrela* poderiam ser qualificados como "literatura de terreiro", segundo o termo cunhado por Freitas (Freitas, 2014, p. 5 *apud* Paulino; De Oliveira, 2023, p. 603). O termo "está ligado à ética e estética de textos produzidos desde o corpo negro permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira" (Freitas, 2014, p. 5 *apud* Paulino, De Oliveira, 2023, p. 603). Ambos os romances reúnem as características descritas por Freitas: ancestralidade, corporeidade, circularidade e religiosidade (Freitas *apud* Paulino; De Oliveira, 2023, p. 608).

São romances que representam uma contra-narrativa poderosa para combater a imagem depreciativa que existe na mídia sobre as religiões afro-brasileiras. O poder da imagem, que reproduz a violência simbólica, chega a se materializar numa violência física e concreta. O racismo religioso é apenas uma consequência da "identidade negativa" (Mucchieli, 1986) tradicionalmente associada aos praticantes das religiões afro-brasileiras.

Intolerância ou racismo religioso?

A repressão às religiões afro-brasileiras existe desde o começo da história do Brasil enquanto nação. Desenvolve-se uma dialética perversa de exclusão baseada numa retórica do "nós" e

[3] "Les dieux vivent, de manière souterraine, dans l'univers religieux hybride du vaudou haïtien, de la pocomania, du pentecôtisme natif, du baptisme noir, du rastafarisme et des saints noirs du catholicisme latino-américain. Le paradoxe est que c'est précisément le déracinement de l'esclavage et de la déportation, et l'intégration dans l'économie de la plantation (et dans l'économie symbolique) du monde occidental qui a 'unifié' ces peuples au-delà de leurs différences, en même temps qu'ils leur enlevaient toute possibilité d'accéder à leur passé. La différence persiste donc dans la continuité".

"eles". A necessidade de estigmatizar tudo que é diferente da cultura hegemônica representa um exercício de poder sobre o outro (Nogueira, 2020, p. 19):

> A verdade é que o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu como uma democracia religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade têm como origem o colonialismo. Desde a invasão pelos portugueses, a religião cristã foi usada como forma de conquista, dominação e doutrinação, sendo a base dos projetos políticos dos colonizadores (Nogueira, 2020, p. 20).

Nos últimos anos, a denúncia de violências contra mães ou pais de santo, terreiros de candomblé ou praticantes da religião explodiu. Isso se explica pela recrudescência de um discurso político que apresenta as religiões afro-brasileiras com termos parecidos com aqueles usados pelos colonos quando chegaram às Américas para designar os indígenas: "atrasados", "primitivos", "selvagens", pois: "estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio" (Nogueira, 2020, p. 19).

Essa visão eurocêntrica, proferida por políticos oriundos das religiões católica, cristãs ou evangélica lembra a ideia inicial dos padres jesuítas sobre a missão divina de "catequizar os selvagens" quando chegaram ao Brasil.

Para Hall, a presença dos deuses africanos no universo sincrético da diáspora foi, paradoxalmente, o que permitiu certa unificação. Apesar de ter sido constantemente reprimida, apagada e silenciada, a África era e continua presente em numerosos aspectos culturais: a língua, a religião, a culinária, a arte, a música, nas literaturas orais e escritas:

> A *Presença Africana* é o lugar do reprimido. Aparentemente silenciada, fora da memória, pelo poder da escravidão, a África, na verdade, se fazia onipresente: na vida cotidiana e nos costumes dos escravos; nas línguas e nos dialetos das plantações; nos nomes e nas palavras, muitas vezes desligados das suas taxonomias; nas estruturas sintáticas secretas através das quais outras línguas eram faladas; nas histórias e fábulas contadas para as crianças; nas crenças e práticas religiosas; na vida espiritual, nas artes, no artesanato, na música e nos ritmos da sociedade escravagista e da sociedade pós-abolição. A África, esse significado que não podia ser representado diretamente durante a escravidão, se manteve e continua sendo a "presença" tácita, indizível, da cultura caribenha. A África é "dissimulada" atrás de cada inflexão verbal, atrás de cada molde narrativo da vida cultural caribenha. É o instrumento e a base de cada ritmo e de cada movimento corporal. Isso tudo era a "África", que era "definitivamente viva na diáspora" (Hall, 2017, p. 439, tradução nossa).[4]

[4] "La *Présence africaine*, c'est le lieu du refoulé. Apparemment réduite au silence, hors de la mémoire, par le pouvoir de l'esclavage, l'Afrique était en réalité omniprésente : dans la vie quotidienne et les coutumes des esclaves ; dans les langues et les patois des plantations ; dans les noms et les mots, souvent déconnectés de leurs taxonomies; dans les structures syntaxiques secrètes à travers lesquelles étaient parlées d'autres langues ; dans les histoires et les fables racontées aux enfants; dans les croyances et les pratiques religieuses ; dans la vie spirituelle, les arts, l'artisanat, la musique et les rythmes de la société esclave et de la société après l'émancipation. L'Afrique, ce signifié qui ne pouvait pas être représenté directement sous l'esclavage, est resté et reste la 'présence' tacite, indicible, de la culture caribéenne. L'Afrique est 'dissimulée' derrière chaque inflexion verbale, derrière chaque tournure narrative de la vie culturelle caribéenne. Elle est la basse et la base de chaque rythme et de chaque mouvement corporel. Tout cela était 'l'Afrique', qui est 'bel et bien vivantedans la diaspora'".

Constantemente reprimida e escondida, essa presença africana foi, no entanto, central para a construção das nações diaspóricas das Américas, sobretudo a brasileira.

A pesquisa de Denise Pini Rosalem da Fonseca e Sonia Maria Giacomini, reunida no livro *Presença do axé* (2013), salientou as agressões sofridas pelos praticantes das religiões afro-brasileiras. Dos 840 terreiros pesquisados, cerca da metade já haviam passado por algum tipo de agressão (Nogueira, 2020, p. 36):

> Os dados nacionais do Disque 100 (BRASIL, 2019) evidenciam a religião mais perseguida no Brasil. Em 2011, das 15 denúncias, houve um incidente com candomblé e 11 com religião não informada; em 2012, 109 denúncias, sendo 13 de CTTro14 e 71 sem religião informada; em 2013, das 231 denúncias, 45 de CTTro e 121 sem religião informada; em 2014, das 149 denúncias, 41 delas se referem às CTTro (aparece uma denúncia para Tambor de Mina) e 50 sem religião informada; em 2015, foram 556 denúncias, das quais 394 sem religião informada e 46 referentes às CTTro; em 2016, o Disque 100 apresentou o maior número de denúncias desde o primeiro ano do balanço, com 759 denúncias (Nogueira, 2020, p. 37).

O candomblé pode ser concebido como ponto de encontro, ou melhor "encruzilhada" (Paulino; De Oliveira, 2023, p.598) entre as numerosas fés praticadas na África, a fé católica e as diversas religiões indígenas. A unificação dessas fés, que ocorreu nas Américas, pode ser vista como uma forma de resistência (Paulino; De Oliveira, 2023, p. 598).

O conto "Ogum à beira-mar", de Jefferson Tenório conta a história de um funcionário negro, praticante do candomblé e filho de mãe de santo (nunca é nomeado no conto), que trabalha num dos maiores escritórios de advocacia da América latina. Ao ser chamado para conversar com o chefe, ele relembra a sua entrevista, quando o seu futuro patrão proferiu ataques racistas:

> Quando o seu Otavio me chamou na sua sala, eu não poderia imaginar uma coisa daquelas. Nunca imaginei que ele quisesse conhecer minha mãe. E, que eu me lembre, nunca havia dito a ninguém daquele escritório que eu era de religião, dizer um negócio desses num escritório em pleno bairro Moinhos de Ventos seria quase um crime, era praticamente evocar o demônio para eles (Tenório, 2021, p. 38).

Casado, com três filhos "loirinhos como ele" (Tenório, 2021, p. 38), o seu chefe, Otavio, é o representante perfeito de uma hegemonia branca, masculina e elitista. Apesar da evidente posição de força diante do funcionário, o jogo se reverte quando ele precisa chamá-lo para pedir a sua ajuda, e assim, olha para ele com humildade pela primeira vez (Tenório, 2021, p. 38). O chefe está gravemente doente e nenhum dos métodos tradicionais experimentados funcionou. O assunto do candomblé parece ser uma questão problemática e não discutida abertamente no escritório. Primeiro por parte do funcionário, que não falou da função religiosa da mãe e da própria fé para ninguém, por medo de ser prejudicado no ambiente de trabalho. Assim, o chefe ficou sabendo disso através de boatos de outros funcionários: "Ele começou dizendo que alguém ali do escritório havia dito que a minha mãe era mãe de Santo" (Tenório, 2021, p. 39). Com essa atitude preconceituosa diante do candomblé, o chefe, se afirma enquanto representante de tudo aquilo que é considerado normal e padrão pela sociedade. Apesar de se encontrar numa posição sensível por causa da doença, ele continua fazendo parte do grupo de prestígio, por isso tem o poder de ditar as regras mais íntimas da

essência de uma pessoa, nesse caso, a religião. Para Nogueira (2020), a estigmatização representa um exercício de poder sobre o outro, com a finalidade de distinguir o grupo marginalizado do grupo de prestígio:

> No cerne da noção de intolerância religiosa, está a necessidade de estigmatizar para fazer oposição entre o que é normal, regular, padrão, e o que é anormal, irregular, não padrão. Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio (Nogueira, 2020, p. 19).

Apesar de procurar a sua ajuda devido à sua prática do candomblé, ainda podemos perceber que não respeita essa religião, pois não gostaria que: "as pessoas soubessem disso, principalmente meus funcionários" (Tenório, 2021, p. 39), como se fosse algo que poderia discreditá-lo diante da sociedade. Isso indica que, apesar de apelar ao candomblé, num momento de desespero profundo, ele não considera que é uma religião de verdade: "Otavio me perguntou, sem me olhar, se sempre acreditei nessas coisas. Que coisas?, perguntei. Nessas coisas de orixás. Conversar com seu Otavio era sempre um campo minado" (Tenório, 2021, p. 39). O fato de Otavio fazer essa pergunta sem nem olhar para ele é revelador da sua vergonha e falta de convicção. O uso da expressão "essas coisas de orixás" sublinha o seu desprezo e sua associação do candomblé a algo que não passa do campo da "crendice", e que não poderia ser considerado como uma religião própria e respeitável. A resposta do funcionário de Otávio denota a familiaridade com a sua religião, em oposição ao olhar exótico que o Otavio lança sobre ela: "Respondi que nasci praticamente dentro de um terreiro. Que para mim 'as coisas' eram muito naturais" (Tenório, 2021, p. 39).

A alusão à conversa com Otavio sempre aparecer como um campo minado lembra a posição de entre-lugar para um homem negro e praticante do candomblé dentro de um escritório no qual o chefe e a maioria dos funcionários são brancos e católicos. A relação de poder aqui ainda pertence ao chefe, representante da elite brasileira. Apesar de precisar, num ato desesperado, praticar um ritual do candomblé, podemos perceber nitidamente que o desprezo dele por essa religião transparece nas suas palavras. Para Nogueira (2020, p. 23), negar o reconhecimento do outro como o seu semelhante é uma forma de afirmar a própria identidade a partir da negação:

> Ninguém negará que o reconhecimento do Outro como seu semelhante ou como um igual sempre foi um problema; renegar o Outro é de certa forma afirmar a própria identidade a partir dessa negação. Por conta da negação da religião e da cultura do Outro, a humanidade assistiu, no decorrer de sua história, a violações frequentes à chamada liberdade religiosa (Nogueira, 2020, p. 23).

A identidade do colonizado sempre foi definida a partir da falta, com relação ao colono, numa relação de poder e de dominação para subjugar o outro. É a estratégia chamada de "identidade negativa" por Mucchieli (1986), uma forma de pressão psicológica usada para aniquilar qualquer imagem positiva associada à cultura do colonizado:

> Uma das maneiras de exercer a pressão psicológica reside no uso da identidade negativa. A identidade do grupo colonizado é explicada de forma diferen-

> ciada com relação à do grupo dominante. É desvalorizada, enquanto a do grupo dominante é proposta como ideal. Cada esforço de conformização à identidade proposta é recompensada em seguida. [...] O indivíduo que pertence a essa cultura despedaçada tem consciência desses fenômenos culturais e dos seus problemas psicológicos. A obrigação constante de realizar escolhas impossíveis, sem negação, desperta nele um sentimento de alienação. Sente-se prisioneiro e constrangido, cada conduta lhe dá, qualquer que seja, má consciência e aumenta a sua amargura. Um sentimento de mal-estar coletivo e indivudual se desenvolve (Mucchieli, 1986, p. 112-113, tradução nossa).[5]

A descrição de um ser preso entre duas identidades, obrigado a fazer escolhas impossíveis entre a sua cultura de origem e a cultura dominante é bem representativa do cotidiano do jovem funcionário que protagoniza o conto. A recompensação decorrente da tentativa de adequação à cultura do colonizador não é suficiente para suprir a inevitável confusão identitária. Ao ingressar na faculdade e começar a acender socialmente, começou a questionar a própria religião: "O contato com os livros me fez acreditar que talvez as crenças todas não passassem de ficção" (Tenório, 2021, p. 39). No entanto, o fato de se encontrar numa encruzilhada, num *entre-lugar* inicialemente desconfortável, fez com que ele tivesse uma leitura privilegiada, com duas perspectivas diferenciadas: a da elite letrada da sociedade brasileira e a do terreiro no qual a mãe opera como mãe de santo. Por isso, voltou a ter fé: "E disse que voltei a acreditar porque os orixás vivem numa condição que não pode ser explicada pela ficção. Os orixás são nossos mitos, mas não só" (Tenório, 2021, p. 41).

Para Memmi (1973), a primeira ambição do colonizado seria a de igualar o modelo prestigioso apresentado pelo colono, parecer-se com ele até desaparecer nele (Memmi, 1973, p. 146-147). A tentação de se aproximar desse modelo hegemônico vem do fato de que este usufrui de todos os direitos, os bens, os prestígios. Dispõe das riquezas e das honras, além da técnica e da autoridade (Memmi, 1973, p. 146-147).

Otavio é representante da continuação da hegemonia da cultura do colono sobre a cultura do colonizado em terras brasileiras. No entanto, os papéis se invertem quando procura a mãe de santo para curar a sua doença. Nessa ocasião, ele, que não conhece nada sobre o candomblé, é educado pela mãe de santo:

> Mas o Senhor precisa fazer trabalhos pro seu Santo. Santo?, perguntou. Sim, o senhor é filho de Ogum. Ogum Beira-mar. Não entendo, ele disse, pois nunca frequentei Casa de Santo. Como posso ser filho de um santo? Minha mãe seguiu com paciência e disse que a gente não escolhe orixás, são eles que tomam nossa cabeça (Tenório, 2021, p. 40).

---

[5] "Une des manières d'exercer la pression psychologique consiste à utiliser l'identité négative. L'identité du groupe colonisé est explicitée différentiellement par rapport à celle du groupe dominant. Elle est dévalorisée alors que celle du groupe dominant est proposée comme idéale. Chaque effort de conformisation à l'identité proposée est ensuite gratifié. [...]L'individu membre de cette culture déchirée a conscience de ces phénomènes culturels et de ses problèmes psychologiques. L'obligation constante de faire des choix impossibles, sans reniement, avive en lui un sentiment d'aliénation. Il se sent prisonnier et contraint, chaque conduite lui donne, quelle qu'elle soit, mauvaise conscience et fait monter en lui l'amertume. Un sentiment de malaise collectif et individuel se développe".

Ao descobrir que terá que realizar uma oferenda numa encruzilhada, o desprezo pelo candomblé transparece novamente. Podemos perceber, mais uma vez, a contradição entre o seu estatuto social, que ele associa ao prestígio, e os trabalhos do candomblé, que ele concebe como necessariamente pertencente a uma cultura e classe social inferior segundo os seus padrões:

> O Senhor precisa dar uma oferenda pro seu santo na encruzilhada e outra na praia. Depois disse também quanto iria custar para fazer os trabalhos. Otavio arqueou a sobrancelha e perguntou: A senhora está me dizendo que terei de ir a uma encruzilhada? Sim, respondeu minha mãe com serenidade, é o senhor quem tem que pedir, isso eu não posso fazer pelo senhor. Otavio se incomodou ainda mais, respirou fundo: Senhora, entenda, eu sou diretor de um dos maiores escritórios de advocacia da América Latina, não posso ser visto fazendo um trabalho de macumba numa encruzilhada, a senhora entende (Tenório, 2021, p. 41).

Apesar de relutância inicial, ele acaba por aceitar realizar o trabalho. No entanto, ele continua demostrando a falta de vontade, com atitudes negativas e comentários ignorantes. A mãe de santo, numa postura educacional, ignora essas provocações e segue com a transmissão dos novos aprendizados para Otavio:

> Minha mãe ignorou o comentário de Otavio e disse: O senhor aproveite esse momento e vá fazendo seus pedidos durante a viagem. A partir de agora entramos num outro tempo, numa outra dimensão, que é a dimensão do sagrado. Respeite esse tempo (Tenório, 2021, p. 42).

Nessa configuração de poder, o saber é detido por uma mulher negra e pertencente a um meio social muito menos favorecido do que o do Otavio, o que é inédito para ele. A dimensão do sagrado demanda outras unidades espaciais e temporais, e por isso, ele precisa se conformar com as regras do candomblé. A atitude imatura do Otavio é reforçada pelas grandes oscilações de motivação: "Vamos levar outra oferenda na praia. Vou limpar o senhor com os Axés, na frente do mar. O senhor precisa ser limpo. Otavio escutava agora como uma criança sendo educada" (Tenório, 2021, p. 42). Apesar de conseguir concentrar-se por alguns minutos, a imaturidade reaparece logo: "Era outro momento, minha mãe olhou pelo espelho, e perguntou se conhecia a história de Ogum Beira-mar. Otavio resmungou que não. E parecia nem um pouco interessado em saber" (Tenório, 2021, p. 42). Na frente do mar, ela explica a história de Ogum, que: "de frente para o mar, jurou sempre defender todos aqueles que sofrem com as injustiças e discriminações" (Tenório, 2021, p. 43). A história de Ogum aponta para própria estrutura do panteão do candomblé, na qual os deuses não são exemplos de virtudes, mas sim arquétipos dos comportamentos humanos, refletindo assim o pior e o melhor dos seres humanos. Essa característica é questionada pelo Otávio:

> Minha mãe parecia já esperar por um questionamento daqueles, então disse que os orixás nunca foram exemplos de virtudes divinas. Os orixás refletem o pior e o melhor de nós mesmos. Ao dizer isso, Otavio perdeu o interesse e voltou a olhar para a janela (Tenório, 2021, p. 43).

Esse trecho evidencia o quanto o racismo religioso é ligado a um desconhecimento profundo da cultura afro-brasileira. As religiões afro-brasileiras são detentoras de inúmeros aspectos das culturas africanas que sobreviveram à travessia do Atlântico. Além disso, são portadoras de uma ancestralidade negra presente em inúmeros aspectos das culturas africanas:

> As ações que dão corpo à intolerância religiosa no Brasil empreendem uma luta contra os saberes de uma ancestralidade negra que vive nos ritos, na fala, nos mitos, na corporalidade e nas artes de sua descendência. São tentativas organizadas e sistematizadas de extinguir uma estrutura mítico-africana milenar que fala sobre modos de ser, de resistir e de lutar. Quilombo epistemológico que se mantém vivo nas comunidades de terreiro, apesar dos esforços centenários de obliteração pela cristandade (Nogueira, 2020, p. 29).

Por isso, a tentativa sistemática de destruição representa uma forma de epistemicídio, para retomar o conceito desenvolvido por Djamila Ribeiro (2020). O "Quilombo epistemológico" evocado por Nogueira (2020) na citação acima poderia ser uma das possíveis respostas para a tentativa de apagamento da cultura afro-brasileira.

Mesmo depois de ter recebido os primeiros ensinamentos do Candomblé, Otavio continua com a postura depreciativa, estressado, evitando olhar, com medo de ser reconhecido e com muita pressa que o trabalho acabasse (Tenório, 2021, p. 43). Com a realização da oferenda a Ogum, Otavio não conseguiu a cura para a sua misteriosa doença, mas melhorou a sua postura racista. No fim do conto, é questionado pelo seu funcionário sobre a sua atitude racista e arrogante inicial, na ocasião da sua entrevista: "Seu Otavio, o senhor ainda pensa que os negros não prestam? Otavio levantou-se, depois me olhou como quem não lembrasse de algo e disse: Que isso, rapaz!" (Tenório, 2021, p. 44). Assim, ensaiou o que mais se aproxima de um pedido de desculpas para uma pessoa cujo racismo é profundamente enraizado: "E tem mais, meu rapaz. A sua gente é muito importante para esse país. Diga isso a sua mãe" (Tenório, 2021, p. 44).

Nesse conto, não existe um final feliz, pois Otavio acaba por sucumbir à doença. O que existe é um começo de redenção pelo racismo religioso praticado anteriormente. Esse conto sublinha o quanto o racismo religioso nasce da ignorância sobre as religiões afro-brasileiras. Ao ser educado por uma mãe de santo, em frente ao mar, Otavio, teve um renascimento simbólico. Esse ensaio de batizado na praia não foi suficiente para se livrar da morte, que era o que ele procurou em primeiro lugar. Em vez disso, encontrou uma forma de elevação espiritual que passou por um aprofundamento dos seus conhecimentos sobre o candomblé. O conto sugere o conhecimento mais aprofundado sobre as religiões afro-brasileiras pela maioria da população para combater o racismo religioso.

Considerações finais

Os saberes ancestrais, que se materializam através dos mitos, da linguagem, da religião e das artes afro-diaspóricas mostram um dos caminhos possíveis para combater o racismo religioso. Para os iorubás antigos, nada é novo, tudo já teria acontecido antes, mesmo que seja numa forma diferente. A chave da decifração oracular consiste na identificação no presente

de um evento que já teria acontecido no passado mítico (Prandi, 2007, p. 18). As três obras estudadas, todas contemporâneas, retomam os arquétipos dos orixás do candomblé (Xangô em *Água de barrela*, Ogum em "Ogum à beira-mar") ou do jarê (Santa Rita Pecadeira em *Torto arado*), com reformulações através de personagens que evoluem, na sua maioria, no presente da narrativa. Além disso, os orixás aparecem com possíveis soluções para combater o racismo ou o apagamento cultural forçado. Essas três obras, além de consolidar as questões ligadas à memória e ao resgate cultural afro-brasileiro, enraízam as religiões de matriz africana em narrativas atuais.

O mar Atlântico representa a encruzilhada entre a África e o Brasil, e o caminho efetuado pelos orixás. Os romances estudados sublinham a persistência das culturas africanas, que não se perderam totalmente na travessia do Atlântico. De forma oculta, os orixás efetuaram simbolicamente a viagem junto com os escravos a bordo dos navios negreiros. Em terras brasileiras, suas histórias foram transmitidas, perpetuadas, transformadas e ressignificadas pelas gerações seguintes. É o que transparece nas três narrativas estudadas, que procuram o resgate e a transmissão da memória ancestral africana e as suas diversas reformulações em terras brasileiras.

Referências

ALVES CRUZ, Eliana. *Água de barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

ASSMANN, Jan. *La mémoire culturelle*. Paris: Éditions Flammarion, 2002.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

GONZALEZ, Lélia. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *Identités et cultures 2. Politique des différences*. Paris: Éditions Amsterdam, 2017.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Éditions Payot, 1973.

MUCCHIELI, Alex. *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2. ed. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002, p. 269-274. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/ensaistas/qQuilombismo_um_conceito_cientfico_histrico-social.pdf. Acesso em 29/05/2025.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância religiosa*. *In*: RIBEIRO, Djamila (coord.). São Paulo: Editora Pólen, 2020. (Coleção Feminismos Plurais).

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Diáspora e memória. *In*: *Em torno da Memória: conceitos e relações*. DOI 10.21826/9788563800282117. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2017. p. 117-125.

PAULINO CABRAL, Renan; PIVETTA DE OLIVEIRA, Rejane. A *literatura de terreiro e os saberes afro-diaspóricos: o jarê como luta anticolonial em* Torto arado. Linguagem & Ensino, Pelotas, v. 26, n. 3, p. 593-611, set-dez. 2023.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaira, 2020

TENÓRIO, Jeferson. Ogum à beira-mar. *In*: MOUTINHO, Marcelo (org.). *Contos de axé*: 18 histórias inspiradas nos arquétipos dos orixás. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2021, p. 37-44.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo*. São Paulo: Compania das Letras, 2021.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. Lisboa: Leya, 2018.

v. 36, n. 3, p. 46–61, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63651
Submetido em: 29/12/2025 · Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A flecha de Odé: o Batuque do Rio Grande do Sul na literatura-terreiro de João Carlos de Odé (1948-2009)

The Arrow of Odé: The Batuque of Rio Grande do Sul in the Literatura-terreiro of João Carlos de Odé (1948-2009)

Dênis Moura de Quadros
Universidade Federal do Pampa (Unipampa) | Bagé | RS | BR
denisdpbg10@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5733-6857

Resumo: A relação entre literatura e espiritualidade tem sido frequentemente abordada pelos estudos literários a partir de chaves representacionais, que tendem a reduzir as tradições de matriz africana ao campo temático ou simbólico. Partindo desse impasse crítico, este artigo analisa *Yemanjá quer falar contigo* (1999), de João Carlos de Odé (1948-2009), obra fundamental da literatura afro-gaúcha vinculada à tradição do Batuque do Rio Grande do Sul. O estudo mobiliza o conceito de literatura-terreiro (Freitas, 2011, 2021), articulado às noções de tradição, orixalidade e narrativa como transmissão da experiência, a partir de contribuições de Eduardo de Assis Duarte (2008), Norton Corrêa (2016), Hendrix Silveira (2014, 2019). A análise de três contos evidencia que a obra constrói uma ética narrativa repousada no fundamento, no corpo e na autoridade da palavra tradicional, afirmando o Batuque não apenas como prática religiosa, mas como forma de vida integral.

Palavras-chave: Literatura-terreiro; Literatura afro-gaúcha; Batuque do Rio Grande do Sul; João Carlos de Odé.

Abstract: The relationship between literature and spirituality has often been addressed in literary studies through representational frameworks that tend to reduce African-derived traditions to thematic or symbolic fields. Departing from this critical impasse, this article analyzes *Yemanjá quer falar contigo* (1999), by João Carlos de Odé (1948-2009), a seminal work of Afro-Gaúcho literature linked to the Batuque tradition of Rio Grande do Sul. The study mobilizes the concept of *literatura-terreiro* (Freitas, 2011, 2021), articulated

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.

with the notions of tradition, orixality, and narrative as the transmission of experience, drawing on contributions by Eduardo de Assis Duarte (2008), Norton Corrêa (2016), and Hendrix Silveira (2014, 2019). The analysis of three short stories demonstrates that the work constructs a narrative ethics grounded in the *fundamento*, the body, and the authority of traditional speech, affirming Batuque not merely as a religious practice but as an integral way of life.

Keywords: *Literatura-terreiro*; Afro-Gaúcho literature; Batuque of Rio Grande do Sul; João Carlos de Odé.

Considerações iniciais

A literatura afro-brasileira configura-se como um campo em permanente construção, marcado por processos históricos, estéticos e discursivos que a afastam tanto de definições essencialistas quanto da ideia de uma emergência pontual ou episódica. Conforme argumenta Eduardo de Assis Duarte (2008), trata-se de um imaginário literário que se forma, articula e se transforma ao longo do tempo, constituindo-se como um sistema significativo dotado de perfil próprio, ainda que em diálogo constante com a literatura brasileira como um todo. Tal produção não apenas atravessa distintos períodos da história literária nacional, como também se manifesta em diferentes regiões e contextos socioculturais, revelando-se múltipla e heterogênea. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira não pode ser compreendida como apêndice temático ou expressão marginal, mas como uma das faces constitutivas da tradição literária brasileira, cuja especificidade exige critérios analíticos capazes de apreender sua complexidade interna.

Para Eduardo de Assis Duarte (2008), essa especificidade se configura a partir da interação dinâmica entre cinco elementos fundamentais: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público. A temática diz respeito à centralidade da experiência negra, não restrita à denúncia da escravidão, mas abrangendo memória, ancestralidade, tradições culturais e formas de resistência. A autoria, por sua vez, não se reduz a um dado biográfico ou fenotípico, mas se traduz discursivamente na construção textual. O ponto de vista emerge como elemento decisivo, na medida em que implica a assunção de uma visão de mundo identificada à história e à cultura afrodescendente. A linguagem manifesta-se na constituição de uma discursividade específica, marcada por ritmos, entonações, escolhas vocabulares e processos de ressignificação que tensionam os usos hegemônicos da língua. Por fim, a noção de público aponta para a intencionalidade de interlocução com leitores afrodescendentes, compreendendo a literatura como prática simbólica implicada na construção de pertencimentos

e identidades. É a articulação desses cinco fatores – e não sua presença isolada – que permite reconhecer a literatura afro-brasileira como campo crítico e estético singular.

Ao deslocar o debate da noção de religião para a de tradição de matriz africana, este artigo compreende o Batuque do Rio Grande do Sul como uma forma de vida, fundada em princípios filosóficos, éticos e civilizatórios que organizam a relação entre humanos, natureza, ancestralidade e mundo espiritual. Tal perspectiva permite compreender essas tradições como modos de existência historicamente construídos, sustentados por regimes próprios de transmissão do saber, da memória e da autoridade simbólica. Conforme aponta Norton Corrêa (2016), o Batuque estrutura-se a partir de fundamentos que excedem o culto, articulando práticas de sociabilidade, pedagogias do cotidiano, códigos morais e uma cosmopercepção na qual o corpo, a palavra e o território são instâncias indissociáveis.

Nesse horizonte, a literatura de autoria afro-brasileira que emerge de dentro dessas tradições não pode ser lida como simples representação do sagrado, mas como extensão narrativa de uma forma de vida tradicional. É nesse ponto que o conceito de literatura-terreiro, conforme formulado por Henrique Freitas (2011, 2021), revela-se produtivo, ao permitir compreender o texto literário como espaço atravessado por princípios éticos e epistemológicos do terreiro, tais como o respeito à hierarquia, o valor do silêncio, os limites do dizível e a centralidade da ancestralidade. Articulada ao conceito de orixalidade, desenvolvido por Silveira (2014, 2019), essa abordagem possibilita pensar a escrita como expressão de um regime de mundo específico, no qual os Orixás não operam apenas como personagens ou temas, mas como princípios organizadores da sensibilidade, da narrativa e da relação com o conhecimento. Nesse sentido, a literatura-terreiro se configura menos como explicação da tradição e mais como sua performance textual, regulada por uma ética própria da transmissão.

É a partir desse enquadramento que se propõe a leitura de *Yemanjá quer falar contigo* (1999), de João Carlos de Odé (1948-2009), obra que se inscreve no campo da literatura afro-brasileira ao articular experiência literária e tradição do Batuque do Rio Grande do Sul. O corpus analítico organiza-se em torno de três contos, dispostos em uma ordem que responde a uma progressão ética e narrativa: "A grande simbiose", "À minha mestra com carinho" e "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá". Dialogando com a reflexão de Walter Benjamin (1987) sobre a narrativa como forma de transmissão da experiência, sustenta-se que esses contos constroem uma poética na qual narrar não é um gesto livre ou individual, mas uma prática atravessada pela responsabilidade com a tradição, com os ancestrais e com aquilo que deve ser preservado do excesso de exposição.

Literatura-terreiro e o Batuque do Rio Grande do Sul

Pensar a articulação entre literatura e tradição de matriz africana exige, antes de tudo, um deslocamento conceitual em relação às categorias comumente mobilizadas nos estudos literários. A primeira é o eixo religião que, etimologicamente, designa o "religar" com o divino. O que não se enquadra com as religiões de matriz africana que, mesmo com rituais iniciáticos, não busca a "religação", mas o despertar de uma força vital. Hendrix Silveira (2014, 2019) pretere o uso da palavra "tradição" ao de religião quando se trata do "Batuque" e outras tradições de matriz africana. O teólogo afirma que o conceito de "religião" judaico-cristão não consegue compreender as relações intrínsecas e práticas sociais, filosóficas e outras dos adeptos

de tradições de matriz africana. No caso do Batuque do Rio Grande do Sul, não se trata de um sistema circunscrito ao ritual ou à crença, mas de uma tradição que organiza práticas sociais, códigos éticos, formas de transmissão do saber e modos específicos de relação com o mundo. Compreender o Batuque como tradição implica reconhecê-lo como forma de vida, cujos fundamentos atravessam o cotidiano, o corpo, a memória e a palavra.

Esse enquadramento torna-se particularmente relevante quando se busca analisar produções literárias que emergem de dentro dessas tradições. A literatura que se constrói a partir do terreiro não se limita a tematizar o sagrado ou a representar práticas religiosas, mas se inscreve em um regime narrativo regulado por princípios próprios da tradição. É nesse contexto que se situa a noção de literatura-terreiro, entendida como forma de escrita atravessada por uma ética da transmissão, na qual o ato de narrar se encontra condicionado por critérios de autorização, responsabilidade e escuta. A palavra literária, assim como a palavra no terreiro, não circula de maneira irrestrita: ela responde a uma ordem simbólica que define o que pode ser dito, o que deve ser silenciado e o que só pode ser sugerido.

Ao considerar o Batuque do Rio Grande do Sul sob essa perspectiva, torna-se possível compreender como a tradição estrutura uma cosmopercepção específica, na qual espiritualidade, organização social e experiência cotidiana não se apresentam como esferas dissociadas. A transmissão do saber não se dá prioritariamente por meio de sistemas doutrinários ou textos normativos, mas pela vivência compartilhada, pela oralidade e pela inscrição no corpo. Essa lógica tradicional repercute diretamente na forma literária, produzindo narrativas que privilegiam a contenção explicativa, a circularidade, a elipse e o silêncio como estratégias de preservação do fundamento. A escrita literária, nesse sentido, não se orienta pela revelação totalizante, mas pela continuidade simbólica da tradição.

O Batuque do Rio Grande do Sul constitui-se como uma tradição afrodiaspórica singular no contexto brasileiro, resultante de processos históricos específicos de formação da população negra no extremo sul do país. Diferentemente de outras regiões, onde o Candomblé se consolidou como matriz predominante, no Rio Grande do Sul a organização das práticas religiosas de origem africana deu origem ao Batuque como tradição própria, com fundamentos, estruturas rituais e formas de transmissão distintas. Seu surgimento está diretamente ligado à presença de africanos escravizados e de seus descendentes em áreas urbanas como Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, sobretudo a partir do século XIX, em um contexto marcado pela circulação de diferentes grupos africanos e pela reorganização de saberes religiosos em condições adversas.

De acordo com o antropólogo Norton Corrêa (2016), o Batuque constitui-se como uma tradição de matriz africana que, ao se desenvolver no contexto histórico e cultural do Rio Grande do Sul, adquiriu características próprias que o distinguem de outras manifestações afrodiaspóricas no Brasil. A incorporação de elementos da cultura gaúcha confere à prática batuqueira uma configuração singular, perceptível, por exemplo, na indumentária ritual, que inclui a bombacha – calça larga, ajustada nos tornozelos – cujo movimento se amplia durante os giros realizados no salão. Essa apropriação de elementos regionais não se dá de forma superficial, mas integra-se organicamente à dinâmica ritual da tradição.

As diferenças em relação ao Candomblé também se evidenciam nas práticas rituais e nas oferendas destinadas aos Orixás. No Batuque, as oferendas, ou "frentes", como se referenciam os batuqueiros, apresentam especificidades próprias, distanciando-se dos modelos consagrados em outras tradições, inclusive pelo uso de alimentos associados à cultura local,

como o churrasco, que pode compor o ebó (oferenda) destinado a Ogum. Além disso, o conjunto de Orixás cultuados no Batuque é distinto, totalizando doze divindades: Bará, Ogum, Oyá, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Nesse sistema, não se realiza o culto a entidades presentes em outras tradições, como Logun-Edé, Euá, Oxumarê e Iroko, o que reforça a especificidade do Batuque enquanto tradição afrodiaspórica autônoma no sul do Brasil.

Contudo, para além das especificidades rituais e das distinções em relação a outras tradições afrodiaspóricas, impõe-se um aspecto fundamental para a compreensão do Batuque do Rio Grande do Sul. Como afirma Norton Corrêa, "ser batuqueiro, mais que simplesmente praticar uma religião [...] significa revestir-se de uma identidade que compreende e expressa um etos, uma filosofia e um modo de vida específicos, que se refletem na vivência do cotidiano" (Corrêa, 2016, p. 69). Essa formulação evidencia que o Batuque não se reduz a um conjunto de práticas religiosas, mas constitui uma experiência identitária e existencial, na qual espiritualidade, ética e vida cotidiana se entrelaçam de forma indissociável. É a partir dessa compreensão que se torna possível pensar o Batuque como tradição, no sentido de uma forma de vida que atravessa os modos de ser, de narrar e de se relacionar com o mundo.

No que diz respeito à origem histórica do Batuque do Rio Grande do Sul, a bibliografia especializada apresenta leituras distintas, que refletem tanto a complexidade do processo de formação dessa tradição quanto as especificidades da presença negra no sul do Brasil. Para Norton Corrêa (2016) e Ari Pedro Oro (1996), o Batuque teria se constituído inicialmente nas cidades de Rio Grande e Pelotas, compreendidas como espaços estratégicos para a reorganização das práticas afro-diaspóricas. Essa hipótese fundamenta-se, sobretudo, na centralidade histórica dessas localidades como portos e polos econômicos ligados às charqueadas (estâncias que produziam charque [carne bovina salgada e seca ao sol]), que concentravam contingentes significativos de africanos escravizados e de negros provenientes de outras regiões do Brasil, favorecendo a circulação e a recomposição de saberes religiosos de matriz africana.

Em contraposição a essa leitura, Hendrix Silveira (2014, 2019) propõe que a formação do Batuque tenha ocorrido em Porto Alegre, mesmo em um contexto marcado por um número proporcionalmente menor de africanos escravizados. Segundo essa perspectiva, a capital teria desempenhado papel central na constituição da tradição justamente em função da presença expressiva de negros livres, da dinâmica urbana e das redes de sociabilidade que possibilitaram a reorganização e a continuidade das práticas religiosas. Essa interpretação desloca o foco exclusivo da escravidão para considerar também a agência de populações negras livres na formação do Batuque, ampliando a compreensão de sua emergência histórica no Rio Grande do Sul.

Independentemente das divergências quanto ao lugar preciso de sua origem, o que se evidencia no processo de formação do Batuque do Rio Grande do Sul é a constituição de uma tradição marcada pela transmissão de saberes, pela centralidade da experiência vivida e pela circulação regulada da palavra. A história do Batuque revela que seus fundamentos não se fixam em textos normativos ou sistemas doutrinários, mas se mantêm e se atualizam por meio da oralidade, da convivência e da inscrição no corpo. Trata-se, portanto, de uma tradição cuja continuidade depende menos da codificação escrita do que da responsabilidade com aquilo que se recebe e se transmite.

É a partir dessa lógica tradicional que se torna possível pensar a escrita literária como um espaço de prolongamento simbólico do terreiro. Quando a narrativa se constrói desde a

tradição, ela não se limita a representar práticas ou crenças, mas incorpora princípios éticos que regulam o ato de narrar, tais como a autorização da palavra, o respeito à hierarquia e os limites do dizível. A literatura que emerge desse horizonte não se orienta pela explicação totalizante, mas pela sugestão, pela contenção e pela preservação do fundamento, aproximando-se dos modos tradicionais de transmissão do saber.

Nesse sentido, a noção de literatura-terreiro (Freitas, 2011; 2021) oferece uma chave para compreender como determinadas obras literárias se estruturam a partir da experiência do Batuque, fazendo da escrita não um instrumento de tradução da tradição, mas um gesto que responde a ela. A palavra literária, assim como a palavra no terreiro, carrega uma dimensão ética que ultrapassa a dimensão estética, configurando-se como prática de continuidade, memória e pertencimento. Contudo, a literatura-terreiro não é uma literatura do terreiro, ou das "terreiras" como nos referimos no Batuque, mas das narrativas que se produzem a partir de um "corpo" negro ou, ainda, uma crítica literária iniciada. É nesse horizonte que a noção de literatura-terreiro pode ser compreendida como uma escrita que se organiza a partir de lógicas outras de produção de sentido, vinculadas às cosmogonias africanas e afro-brasileiras:

> A literatura-terreiro é aquela que, dentro da cosmogonia africana e/ou afrobrasileira [sic], explora a multimodalidade. Ante os grafocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências ex-cêntricas e descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica desconstroem a perspectiva monológica de produção de sentidos (Freitas, 2011, p. 175).

A definição proposta enfatiza que a literatura-terreiro se constitui a partir de uma lógica epistemológica que tensiona os modos hegemônicos de produção e legitimação do saber, deslocando a centralidade da escrita alfabética e da linearidade discursiva. Ao reconhecer a multimodalidade como princípio estruturante, essa perspectiva permite compreender a escrita literária como prática atravessada por gestos, ritmos, corporalidades e formas de escuta que extrapolam o texto verbal. Desse modo, a literatura-terreiro não se opõe à escrita, mas reinscreve a palavra em um regime de sentidos no qual o corpo, a oralidade e a experiência coletiva participam ativamente da construção do significado. Tal compreensão reforça a ideia de que narrar, nesse horizonte, implica responder a uma tradição viva, cujos fundamentos orientam tanto o que se diz quanto a maneira como se diz.

Retomando as formulações de Eduardo de Assis Duarte (2008) sobre a literatura afro-brasileira, é possível compreender a literatura-terreiro como uma escrita orientada por princípios que articulam circularidade, axé e comunidade, deslocando a centralidade do indivíduo isolado em favor de uma experiência coletiva e ancestral da palavra. Nesse horizonte, a autoria negra não se define apenas como dado identitário, mas como posição enunciativa implicada em uma visão de mundo vinculada à tradição afro-brasileira, que se manifesta tanto na temática quanto na forma narrativa. A linguagem mobilizada por essa escrita incorpora termos, expressões e ritmos próprios das populações iniciadas, instaurando uma discursividade que pressupõe pertencimento e reconhecimento. O tempo e o espaço narrativos, por sua vez, organizam-se segundo uma lógica mítica que não se opõe ao real, mas, estrutura-o de maneira distinta: trata-se de um mítico vivido, naturalizado no cotidiano daqueles que compartilham a tradição, na qual passado, presente e ancestralidade coexistem como dimensões ativas da experiência. Dessa forma, a literatura-terreiro, ao operar segundo esses princí-

pios, reafirma-se como prática narrativa que se inscreve em um regime de sentidos próprio, no qual tradição, linguagem e comunidade constituem os eixos centrais da produção literária.

Essa compreensão é aprofundada quando Freitas (2021) define a literatura-terreiro como "expressão de uma oralitura africana no Brasil manifestada desde o corpo afrodiaspórico [...] que desafia o sistema literário brasileiro, da porteira pra dentro e da porteira pra fora" (p. 104). Ao situar a literatura-terreiro no âmbito da oralitura (Martins, 1997), o autor desloca a centralidade exclusiva do texto escrito para reconhecer o corpo como instância fundamental de inscrição e transmissão do saber. Trata-se de uma escrita que nasce da experiência vivida, marcada pela memória corporal, pelo ritmo, pela escuta e pela presença comunitária, tensionando tanto os critérios internos do sistema literário – seus cânones, hierarquias e formas de legitimação – quanto os olhares externos que tendem a folclorizar ou tornar exóticas as tradições afro-brasileiras. Nesse sentido, a literatura-terreiro afirma-se como prática estética e política que desafia as fronteiras do literário, ao reinscrever no texto a lógica da tradição, do axé e da coletividade, fazendo da palavra escrita um prolongamento das experiências corporais e ancestrais do terreiro. A seu turno, Leda Maria Martins (1997) define a oralitura como um regime de inscrição da memória no qual a palavra se articula ao corpo, ao gesto e à performance, fazendo da tradição oral não um vestígio do passado, mas uma escrita viva, continuamente atualizada na experiência coletiva.

No âmbito do Batuque do Rio Grande do Sul, o corpo ocupa lugar central como instância de inscrição do sagrado e da tradição. Conforme afirma Hendrix Silveira (2019): "o corpo também é manifestação do sagrado. Nele se guarda aspectos da ancestralidade e da orixalidade. Isto significa que possuímos características física e psicológicas herdadas tanto de nossos antepassados biológicos quanto das divindades" (Silveira, 2019, p. 97-98). Essa concepção desloca a compreensão do corpo como mero suporte biológico para reconhecê-lo como espaço de memória, transmissão e continuidade simbólica. No Batuque, o corpo não apenas participa do ritual, mas constitui-se como lugar onde a ancestralidade se atualiza, orientando gestos, comportamentos, modos de sentir e de se relacionar com o mundo. Tal entendimento reforça a indissociabilidade entre corpo, espiritualidade e experiência cotidiana, elemento fundamental para pensar tanto a tradição quanto as formas narrativas que dela emergem.

Narrativas afro-gaúchas: a flecha de Deodé e a tradição do Batuque

João Carlos Santos de Sousa (1948-2009), ou João Carlos de Odé, foi babalorixá do Batuque do Rio Grande do Sul e escritor cuja produção literária se inscreve de modo singular no campo da literatura afro-brasileira. Nascido em Rosário do Sul e posteriormente radicado no sul do país, Deodé construiu sua trajetória a partir da vivência intensa no terreiro, fazendo da tradição do Batuque não apenas um tema recorrente, mas um princípio estruturante de sua escrita. Publicada com recursos próprios, a coletânea de contos *Yemanjá quer falar contigo* (1999) reúne narrativas nas quais a experiência religiosa, a memória ancestral e o cotidiano das comunidades de terreiro se articulam por meio de uma voz narrativa marcada pela oralidade, pela contenção explicativa e pela autoridade da palavra tradicional. A obra se destaca, assim, como um dos registros literários mais consistentes do Batuque gaúcho, situando-se no cruza-

mento entre literatura, tradição e experiência vivida, elemento central para a leitura proposta neste artigo.

À luz dos critérios sistematizados por Eduardo de Assis Duarte (2008), a coletânea de narrativas afro-gaúchas inscreve-se de modo consistente no campo da literatura afro-brasileira. No plano da temática, as narrativas dão centralidade à experiência do povo de terreiro, aos circuitos negros urbanos e às sociabilidades afro-gaúchas, com referências recorrentes a espaços historicamente marcados pela presença negra em Porto Alegre, como o Partenon e o bairro Mont'Serrat. Esses territórios não aparecem como cenários neutros, mas como espaços de vivência, memória e circulação da tradição, nos quais o Batuque se articula ao cotidiano e à história da população negra local. A tradição afro-brasileira, assim, não é tematizada de modo abstrato, mas encarnada em práticas, relações e lugares específicos.

No que diz respeito à autoria, a obra é produzida por João Carlos de Odé, sujeito negro e babalorixá cuja escrita se constrói a partir de uma convivência efetiva com a população negra e batuqueira do Rio Grande do Sul. Essa posição autoral repercute diretamente no ponto de vista adotado pelas narrativas: o narrador não observa o terreiro de fora, nem assume um tom explicativo ou etnográfico, mas fala desde a tradição, como alguém implicado nos saberes que transmite. Tal perspectiva se materializa na linguagem, marcada pelo uso de termos do universo gaúcho, expressões próprias do Batuque e, em alguns casos, pela inserção de cânticos e fórmulas rituais no interior da narrativa, sem mediações ou traduções. Por fim, quanto ao público, trata-se de uma escrita que pressupõe leitores familiarizados com essa lógica tradicional, capazes de reconhecer sentidos que não se oferecem de modo transparente ao leitor externo. A obra, desse modo, constrói-se como literatura que convoca uma comunidade de escuta específica, reafirmando o pertencimento e a continuidade simbólica da tradição afro-gaúcha.

Embora a obra apresente uma diversidade significativa de narrativas dedicadas a distintos Orixás, a análise proposta neste artigo concentra-se nos contos que mobilizam a figura de Odé, escolha que responde a um critério simultaneamente literário e tradicional. Odé ocupa lugar singular no Batuque do Rio Grande do Sul, constituindo-se como Orixá específico dessa tradição, distinto das denominações e configurações encontradas em outras matrizes afro-brasileiras, nas quais a função equivalente é atribuída a Oxóssi. Ao privilegiar narrativas que evocam Odé, busca-se, portanto, evidenciar um traço identitário próprio do Batuque gaúcho, evitando leituras generalizantes que tendem a homogeneizar tradições distintas. Essa opção permite aprofundar a análise da ética narrativa, do ponto de vista do narrador e dos modos de transmissão do saber a partir de uma figura orixaística cuja presença reafirma a especificidade regional e tradicional da escrita de João Carlos de Odé, ou Deodé, como se autodenomina o autor.

Em "A grande simbiose", a narrativa se organiza a partir de uma reflexão interior que não corresponde ao modelo moderno de introspecção individualista, mas a um percurso orientado pela tradição do Batuque. A afirmação inicial – "Existe em mim uma busca constante de conhecimento da plenitude do meu eu, do meu interior" (Deodé, 1999, p. 14) – estabelece desde o início que o "eu" em questão não é uma instância autônoma e autocentrada, mas um sujeito em processo, cuja plenitude depende de sua relação com forças que o excedem. O narrador não busca um conhecimento racional ou psicológico de si, mas uma forma

de completude que só pode ser alcançada na relação com o Orixá, indicando que o autoconhecimento, nesse contexto, é inseparável da experiência espiritual e tradicional.

Essa busca encontra seu horizonte na noção de simbiose, associada ao adjuntó (Orixá que acompanha o Orixá de cabeça do iniciado, formando com ele uma parceria espiritual ou "casamento" simbólico no Batuque) formado por Odé e Otim, compreendido no Batuque como um "casamento perfeito". Tal formulação não deve ser lida em chave metafórica ou alegórica, mas como expressão de um princípio cosmológico de equilíbrio, no qual forças distintas se articulam de modo complementar. A simbiose, portanto, não implica a dissolução do indivíduo no Orixá, mas a harmonização entre dimensões que constituem o sujeito: corpo, sensibilidade, ancestralidade e axé. O eu narrativo se constrói, assim, como espaço de passagem e de encontro, e não como entidade isolada.

O momento decisivo do conto ocorre quando o narrador se interroga sobre as condições para que essa simbiose se realize: quando a razão for silenciada. Esse silenciamento explicita uma crítica à racionalidade excessiva como obstáculo à experiência tradicional. Não se trata de negar a razão, mas de reconhecer seus limites diante de saberes que não se oferecem à explicação linear ou ao controle discursivo. O silenciamento da razão aponta para a necessidade de uma escuta outra, fundada na experiência corporal, na intuição e na abertura ao axé, elementos centrais na vivência do Batuque.

Nesse ponto, o conto dialoga diretamente com a noção de orixalidade, tal como desenvolvida por Hendrix Silveira (2019). A orixalidade compreende a relação com o Orixá não como adesão simbólica ou crença abstrata, mas como princípio constitutivo do sujeito, que se manifesta no corpo, no temperamento, nas disposições sensíveis e nos modos de estar no mundo. A simbiose narrada em "A grande simbiose" pode, assim, ser lida como atualização dessa condição: o sujeito não "recebe" o Orixá como algo externo, mas reconhece-se como atravessado por ele, em um processo que envolve aprendizado, contenção e amadurecimento.

Desse modo, o conto constrói uma narrativa em que a espiritualidade não aparece como evento extraordinário ou ruptura do cotidiano, mas como dimensão constitutiva da experiência vivida. A simbiose entre o eu e o Orixá não inaugura um estado irreal ou transcendental, mas reafirma uma condição que, para os iniciados, é natural e cotidiana. Ao narrar esse processo sem recorrer à explicação excessiva ou à tradução conceitual, o texto preserva a ética da tradição, fazendo da narrativa não um espaço de revelação total, mas de partilha controlada de uma experiência que só se completa na vivência.

A ideia de simbiose atinge sua formulação mais acabada quando o narrador passa a descrever o encontro perfeito entre o indivíduo e o Orixá, encontro que se materializa simbolicamente na morada deste último. No Batuque, essa morada é o okutá, uma pedra de rio de formatos diversos, escolhida e assentada ritualmente, que representa a presença concreta do Orixá no mundo. Longe de funcionar como simples objeto simbólico, o okutá é concebido como lugar de fixação do axé e de comunicação entre o humano e o divino, sendo consultado no jogo de búzios e integrado ao cotidiano do terreiro como instância de orientação e equilíbrio. Ao evocar o okutá, a narrativa desloca a experiência espiritual do plano abstrato para uma materialidade precisa, reafirmando que o encontro com o Orixá se dá em uma relação direta com a natureza, o corpo e os elementos.

Cabe observar que, no Batuque, nem todas as nações reconhecem Otim como Orixá principal de forma autônoma; em algumas delas, como a Ijexá, sua presença se afirma sobretudo como companheira inseparável de Odé, compondo com ele um adjuntó indissociável.

Essa configuração não implica subalternização do princípio feminino, mas sua inscrição estrutural no próprio Orixá masculino, em uma lógica de complementaridade que reafirma a simbiose como fundamento cosmológico. O narrador sintetiza essa concepção ao afirmar: "Minha mãe Otim era a revelação do universo feminino, era minha metade mulher na plenitude de sua magia, sem medos, sem receios" (Deodé, 1999, p. 16). A passagem explicita que o feminino não aparece como alteridade externa, mas como dimensão constitutiva do sujeito e do próprio Orixá, concebida como força de equilíbrio, sensibilidade e coragem. Assim, a simbiose entre Odé e Otim ultrapassa a noção de parceria ritual para configurar uma ética do ser, na qual o feminino se encontra intermeado no masculino, produzindo uma experiência de completude que se atualiza tanto no plano espiritual quanto na formação subjetiva do narrador.

No conto "À minha mestra com carinho", o narrador estabelece um diálogo direto com o filme *Ao mestre, com carinho!* (1967), deslocando o eixo da formação pedagógica individual para o campo da transmissão tradicional no terreiro. A homenagem inscrita no título não se dirige a uma figura escolar ou institucional, mas a Regina de Yemanjá, apresentada como mestra no sentido profundo do termo: aquela que ensina pela vivência, pela observação e pelo cuidado cotidiano. Braço direito na casa de Vó Jovita de Xangô Agodô, personagem recorrente ao longo da coletânea, Regina é reconhecida por seu conhecimento prático da tradição, por sua escuta atenta e por sua autoridade construída na experiência, e não na palavra excessiva. A narrativa, assim, reinscreve a ideia de mestria fora dos modelos formais de ensino, aproximando-a da lógica do terreiro, onde o saber se transmite pela convivência, pela responsabilidade e pelo exemplo.

O conto, contudo, ganha densidade trágica ao articular essa figura de mestra à experiência da perda, sem transformar o sofrimento em espetáculo narrativo. O falecimento de Carlos de Odé, filho de Regina, afogado no mar – elemento diretamente associado a Yemanjá –, impõe uma ruptura decisiva em sua trajetória religiosa. Cabe a Regina realizar o aressum, ritual fúnebre de despedida, gesto que condensa, de forma silenciosa e contida, a tensão entre dor pessoal e obrigação tradicional. O aressum (Are: corpo; Sum: dormir, o corpo que dorme) é o ritual fúnebre do Batuque que ocorre em, pelo menos, duas partes: o enterro em que são arrebentadas algumas guias (colares coloridos que representam a ligação com os Orixás); e a "missa" em que são sacralizados alguns animais e quebrado assentamentos, quartinhas etc, Esses artefatos são colocados em sacos ou cestos de vime e lançados ao rio ou mar. Ao encerrar sua vida religiosa após esse rito, Regina reafirma a ética do Batuque, na qual a espiritualidade não anula o sofrimento, mas oferece formas de atravessá-lo com dignidade e responsabilidade. O narrador, ao escolher não explorar emotivamente o episódio, preserva a autoridade da mestra e reafirma que, no terreiro, ensinar também é saber quando se retirar.

A figura de Regina de Yemanjá é construída pelo narrador como referência incontornável de saber e autoridade no interior do terreiro. Sua mestria não se funda em títulos ou hierarquias formais, mas na experiência acumulada e reconhecida pela comunidade: "Qualquer dúvida corriam a lhe perguntar: frentes, oferendas, despachos, adjuntós, okutás, rezas e feituras" (Deodé, 1999, p. 34). A enumeração desses elementos não funciona apenas como inventário ritual, mas como marca de uma competência ampla, que abarca desde os fundamentos materiais até as práticas mais sensíveis da tradição. Regina domina rezas de diferentes nações – Jeje, Ijexá, Oyó e Cabinda –, o que evidencia não apenas conhecimento

técnico, mas uma escuta atenta às variações internas do Batuque, reforçando sua posição como guardiã da tradição e mediadora entre diferentes linhagens.

Essa autoridade manifesta-se também no domínio dos tempos e dos corpos do ritual. Regina "sabia quando os santos iam chegar" e, nesses momentos, realizava a quebra, gesto que envolve tocar e dobrar os braços, bem como soprar os ouvidos daqueles que seriam atravessados pela presença do Orixá. No Batuque, o verbo ocupar não designa uma possessão externa, mas uma excorporação, isto é, a manifestação do Orixá que vem de dentro do próprio sujeito. Trata-se de um ponto sensível da tradição: quem se ocupa não sabe e não deve saber, pois o conhecimento dessa experiência não se traduz em consciência racional, mas em vivência corporal e espiritual. Ao dominar esse limiar entre o humano e o divino, Regina reafirma sua mestria como prática ética, marcada pelo cuidado e pelo respeito aos fundamentos.

A narrativa, contudo, sofre uma inflexão decisiva com a morte de Carlos de Odé, filho de Regina, afogado durante uma excursão à praia. O episódio é narrado sem dramatização excessiva, e o luto se manifesta sobretudo na contenção: "Daquele momento em diante, Regina de Yemanjá calou-se para o mundo, nem um soluço, nem uma lágrima, simplesmente o silêncio" (Deodé, 1999, p. 37). O silêncio, aqui, não indica ausência de dor, mas sua elaboração segundo a ética do Batuque, na qual o sofrimento não se converte em espetáculo. O narrador respeita esse silêncio, mantendo-se fiel à lógica da tradição, que reconhece no recolhimento uma forma legítima de atravessar a perda.

A descrição do ritual fúnebre reforça essa ética da dignidade e do fundamento. O corpo do menino é banhado com ervas, preparado com cuidado, e vestido com a roupa de Batuque: camisa branca e colete azulão, cor associada ao Orixá Odé. Sob a cabeça do falecido, coloca-se o bori – a mantegueira contendo búzios e uma moeda –, gesto que reafirma a ligação entre o corpo, a ancestralidade e o axé. Sete dias depois, realiza-se o aressum, ritual fúnebre marcado por cânticos específicos, pelo som grave dos tambores e pela quebra dos objetos sagrados, sinalizando o encerramento de um ciclo e a liberação dos vínculos rituais.

O fechamento do conto condensa, de modo exemplar, a dimensão ética e estética da tradição narrada: "A porta se abriu e por ela passou tudo que a religião africana tinha de dignidade, transparência e fundamento" (Deodé, 1999, p. 38). A imagem da porta que se abre não aponta para revelação espetacular, mas para a passagem silenciosa de valores que estruturam o Batuque enquanto forma de vida. Ao narrar a perda, o ritual e o recolhimento de Regina, o texto reafirma que a mestria no terreiro não se mede pela permanência visível, mas pela fidelidade aos fundamentos – inclusive quando isso implica o gesto extremo de saber encerrar uma trajetória religiosa com dignidade.

No conto "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá", a narrativa desloca o foco da transmissão e da mestria para o campo do fundamento, expondo tensões internas à hierarquia do terreiro. O narrador apresenta a figura de um pai de santo autoritário que, embora ocupe posição central na condução ritual, desrespeita sistematicamente sua mãe de santo, Mãe Chininha de Yemanjá, rompendo um princípio basilar da tradição: o respeito à linhagem e à autoridade que o antecede. Essa relação conflituosa evidencia que a liderança formal não garante, por si só, legitimidade tradicional. No Batuque, a hierarquia não se sustenta apenas na posição ocupada, mas na observância ética dos fundamentos que regulam as relações entre pais, mães de santo e comunidade.

É nesse contexto que a narrativa convoca a presença de Odé, não como personagem que resolve o conflito humano, mas como princípio que reafirma a supremacia do fundamento

sobre as vaidades e abusos individuais. A entrada das rezas e cânticos sagrados – que estruturam o desenrolar do conto – marca o momento em que o quarto de santo é apresentado e o okutá se impõe como instância última de verdade. Diferentemente da autoridade humana, passível de engano e desvio, o fundamento não se deixa iludir: pode-se enganar pessoas, cargos e aparências, mas não aquilo que está assentado. A narrativa, assim, prepara o terreno para uma reflexão sobre os limites do poder humano diante da tradição, tema que será aprofundado a partir das rezas que atravessam o conto.

O conto "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá" se inicia significativamente não por uma apresentação narrativa convencional, mas por uma reza, deslocando desde o primeiro momento o eixo do relato para o campo do fundamento. A invocação "Olibopô o com eleci, eleci okutá ô" (Deodé, 1999, p. 161) introduz o leitor diretamente na lógica ritual do Batuque, em que a palavra cantada não descreve o sagrado, mas o aciona. A reza convoca Odé, Orixá da caça, cuja presença se manifesta por meio do corpo ocupado, produzindo uma coreografia precisa: o dedo indicador da mão esquerda junto à cabeça e o da mão direita apontando para o Quarto de Santo, gesto que indica o lugar onde se assenta o fundamento da religião (Deodé, 1999, p. 161). A narrativa, assim, não traduz o rito, mas o incorpora à sua própria estrutura, fazendo do canto e do gesto elementos constitutivos do enredo.

Outra reza – "Odé di popô pomi, Odé di popô aô, Odé popô a guem guê" – reaparece associada a práticas específicas de algumas nações, sendo utilizada no momento em que penas de aves são colocadas sobre objetos previamente sacralizados. A inserção dessas rezas no fluxo narrativo reforça que o conto se organiza segundo uma lógica ritual, na qual o conhecimento não se apresenta de forma explicativa, mas performativa. O leitor é conduzido por uma sucessão de atos que reafirmam o okutá como centro do sentido, isto é, como instância última de verdade, diante da qual as palavras humanas, os cargos e as aparências perdem sua eficácia.

É nesse cenário que se insere a figura do pai de santo autoritário, descrito indiretamente como alguém que "conduz os filhos com chicote na mão", marcado por uma postura agressiva, desrespeitosa e vaidosa. Sua conduta extrapola os limites de sua própria casa: frequenta Batuques alheios e deles sai falando mal, ferindo princípios elementares de convivência e respeito. A narrativa deixa claro que o problema não reside apenas em seu autoritarismo, mas no fato de ele confundir posição ritual com legitimidade ética, ignorando que, no Batuque, a autoridade é inseparável da humildade e do reconhecimento da ancestralidade.

O clímax do conto ocorre durante um Batuque realizado na casa desse pai de santo, ocasião em que pais e mães de santo comparecem em peso, acompanhados de tamboreiros renomados da tradição, como Borel, Walter Calixto Ferreira (1924-2011) e Mixaria. A presença desses nomes históricos confere densidade e verossimilhança ao episódio narrado, ancorando-o em uma memória coletiva do Batuque gaúcho. Durante a balança (emissô kassun), momento que marca a chegada dos Orixás, Xangô, dono da casa, manifesta-se e afirma que Mãe Chininha de Yemanjá estaria doente, justificando sua ausência. A narrativa, no entanto, prepara silenciosamente a reversão dessa explicação. A balança (emissô kassun) é um ritual de confirmação e julgamento das obrigações onde os adeptos, de mãos dadas, dançam em roda e ocorrem algumas ocupações (manifestação dos Orixás).

A reversão dessa explicação ocorre quando Odé, já ocupado em seu cavalo de santo, rompe a narrativa da ausência e assume o papel de mediador do fundamento. Dançando, Odé dirige-se até a porta do terreiro e puxa Mãe Chininha de Yemanjá pelas mãos, trazendo-a para o centro da cena ritual. O gesto não é apenas coreográfico, mas profundamente simbó-

lico: é o próprio Orixá quem convoca aquela cuja autoridade havia sido silenciada pelo filho. A presença de Mãe Chininha, até então justificada como ausência por motivo de doença, revela-se como decisão ética, ligada à recusa em legitimar uma conduta incompatível com os princípios da tradição. É nesse momento que a palavra autorizada se enuncia. Dirigindo-se a Odé, mas tendo como destinatário último o pai de santo autoritário, Mãe Chininha afirma:

> Meu pai, seu filho não tem tido uma conduta digna de nossa religião, razão pela qual ainda não lhe dei sua fala; falta-lhe humildade e respeito pelos mais antigos, esta arrogância fere os princípios básicos da boa educação, manchando o bom nome da nossa religião, em virtude disso não tenho comparecido às suas festas; coisa que farei nos próximos seis anos. Eu estou oferecendo sua liberdade (Deodé, 1999, p. 164).

A fala, longe de assumir tom punitivo ou vingativo, constitui um julgamento ético, fundamentado na tradição e na hierarquia, no qual a autoridade não se confunde com imposição, mas se afirma pela fidelidade aos fundamentos.

O desfecho do conto confirma essa lógica. Após a enunciação da sentença, Borel afrouxa as cordas do tambor, gesto que sinaliza o encerramento do ciclo ritual e a recomposição da ordem simbólica, afirmando: "tardou, mas chegou" (Deodé, 1999, 164). A frase sintetiza o sentido profundo da narrativa: a justiça da tradição pode tardar, mas se realiza quando o fundamento se manifesta. Assim, o conto reafirma que, no Batuque, é possível enganar pessoas, cargos e aparências, mas não se engana o okutá, pois é nele que se assentam a verdade, a dignidade e a continuidade da tradição.

A lição final do conto dialoga diretamente com a formulação de Norton Corrêa (2016), para quem não se é batuqueiro apenas no espaço ritual do terreiro, mas nas vinte e quatro horas. A conduta do pai de santo autoritário destaca justamente a ruptura desse princípio: sua atuação ritual não encontra correspondência ética em sua vida diária, marcada pela arrogância, pelo desrespeito aos mais antigos e pela exposição indevida da religião. Ao ser confrontado pelo fundamento – mediado por Odé e pela palavra de Mãe Chininha de Yemanjá –, torna-se evidente que o Batuque não admite cisão entre prática religiosa e comportamento cotidiano. O conto reafirma, assim, que o pertencimento à tradição não se mede pela visibilidade ritual, mas pela coerência ética contínua, fazendo do Batuque uma forma de vida integral, na qual o sagrado não se restringe ao tempo da festa, mas se manifesta na maneira de agir, falar e se relacionar com o mundo.

Considerados em conjunto, os três contos analisados constroem uma progressão ética e narrativa que ilumina diferentes dimensões da tradição do Batuque do Rio Grande do Sul. Em "A grande simbiose", a experiência do sagrado se apresenta como processo de integração entre o eu e o Orixá, orientado pela busca de equilíbrio e pela abertura à orixalidade como princípio constitutivo do sujeito. Já em "À minha mestra com carinho", o eixo desloca-se para a transmissão do saber e para a figura da mestra, cuja autoridade se funda na vivência, no cuidado e na dignidade diante da perda, evidenciando que ensinar, no terreiro, é também saber silenciar e retirar-se. Por fim, em "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá", a narrativa explicita os limites do poder humano diante do fundamento, afirmando que a legitimidade ritual depende da coerência ética contínua e do respeito à hierarquia tradicional. Comparados, os contos revelam que a narrativa de João Carlos de Odé não se organiza em

torno de episódios isolados, mas de uma ética da tradição que atravessa corpo, palavra e cotidiano, reafirmando o Batuque não como prática restrita ao ritual, mas como forma de vida integral.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se problematizar abordagens representacionais da relação entre literatura e espiritualidade que tendem a reduzir as tradições de matriz africana a conteúdos simbólicos ou temáticos. Partindo desse impasse, a análise de *Yemanjá quer falar contigo* evidenciou que a escrita de João Carlos de Odé se organiza segundo uma ética da tradição que não separa narrativa, corpo e fundamento. A partir do conceito de literatura-terreiro, foi possível compreender que as narrativas analisadas não traduzem o Batuque do Rio Grande do Sul para um leitor externo, mas se constroem desde a lógica tradicional que regula a palavra, o silêncio e a autoridade do narrador.

A leitura comparada dos contos "A grande simbiose", "À minha mestra com carinho" e "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá" revelou uma progressão ética que atravessa a obra: da simbiose entre o eu e o Orixá, passando pela mestria e pela transmissão do saber, até a afirmação dos limites do poder humano diante do fundamento. Em todos os casos, a centralidade de Odé e do okutá reafirma que a legitimidade narrativa não decorre da posição ocupada, mas da coerência ética vivida no cotidiano, confirmando o Batuque como forma de vida integral.

À luz das contribuições de Eduardo de Assis Duarte (2008), a análise permitiu compreender que a inserção da obra de João Carlos de Odé no campo da literatura afro-brasileira não se sustenta de forma isolada em critérios como autoria negra ou tematização do universo religioso. O que se evidenciou, ao longo da leitura, foi a convergência entre ponto de vista, linguagem e público, elementos que estruturam uma posição enunciativa situada. O narrador-terreiro que atravessa os contos fala desde a tradição, mobiliza um repertório linguístico compartilhado por iniciados e constrói um tempo-espaço narrativo reconhecível para a comunidade batuqueira. Assim, a obra confirma o que Duarte propõe ao pensar a literatura afro-brasileira como sistema relacional, no qual a experiência histórica e cultural do sujeito negro se manifesta na própria forma narrativa.

O conceito de literatura-terreiro, conforme formulado por Henrique Freitas (2011, 2021), revelou-se decisivo para compreender o funcionamento interno dessas narrativas. Mais do que um enquadramento temático, a literatura-terreiro permitiu ler os contos como textos organizados por uma ética da transmissão, na qual a palavra não visa explicar o sagrado, mas responder a ele. A presença de rezas, cânticos, gestos rituais e silêncios não atua como ornamento estético, mas como princípio estruturante da narrativa, articulando oralitura, corpo e fundamento. Essa perspectiva tornou possível reconhecer o narrador como sujeito autorizado pela tradição, cuja fala se constrói na tensão entre dizer e resguardar, evidenciando que, no Batuque, narrar é também um exercício de responsabilidade ética.

A leitura do Batuque como forma de vida, conforme sistematizada por Norton Corrêa (2016), aprofundou a compreensão do conflito ético presente sobretudo em "Engana-se a todos, mas não se engana o okutá". Ao evidenciar que não se é batuqueiro apenas no espaço

ritual, mas nas vinte e quatro horas do cotidiano, Corrêa oferece uma chave decisiva para interpretar a queda simbólica do pai de santo autoritário, cuja conduta cotidiana contradiz sua posição ritual. Essa compreensão articula-se diretamente à noção de orixalidade, desenvolvida por Hendrix Silveira (2014, 2019), segundo a qual o Orixá atravessa corpo, sensibilidade e modos de existir. Nos contos analisados, essa travessia se manifesta tanto na simbiose entre sujeito e Orixá quanto na construção das personagens, cujos gestos, silêncios e escolhas éticas revelam que a espiritualidade não opera como instância externa, mas como princípio constitutivo da experiência e da forma narrativa.

Por fim, este artigo contribui para ampliar o campo dos estudos literários ao lançar luz sobre uma produção ainda pouco conhecida e raramente abordada pela crítica acadêmica. A obra de João Carlos de Odé permanece marginalizada tanto nos estudos de literatura afro-brasileira quanto nas investigações sobre espiritualidade e tradição, apesar de sua relevância estética e cultural. Do mesmo modo, o Batuque do Rio Grande do Sul segue sub-representado nas Letras, frequentemente eclipsado por outras tradições afrodiaspóricas mais consolidadas no debate acadêmico. Ao tomar essa tradição como eixo analítico, o estudo tensiona também a imagem recorrente do estado como espaço hegemonicamente branco, desconsiderando a densidade histórica, cultural e simbólica de suas comunidades de terreiro. Nesse sentido, a leitura proposta reafirma a literatura como espaço privilegiado de inscrição de experiências silenciadas, contribuindo para reconfigurar mapas críticos e ampliar o reconhecimento das múltiplas matrizes que constituem a cultura literária brasileira.

Referências

CORRÊA, Norton. *O Batuque do Rio Grande do Sul:* antropologia de uma religião afro-rio-grandense. 3. ed. Porto Alegre: Cultura & Arte, 2016.

DEODÉ, João Carlos. *Yemanjá quer falar contigo*. Criciúma: Ed. do autor, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23. jan-jun 2008.

FREITAS, Henrique. A literatura-terreiro na cena hip-hop afro-baiana. *A cor das letras*, v.1, p. 171-186, 2011.

FREITAS, Henrique. A literatura-terreiro Yoruba e Bantu. *Revista da biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 75, p. 91-107, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza edições, 1997.

ORO, Ari Pedro. Os negros e os cultos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul. *In*: LEITE, Ilka Boaventura (org). *Negros no sul do Brasil*: Invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996. p. 147-157.

SILVEIRA, Hendrix Alessandro Anzorena. "*Não somos filhos sem pais*": História e teologia do Batuque do Rio Grande do Sul. Orientador: Oneide Bobsin. 2014. 136f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2014.

SILVEIRA, Hendrix Alessandro Anzorena. *Afroteologia:* construindo uma teologia das tradições de matriz africana. Orientador: Oneide Bobsin. 2019. 282 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2019.

v. 36, n. 3, p. 62–77, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63970
Submetido em: 21/01/2026 · Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Espiritualidade em espirais na poesia afrodiaspórica contemporânea

Spirituality in Spirals in Contemporary Afro-diasporic Poetry

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
ffanuel@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5653-6846

Resumo: Este artigo analisa a poesia afrodiaspórica contemporânea de autoria feminina como prática ética, estética e espiritual. A partir do conceito de tempo espiralar, desenvolvido por Leda Maria Martins (2010, 2021), o estudo investiga como a escrita literária de mulheres negras reinscreve a memória ancestral, a experiência histórica e a espiritualidade como modos de afirmação da vida em contextos marcados pelo racismo estrutural. O artigo lê os textos poéticos como performances simbólicas nas quais práticas religiosas de matriz africana e referências afrocristãs são mobilizadas de forma crítica e criativa, desestabilizando leituras normativas da fé e concepções essencialistas. Assim, a poesia afrodiaspórica feminina emerge como espaço privilegiado de reinscrição histórica e ontológica, no qual ancestralidade, corpo e escrita convergem em um campo relacional marcado por retornos e continuidades, manifestando, nas espirais dessa espiritualidade, a persistência, na literatura, da luta pela afirmação da humanidade plena das pessoas negras.

Palavras-chave: poesia afrodiaspórica; escrita de mulheres negras; tempo espiralar; espiritualidade afro-brasileira.

Abstract: This article examines contemporary Afro-diasporic women's poetry as an ethical, aesthetic, and spiritual practice. Drawing on Leda Maria Martins's concept of spiral time (2010, 2021), the study investigates how Black women's literary writing reinscribes ancestral memory, historical experience, and spirituality as modes of affirming life in contexts shaped by structural racism. The article reads poetic texts as symbolic performances in which African-derived religious practices and Afro-Christian references are mobilized critically

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.

and creatively, unsettling normative interpretations of faith and essentialist conceptions of religiosity. Thus, Afro-diasporic women's poetry emerges as a privileged site of historical and ontological reinscription, in which ancestry, body, and writing converge within a relational field marked by returns and continuities, revealing, in the spirals of this spirituality, the persistence, in literature, of the struggle for the affirmation of Black people's full humanity.

Keywords: Afro-diasporic poetry; Black women's writing; spiral time; Afro-Brazilian spirituality.

"Nossos poemas formulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos por dentro e ousamos tornar real (ou pôr em prática desse jeito), nossos medos, nossas esperanças, nossos terrores mais preciosos. Pois, dentro de estruturas vivas definidas pelo lucro, pelo poder linear, pela desumanização institucional, os nossos sentimentos não estão destinados a sobreviver."[1]

(Audre Lorde)

"Sou uma preta, muito negra brilhante cintilante, faço verso com requinte para o deleite das pessoas que amam a vida e fazem das tripas coração, para prosseguir ampliando a estética do mundo que, sabe Deus ou 'Olorum', pela perfeição de sua criação."

(Ana Cruz)

Há percursos éticos e estéticos que ultrapassam a previsibilidade. Em sua *Introdução a uma poética da diversidade*, Édouard Glissant (2005) pensa as formações culturais das Américas a partir do conceito de crioulização, entendido não como simples mestiçagem ou síntese harmoniosa, mas como um processo relacional marcado pela imprevisibilidade, pelo choque e pela invenção. Segundo o teórico, a crioulização decorre de encontros forçados em contextos coloniais e escravistas, nos quais diferentes sistemas culturais foram colocados em relação sob condições de violência extrema.

A imprevisibilidade constitui, assim, a principal característica da crioulização, como comprova a inesperada criação de línguas ou formas de arte inéditas nas Américas. Esses imprevisíveis "microclimas culturais e linguísticos" constituem "lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas" (Glissant, 2005, p. 23). O fenômeno da crioulização, entretanto, não se limita às línguas crioulas, mas deve ser percebido como um processo cultural mais amplo. Glissant distingue, nesse sentido, duas formas genéricas de culturas: as atávicas, crioulizadas no passado, e as compósitas, que continuam ainda se crioulizando. Ao reivindicarem perduração, as culturas atávicas tendem a perder, com o tempo, seu estatuto de compósitas, afirmando-se a partir de uma concepção de identidade fundada na raiz única e excludente do outro. Já a identidade

[1] Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando indicado em contrário.

nas culturas compósitas resulta da própria crioulização, sendo, portanto, rizoma, ou "raiz indo ao encontro de outras raízes" (Glissant, 2005, p. 27).

Diferentemente dos efeitos destrutivos da noção de identidade de raiz única, que tende à exclusão, a concepção de identidade como rizoma favorece a abertura ao outro. Trata-se, pois, de "uma identidade da relação" (Glissant, 2005, p. 28). Na poética da Relação, Glissant propõe um imaginário capaz de dar conta das complexidades do mundo contemporâneo, deslocando concepções fixas de identidade e de cultura:

> No meu entendimento, essa proposta significa sair da identidade raiz única e entrar na verdade da crioulização do mundo. Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro/resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do drama da Relação (Glissant, 2005, p. 30).

No contexto brasileiro, a poesia afrodiaspórica contemporânea pode ser entendida como uma expressão singular dessa poética da Relação, uma vez que não se ancora em concepções lineares de história e temporalidade. Como sublinha Leda Maria Martins, "[a] África imprime suas marcas e traços históricos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, em inúmeros processos, transcriam e performam sua presença nas Américas" (Martins, 2010, p. 64). Nessa perspectiva, a literatura afro-diaspórica deixa de operar como mero registro representacional para se afirmar como prática viva de reinscrição histórica, fundamentada em uma epistemologia ancestral.

Em outras palavras, literatura e história estão inter-relacionadas, embora a concepção do que é história divirja da convenção linear. Cabe ressaltar que, em seus ensaios sobre a literatura das Américas, Glissant (1999) identifica uma noção de história que evade a linearidade. Esse é o caso da "circularidade" no romance *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, cujo desfecho revela o seu início (Glissant, 1999, p. 82). Mas tal revelação, longe de instaurar sentido ou reconciliação, anula-se no próprio ato de ser conhecida, confirmando que o conhecimento da origem contém em si a morte do que foi vivido. Para Glissant, trata-se de uma circularidade histórica em que o ideal desejado da história, ao se tornar autorreferente, conduz ao isolamento e à autodevoração de si mesmo. Ao ler o romance *Absalom! Absalom!*, de William Faulkner, Glissant (1999, p. 79) interpreta o "anseio pelo ideal da história" como uma obsessão pelas origens. Esse anseio, no entanto, não leva à elucidação nem à restituição de uma ordem fundamental, mas é "uma jornada ao início do tempo que se torcerá em espiral", aprofundando a opacidade do passado e produzindo vertigem (Glissant, 1999, p. 80). Nessa espiral descendente, a história deixa de operar como princípio de inteligibilidade e se encena como repetição, em que relações, alianças e descendências se enredam de modo inextricável: "O anseio pela história reside no retorno insistente a uma história tantas vezes revivida, na negação da história como encontro e transcendência, e na assunção da história como paixão" (Glissant, 1999, p. 81). Assim, essa espiral de retorno autodevorador, em que a origem não funda, mas consome, sinaliza a crítica glissantiana à ideia de história como progresso contínuo – isto é, como desenvolvimento teleológico em direção a uma totalidade, em que "o

verdadeiro é o todo" e se realiza por meio de seu desdobramento (Hegel, 1992, p. 31) –, permitindo ao teórico identificar a escrita de outra América na literatura não linear do continente e propor sua *Poética da relação*, centrada na vivência afro-atlântica dos escravizados e de seus descendentes. Na imprevisibilidade da agência negra, há uma história afroespiralar escrita em águas transatlânticas, como se lê em "The sea is History", poema do escritor afro-caribenho Derek Walcott (2017, p. 253), cujo enunciado é mobilizado por Glissant como epígrafe de sua obra *Poética da Relação*, com a omissão do artigo definido "the": "Sea is History" (Glissant, 1997, p. vii).

Assim como Glissant, Leda Maria Martins também busca uma concepção de tempo trazida por africanos que contribuíram para a formação cultural das Américas. Para caracterizar um tempo em movimento corporal e ontológico, diferente do repouso aristotélico, Martins (2021) propõe o termo espiralar. Em contraste com uma temporalidade progressiva e linear, o tempo espiralar opera por retornos, sobreposições e reatualizações, em uma dinâmica na qual tudo vai e tudo volta, e na qual o sujeito se constitui como sinédoque do cosmos (Martins, 2010). Trata-se de uma concepção que permite ler a produção literária afro-diaspórica como um campo de reemergências, no qual experiências históricas distintas dialogam e se iluminam mutuamente. Afinal, o tempo africano funda-se em um *continuum* ancestral. Martins afirma:

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. 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. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 63).

A partir desse arco teórico da espiralidade do tempo, este artigo analisa a poesia afro-diaspórica contemporânea como prática ética, estética e espiritual, verificando de que modo a escrita de mulheres negras forja a arte poética como linguagem de regeneração da vida em meio às ameaças existenciais. Os movimentos poét(n)icos em torno da espiritualidade negra reverberam saberes africanos em uma retradução performática mediada pelas sensibilidades de sujeitos que irrompem nas espirais da história com seu corpo, memória e palavra. Ao fazê-lo, essas poetas da vida espiralam devires, enquanto o passado se desdobra no presente.

Uma crítica antirracista pela literatura

A ideologia da democracia racial constitui um dos dispositivos mais eficazes de apagamento das violências fundacionais da sociedade brasileira. Consolidada como narrativa nacional a partir de *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, essa formulação construiu a imagem de um país marcado pela convivência harmoniosa entre escravizadores e pessoas escravizadas. Tal narrativa se sustenta pela concepção de que a miscigenação é um princípio organizador da nação. Ainda que o ensaio freyriano tenha tensionado leituras racistas que associavam a mistura racial ao "atraso" brasileiro, sua força mítica reside justamente na produção de uma leitura a-histórica da colonização, que neutraliza conflitos e mantém intactas as estruturas de

desigualdade racial. Como denunciou Abdias Nascimento (1984), a miscigenação não foi um gesto de conciliação, mas um processo violento, marcado pelo estupro sistemático de mulheres africanas e afrodescendentes. A promessa de igualdade racial, nunca cumprida, converte-se assim em autorização tácita para a violação contínua de corpos não brancos em uma sociedade formalmente democrática, mas ainda presa aos legados da escravização.

Nesse contexto, o discurso literário de mulheres afro-brasileiras se afirma como espaço de contestação epistemológica. Ao mobilizarem o sagrado de matrizes africanas, essas escritoras deslocam imagens racistas e reinscrevem suas subjetividades para além dos limites impostos por gênero, classe e raça. Além de funcionar como estratégia de ressignificação simbólica de tradições culturais civilizatórias da África – herdadas das agências de seus ancestrais e reelaboradas a partir dos vestígios que sobreviveram às violências coloniais –, a escrita literária opera como linguagem política de recomposição do eu em diálogo com a coletividade. Nesse processo, trauma e existência são reescritos a partir de uma ética da ancestralidade. Por meio da poesia e da prosa, essas autoras intervêm criticamente no imaginário corrompido da democracia racial, desmontando seus pressupostos e propondo outras formas de pertencimento histórico.

O corpo da mulher negra, entretanto, permanece como lugar de inscrição das continuidades coloniais. As violências que estruturaram a escravidão não foram superadas, mas reorganizadas em práticas sociais contemporâneas. Mulheres negras seguem sendo as principais vítimas de agressões físicas e simbólicas, evidenciando que o mito da democracia racial continua a legitimar a vulnerabilização desses corpos. O racismo brasileiro, sofisticado e persistente, sustenta mecanismos de poder que bloqueiam a mobilidade social afro-brasileira e naturalizam posições subalternas como destinos históricos.

É nesse quadro que o trabalho doméstico se configura como uma das expressões mais concretas dessas continuidades coloniais, revelando uma das heranças mais duradouras da escravidão. Privadas de acesso pleno à educação, as mulheres negras são empurradas para ocupações socialmente desvalorizadas, ao mesmo tempo em que assumem o papel de provedoras familiares. Embora o trabalho doméstico tenha sido regulamentado apenas em 2015, a recorrente desobediência à legislação por parte dos empregadores continua a violar sistematicamente os direitos dessas trabalhadoras (Pinheiro et al., 2019).

Lélia Gonzalez (2019) rastreia as origens do trabalho doméstico na figura da mucama na Casa Grande colonial. Para além das tarefas de cuidado e manutenção da casa, essas mulheres eram também sexualmente exploradas, o que inscreve a violência sexual no próprio fundamento da ocupação. A ambiguidade dessa posição, simultaneamente íntima e subjugada, persiste na representação contemporânea da empregada doméstica, que, segundo a teórica, "só faz cutucar a culpabilidade branca" e, por isso mesmo, é alvo de repressão violenta (Gonzalez, 2019, p. 247). Como exemplar da continuidade colonial e escravocrata, a figura da mucama moderna preserva a exclusão social e a negação da integridade da mulher negra.

Essa condição subalterna encontra ressonância teórica no conceito de subpessoalidade formulado por Charles Mills (1998). Em sociedades estruturadas pelo racismo branco, sujeitos negros são reconhecidos apenas de forma parcial como humanos, sendo vistos como dotados de alma, mas não do estatuto pleno de pessoa. Essa desumanização se efetiva quando são tratados como propriedade, ou seja, corpos disponíveis ao trabalho, à exploração e à violência. Nas palavras de Mills:

> O estatuto peculiar de uma subpessoa é o de uma entidade que, em razão do fenótipo, parece (do ponto de vista, evidentemente, de quem categoriza) humana em certos aspectos, mas não em outros. Trata-se de um humano (ou, caso esse termo já pareça normativamente carregado, de um humanoide) que, embora adulto, não é plenamente uma pessoa (Mills, 1998, p. 6).

A atribuição de uma humanidade inferior a sujeitos negros evidencia que a ontologia iluminista – fundada no ideal de indivíduos iguais e igualmente dignos de respeito – foi profundamente corrompida por uma realidade social racializada, na qual o respeito constituiu um privilégio exclusivo de pessoas brancas. A partir desse lado obscuro não reconhecido do mundo idealizado pelo Iluminismo, pessoas negras foram historicamente compelidas a lutar por sua condição de pessoa e por sua autoestima, ao mesmo tempo em que eram forçadas a demonstrar deferência aos brancos. Em contraste com o ideal abstrato de um respeito desracializado, o desrespeito racial concreto imposto a sujeitos não brancos materializa aquilo que Mills denomina a "ontologia obscura" do Iluminismo, isto é, "a ontologia social do mundo da escravidão, do colonialismo e da segregação, no qual indivíduos concretos são vistos como racializados e tratados em conformidade com essa marca" (Mills, 1998, p. 71).

Contra a vigência desse regime de desumanização, as escritoras afro-brasileiras mobilizam sua criatividade literária em luta e luto pelas vidas negras. Ao confrontarem os legados da escravidão, do colonialismo e do racismo institucional, essas autoras constroem aquilo que Dawn Duke (2007, p. 101) define como um "legado da escrita negra", enraizado em tradições autorais anteriores, mas continuamente reelaborado. Tal movimento se insere, contudo, em um campo crítico de manutenção de assimetrias de reconhecimento. Como já apontava Mari Evans (1984, p. xvii), a produção de mulheres negras tem recebido "muito pouca atenção crítica séria", evidenciando sua marginalização sistemática. No contexto brasileiro, essa desigualdade também se manifesta, uma vez que a constituição do cânone literário nacional se deu sob bases excludentes, relegando a literatura afro-brasileira – e, de modo ainda mais acentuado, a de autoria feminina negra – a posições periféricas no sistema literário (Duarte, 2011). Nesse sentido, a menor circulação crítica dessas obras não constitui uma impressão empírica isolada, mas um efeito estrutural de hierarquias epistêmicas que continuam a organizar o campo literário. Sob essas condições, "o falar" da mulher negra pela escrita literária adquire potência crítica ao "refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (Ribeiro, 2019, p. 64).

Essa assimetria de reconhecimento pode ser observada de forma exemplar na trajetória de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz (1719-1778). Mulher africana escravizada, trazida ao Brasil aos seis anos de idade, Rosa foi forçada à prostituição em Minas Gerais. Posteriormente, seus dons espirituais passaram a ser reconhecidos por sua comunidade e por membros do clero, em especial sacerdotes franciscanos. No Rio de Janeiro, onde também era conhecida como "flor", fundou o convento de Nossa Senhora do Parto, destinado a acolher mulheres negras e ex-prostitutas. Sua influência espiritual, marcada por visões proféticas, intensa devoção e práticas de cura, acabou por levá-la à perseguição pela Inquisição Portuguesa, que a prendeu em Lisboa, cidade onde viria a falecer.

Batizada em referência a Santa Maria do Egito – também associada, em sua hagiografia, à prostituição (*The Life of St. Mary of Egypt*, 1755, p. 10) –, Rosa Egipcíaca foi autora de uma obra teológica considerada um dos livros mais antigos escritos por uma pessoa negra nas Américas. Intitulada *Sagrada teologia do amor de Deus, luz nrilhante das almas peregrinas* (c.

1752), a obra foi destruída pelos inquisidores, que a classificaram como herética. Seu biógrafo Luiz Mott (1993, p. 8) menciona a existência de "algumas folhas residuais originais" e outros materiais escritos, incluindo cartas, preservados nos volumes de seus processos inquisitoriais, que é, possivelmente, o conjunto documental eclesiástico mais extenso dedicado a uma única mulher negra no século XVIII. É significativo que uma trajetória tão singular e uma produção intelectual dessa magnitude tenham permanecido ignoradas por críticos literários e teólogos até que um antropólogo publicasse sua biografia, apenas em 1993.

Em suas últimas sessões inquisitoriais, Rosa Egipcíaca narrou uma visão de uma voz espiritual que ouviu quando estava prestes a comungar, dizendo: "Tu serás a abelha-mestra recolhida no cortiço do amor. Fabricareis o doce favo de mel para pores na mesa dos celestiais banqueteados, para o sustento e alimento dos seus amigos convidados" (Mott, 2005, p. 17). A partir da escrita, exercida como prática teológica por uma mulher negra em condição de escravidão, Rosa Egipcíaca afirmou-se como uma abelha-rainha simbólica, responsável por inaugurar caminhos para a tradição literária e de pensamento de mulheres negras nas Américas.

Embora situada no século XVIII e ainda inscrita no campo religioso sob forte vigilância institucional, essa escrita inaugura uma linhagem que, ao longo do século XIX, passa a se deslocar para o campo literário, adquirindo maior visibilidade pública e densidade crítica. À luz desse percurso, dois casos são cruciais para entender a eclosão e o fortalecimento dessa crítica antirracista pela literatura. O primeiro é a publicação do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em 1859, o qual marca uma inflexão decisiva na história literária brasileira. Ao escrever o primeiro romance abolicionista do país e, simultaneamente, o primeiro romance de autoria feminina de uma brasileira, Reis inscreve a ficção como espaço de denúncia do racismo estrutural. Sua narrativa expõe a discriminação racial como problema social, humaniza personagens negros e revela a vilania dos escravizadores. Com esse deslocamento ético e estético, a romancista desestabiliza estereótipos raciais, condena a desumanização de pessoas escravizadas e afirma – ao mesmo tempo em que reinventa – a legitimidade criativa das memórias africanas. Esse gesto se observa na oração proferida por sua narradora: "Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo –, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante" (Reis, 2018, p. 101). Essa breve oração expõe a escravização e o racismo como pecados mortais que afrontam o mais alto mandamento divino. Ao mesmo tempo, a prece critica o envolvimento institucional do cristianismo em práticas racistas, sinalizando que não há qualquer justificativa no interior da fé cristã para a opressão racial.

O segundo caso emerge quase um século depois e desloca essa crítica antirracista do campo da ficção para o registro autobiográfico. Nos anos 1950, Carolina Maria de Jesus transforma a escrita em instrumento de denúncia ao narrar sua experiência como mulher negra vivendo em uma favela paulistana. Na obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), a autora expõe a condição sub-humana imposta a afro-brasileiros relegados às margens urbanas, tornando visível um cotidiano marcado pela fome, pela violência e pelo abandono do Estado. Se, em *Úrsula*, a denúncia do racismo se articula por meio de uma intervenção ética no imaginário cristão, em *Quarto de despejo*, a crítica se ancora na materialidade da sobrevivência e na escrita como testemunho direto da exclusão social.

> Aqui na favela tem um barracão na rua B onde os crentes vem rezar treis vezes por semana. Uma parte do barracão é coberto com folha de flandres e a outra de telha.

> Tem dia que eles estão rezando e os vagabundos da favela jogam pedras no barracão e quebram as telhas. As que cai em cima das folhas faz barulho. Mesmo sendo insultados eles não desanimam. Aconselha os favelados para não roubar, não beber e amar ao próximo como a si mesmo. Os crentes não permite a entrada das mulheres que usa calças e nem vestidos decotados. Os favelados zombam dos conselhos. [...] A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo (Jesus, 2018, p. 91).

Nesse cenário de extrema precariedade, a escritora registra a presença de cristãos pentecostais que percorrem a favela com seus instrumentos musicais, entoando louvores a Deus. Essas figuras encarnam práticas religiosas de cunho ascético que prometem transcendência espiritual diante da miséria extrema. Entretanto, a narrativa evidencia os limites dessa promessa: nem os fiéis nem a comunidade conseguem escapar da realidade brutal que os cerca, tampouco confrontar de modo efetivo o estado de caos e violência que estrutura a vida na periferia urbana. Assim, a escrita de Carolina Maria de Jesus revela a persistência histórica do racismo denunciado por Firmina e as tensões entre fé, pobreza e abandono estrutural no Brasil moderno do século XX.

Em contextos urbanos marcados pelo subdesenvolvimento e pela persistência de injustiças sociais, as práticas pentecostais centradas na oração, no aconselhamento individual e em códigos rígidos de vestimenta revelam limites evidentes. Conforme indica a voz narrativa, essa forma de cristianismo não articula uma ética de serviço comunitário capaz de abalar as bases estruturais do abandono social. A fé oferece consolo espiritual, mas não produz intervenções coletivas que enfrentem as condições materiais de miséria e violência. Ainda assim, o alcance da crítica formulada por Carolina Maria de Jesus extrapolou o contexto nacional. Publicado em 1960, *Quarto de despejo* tornou-se um *best-seller* internacional e figura, muito provavelmente, como a obra de maior sucesso já escrita por uma autora brasileira.

Consideradas em perspectiva histórica, as trajetórias de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, do século XVIII ao século XX, constituíram os alicerces das letras afro-brasileiras femininas. A partir de existências autônomas e realizações literárias expressivas, essas autoras paradigmáticas, com domínio não previsível da teologia, da ficção e da autobiografia, instituíram a literatura como estratégia de sobrevivência e como prática antirracista. Dessa maneira, a escrita criativa abriu novas possibilidades interpretativas para questões culturais e sociopolíticas que impactam a experiência negra no Brasil. Como linhagem dessa tradição literária, a poesia contemporânea de mulheres negras aprofunda críticas antiessencialistas às opressões que atravessam raça, religião e poder, ampliando o horizonte político e epistemológico da literatura afro-brasileira.

Poéticas da espiritualidade negra

Essa dimensão da experiência vivida, que na escrita de Carolina Maria de Jesus se afirma como testemunho da exclusão e da sobrevivência, ganha elaboração teórica na obra de Conceição Evaristo. Nessa elaboração sobre a escrita afro-brasileira, a memória oral ocupa lugar central. Em seu ensaio seminal "Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória" (2008), a autora compreende a oralidade como um recurso fundamental trazido por africanos à diáspora e incorporado a um verdadeiro arsenal criativo de sobrevivência. Por meio da prática nar-

rativa, sujeitos escravizados e seus descendentes puderam reinventar suas tradições ao mesmo tempo em que registraram experiências de vida e reinterpretaram o mundo físico e espiritual. Ao constituírem arquivos vivos de memória coletiva, as pessoas de ascendência africana mantiveram viva a busca por liberdade e dignidade, mesmo sob a constante ameaça de práticas racistas. Como afirma Evaristo, "a luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua autodeterminação" (2008, p. 8).

A literatura afro-brasileira pode ser entendida como uma forma inesperada, porém decisiva, de expressão artística da sobrevivência negra no Brasil. Ancorada na percepção africana da palavra como vetor de força vital – isto é, o axé, ou "a força de fazer com que todas as coisas aconteçam e se multipliquem" (Thompson, 1984, p. 18) –, essa produção literária reinscreve a história a partir de outras centralidades. Conforme argumenta Evaristo (2008), a escrita afro-brasileira elabora versões literárias das narrativas históricas que recolocam sujeitos negros como protagonistas de sua própria historicidade. Situados à margem da história oficial, edificada sobre uma lógica colonial e racista, esses sujeitos afirmam a possibilidade de uma nova humanidade ao mobilizarem a imaginação artística para reescrever o passado a partir do ponto de vista dos sobreviventes.

Para mulheres negras, esse gesto de escrita adquire uma dimensão ainda mais específica. A escrevivência, conceito cunhado por Evaristo (2020), implica a autorrepresentação de corpos marcados por questões de raça e gênero e historicamente inferiorizados por uma sociedade racista e patriarcal. Trata-se de uma escrita que emerge da experiência vivida, transformando dor, memória e resistência em linguagem literária. Nesse contexto escrevivente, o poema "Cabeça feita", de Cristiane Sobral, apresenta a experiência de sobrevivência como uma luta por autonomia subjetiva diante de forças heterônomas que operam a opressão mental e simbólica de pessoas negras, configurando-se como uma lírica do heroísmo negro.

Resolvi fazer a cabeça
Ocupar páginas em branco
Com palavras negras
Para refletir a nossa luz
No meu espelho negro
Meu reflexo brilha no escuro
Preto no preto!
A iluminar caminhos
Com escurecimentos necessários
Podem me prender
Podem me privar
Não vou negar
Encontrei outro jeito de me enxergar
Podem me prender
Podem me privar
Minha dignidade ninguém vai levar
Minha identidade ninguém vai comprar
Já programei meus neurônios
Enchi minha cabeça de sonhos
Cabeça feita, cabeça feita...
Caminhos, ideias, desenhos na fronte

Desafiam o horizonte (Sobral, 2016, p. 60).

A expressão "fazer a cabeça" ultrapassa seu sentido estético imediato e se inscreve em um campo ritual e político mais amplo. Nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé, "fazer a cabeça" designa um rito de iniciação por meio do qual o sujeito é integrado a um sistema ancestral de saber e poder. No poema de Sobral, essa iniciação é ressignificada como um gesto deliberado de afirmação identitária, pois a decisão pessoal de escrever transforma páginas em branco em espaços ocupados por palavras negras. A palavra, nesse processo, assume centralidade simbólica ao representar vidas e experiências historicamente silenciadas, apagadas ou nunca registradas.

O momento iniciático culmina em uma epifania que reconcilia a autoimagem da voz poética com tradições coletivas negras capazes de oferecer caminhos alternativos de libertação. Reinvestida de dignidade humana e identidade pessoal, a iniciada se afirma na luta ao se recusar a negar sua ancestralidade africana sob qualquer circunstância: "Podem me prender/ Podem me privar/ Não vou negar" (Sobral, 2016, p. 60). A transformação provocada pelo rito atinge também as esferas do pensamento, do sonho, da vida e da criação. Ao reativarem vestígios de sua herança cultural, os sujeitos negros passam a escrever novas páginas da história, desafiando os limites impostos pelo cânone do racismo institucionalizado.

Essa articulação entre espiritualidade e corpo em escrita e vivência encontra desdobramentos na poesia lírica de Lívia Natália. Em "Voto", a autora rompe barreiras racistas ao explorar as nuances da espiritualidade negra a partir da perspectiva de uma mulher emancipada, que reconhece e reivindica a sacralidade de seu próprio corpo. A força do poema reside na capacidade de representar, revisar e recriar noções de intimidade associadas à experiência da mulher negra, deslocando o sagrado para o interior do corpo e da subjetividade feminina:

> As senhas do meu corpo
> Falo nenhum devassa.
> Algo da borboleta que trago
> Voa
> transmutada em asas.
>
> Não há alçapão confuso
> ou isca de odores mudos
> que arrebate esta minha alma
> de ave-fêmea delicada.
>
> Sem santidades
> me anuncio em boas-novas:
> mordo com dentes brutos
> o fruto que era meu,
> bendito,
> e esfarelo seu sumo (Natália, 2016, p. 59).

Na estrutura retórica do poema, a agência de uma mulher negra autodeterminada eclode desde a primeira estrofe como prática íntima de reconhecimento da integralidade de sua existência. Ao evocar um corpo que não pode ser violado por um falo, a voz lírica produz uma autoexpressão da feminilidade negra que opera como tática de enfrentamento à

violência sexual racializada. Trata-se de uma recusa radical da inscrição colonial do corpo feminino negro como território disponível à dominação.

A imagem das asas da borboleta, símbolo de liberdade, condensa a potência de uma subjetividade que redescobre sua capacidade imanente de ultrapassar os limites violentos impostos por armadilhas sociais repressivas. Uma vez liberta das ameaças demoníacas de destruição do corpo e da mente, a subjetividade poética passa a reconhecer a sacralidade da individualidade humana. Nos recônditos dessa alma em cura, instauram-se afetos de paz, orgulho e propósito, compondo um horizonte de reconciliação consigo mesma.

Esse processo culmina no verso "me anuncio em boas-novas", que explicita a emergência de um sujeito renascido, cujo corpo reencontra o sabor de seu fruto e de seu sumo abençoados. A apropriação criativa do Evangelho e da Eucaristia como metáforas de corpos crucificados e ressuscitados fornece o material simbólico no qual negritude e transcendência se cruzam. Para além da afirmação da integridade corporal e espiritual negra, delineia-se uma imagem de libertação entendida como gesto humano de piedade. Como sugere o próprio título do poema (voto), reinscrever narrativas sobre corpos femininos negros implica assumir um compromisso ético de reconhecer a legitimidade das experiências vividas.

O emprego estratégico de símbolos religiosos como recurso artístico permite, assim, que sujeitos negros articulem experiências pessoais e a história coletiva dos povos africanos na diáspora. Esse movimento encontra ressonância no poema "Meu rosário", de Conceição Evaristo, no qual os ritos cristãos de oração se entrelaçam a práticas de memória e autoconhecimento. O resultado é uma ladainha lírica, de caráter invocatório, que convoca o reconhecimento do gênio criativo das mulheres negras. Nos versos iniciais, ativa-se uma espiritualidade que recentraliza simultaneamente a pessoa e sua comunidade, fazendo emergir recordações vívidas e compartilhadas numa liturgia afrocatólica:

> Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
> Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
> padres-nossos, ave-marias.
> Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do
> meu povo
> e encontro na memória mal adormecida
> as rezas dos meses de maio de minha infância (Evaristo, 2008, p. 16).

O ritual poético se constrói pela sobreposição de gestos e crenças. Ao nomear seu rosário como negro e mágico, invocar a deusa das águas doces Oxum e recitar as orações do Pai-Nosso e da Ave-Maria, a voz poética articula uma celebração que reúne memórias individuais e coletivas. Na contagem das contas do rosário, as mãos da suplicante tecem uma espiritualidade afro-diaspórica, na qual a reverência ao poderoso orixá aquático e feminino prefacia a história do povo negro. A cada oração, emergem as danças espirituais de seu povo, ao mesmo tempo em que se reativam lembranças de sua formação no catolicismo. Essa espiritualidade composta, feita de cruzamentos e ressonâncias, reinscreve a memória como prática viva, capaz de acolher heranças diversas sem hierarquizá-las.

Entretanto, à medida que o poema avança, a celebração cede espaço ao lamento. A mesma memória que sustenta a identidade passa a expor as marcas profundas deixadas pelo racismo, revelando suas consequências devastadoras sobre a vida de pessoas negras: "As coro-

ações da Senhora, em que as meninas negras,/ apesar do desejo de coroar a Rainha,/ tinham de se contentar em ficar ao pé do altar/ lançando flores" (Evaristo, 2008, p. 16).

No cânone da liturgia católica racista, as meninas negras não podem participar plenamente da coroação de Nossa Senhora, ainda que lhes seja permitido permanecer diante do altar. Paradoxalmente, essa interdição não impede o gesto de devoção, pois ao lançar flores, elas afirmam sua presença e fé. Esse gesto ambíguo carrega uma dupla leitura, pois pode igualmente ser interpretado como uma saudação a Oxum, orixá das águas doces. No contexto brasileiro, essa sobreposição simbólica é reforçada pelo uso, por iniciadas de Oxum, de colares de contas de vidro que podem ser vistos como rosários africanizados, deslocando visual e ritualmente os códigos do catolicismo hegemônico.

Historicamente, esse tipo de associação emerge como resposta à criminalização dos cultos africanos no Brasil até o início do século XX. Diante da repressão institucional, os sujeitos negros passaram a vincular sua devoção a Nossa Senhora das Candeias à figura de Oxum, orixá do amor, da beleza e da maternidade. Uma variação significativa desse processo aparece na associação entre Oxum e Nossa Senhora de Fátima, cuja festa ocorre em 13 de maio, data da abolição formal da escravização, decretada pela Princesa Isabel em 1888, quando o Brasil se tornou o último país a banir a institucionalização do horror. Longe de celebrar esse marco, os afro-brasileiros historicamente o problematizam como um ato tardio e incompleto, já que a abolição não produziu transformações estruturais capazes de integrar pessoas libertas à vida social, econômica e política do país.

Nesse ponto, a poesia de Conceição Evaristo se distancia de uma noção essencialista de sincretismo religioso. Ao articular Oxum e Maria no interior da experiência subjetiva, o poema afirma a autonomia do sujeito para recriar sua espiritualidade desde dentro. Em contraste, estudos clássicos como os de Roger Bastide (1973) abordaram as articulações entre orixás e santos a partir de um paradigma antropológico que compreende tais práticas como processos de aculturação, classificados genericamente como sincretismo. Ancorado em observações externas e em sistemas comparativos de equivalência, Bastide (1973) interpretou essas variações como manifestações de um fenômeno previamente definido. A poesia de Evaristo, por sua vez, desloca esse entendimento reducionista ao atribuir sentidos aos símbolos religiosos a partir da memória íntima e da imaginação artística, e não de parâmetros institucionais fixos. Desse modo, a autora produz versões transformadoras de símbolos cristãos e africanos, reinscrevendo-os como linguagem de autonomia subjetiva.

À medida que o poema-prece avança, o corpo que reza torna-se arquivo visível da violência racial. As mãos da suplicante carregam as marcas da discriminação sofrida em todas as esferas da vida: no trabalho, no lar, na escola, nas ruas e no mundo. Como se cada conta do rosário condensasse uma experiência vivida, o eu lírico afirma a esperança apesar da repressão policial ("visíveis e invisíveis grades"), da "luta perdida" e das múltiplas formas de fome: física, emocional e intelectual (Evaristo, 2008, p. 16). Assim, a oração de um sujeito em memória e luta articula fé e sobrevivência no interior de uma história perpassada pela desigualdade racial.

> As contas do meu rosário fizeram calos
> nas minhas mãos,
> pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas,
> nas casas, nas escolas, nas ruas, no mundo.
> As contas do meu rosário são contas vivas.
> (Alguém disse um dia que a vida é uma oração,

eu diria, porém, que há vidas-blasfemas).
Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
sonhos de esperanças.
Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos
por visíveis e invisíveis grades
e embalo a dor da luta perdida nas contas
de meu rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas de meu rosário,
eu falo de mim mesma um outro nome (Evaristo, 2008, p. 16).

O poema convoca uma leitura atenta às camadas em que subjetividade e drama histórico se imbricam. A recorrência das expressões "As contas do meu rosário" e "Nas contas do meu rosário" funciona como um gesto performativo, uma vez que a anáfora sinaliza um poder espiritual que se manifesta na capacidade de perceber injustiças e de modular afetos – cantar, gritar e silenciar – como formas complementares de expressão.

Nesse processo, sentidos e linguagem se abrem à alteridade. A experiência individual se constrói por identificação solidária com outras vivências, o que se explicita na declaração: "eu falo de mim mesma um outro nome". Ao renomear-se no coletivo, a voz lírica desloca o eu para um espaço relacional, no qual falar de si implica falar com e a partir de outros corpos, outras histórias, outras memórias. Trata-se de uma subjetividade expandida, que recusa o isolamento e assume a partilha como princípio ético e estético.

Nos versos finais, Evaristo explicita o sentido de sua arte em (or)ação, realçando a escrita como elaboração simbólica e afirmação existencial. Na poética da súplica, o sujeito negro revive ao reencontrar consigo mesmo e sonhar.

E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
me acho aqui eu mesma
e descubro que ainda me chamo Maria (Evaristo, 2008, p. 17).

A escrita emerge como desdobramento do ritual de contar/narrar as vidas negras. Investido de um sentido de autoconhecimento espiritual e de comunhão, o rosário não se encerra em si mesmo, mas prepara o caminho para o ato de narrar lugares e personagens – reais e imaginados – encontrados ao longo do percurso da poeta. Ao colocar sua experiência em diálogo com trajetórias de vida afins, a voz (meta)poética reencontra a identidade da escritora e, simultaneamente, reconfigura narrativas religiosas de modo a reconhecer pessoas negras como sujeitos plenos.

Tal reinscrição simbólica alcança seu ápice no verso final do poema. Na revelação de que o primeiro nome de Conceição Evaristo é Maria, o texto ultrapassa a dimensão autobio-

gráfica e consagra a sacralidade da condição feminina e negra. Assim, o nome próprio da pessoa negra se converte em signo de dignidade ontológica, selando o encontro entre escrita, espiritualidade e afirmação da humanidade.

Conclusão

Apesar de mais de um século de banimento da escravização, a experiência negra contemporânea continua a ser ameaçada por uma exposição sistemática à morte, resultado de engrenagens históricas de formas de violência racialmente motivadas que permanecem operantes. Já nos anos 1970, Abdias Nascimento denunciava o que nomeou como o "genocídio do negro brasileiro", revelando estratégias sociais e institucionais que naturalizam a eliminação de corpos negros (Nascimento, 2018). Décadas depois, dados estatísticos confirmam a permanência desse quadro: no Brasil, pessoas negras seguem sendo assassinadas em proporções significativamente superiores às de pessoas brancas (Cerqueira et al., 2020). Tal cenário materializa o que Achille Mbembe (2003) conceituou como necropolítica, isto é, um regime no qual a vida está subjugada ao poder da morte.

Diante do recrudescimento do horror em uma democracia estruturalmente corrompida pelo racismo, a tradição ética e estética da literatura de autoria feminina e negra segue como ato de enfrentamento à lógica necropolítica, especialmente reinscrevendo a humanidade negra em um mundo que insiste em negá-la. Ao elaborarem literariamente suas experiências individuais e coletivas, essas autoras recusam a soberania da morte e afirmam a vida como valor irredutível. Escrever é recriar e reinterpretar o mundo na disputa pelos sentidos da existência, moldando um arquivo vivo que se fortalece nas práticas de sobrevivência diante de um sistema que produz incessantemente novas formas de destruição de corpos e subjetividades.

Essa escrita se ancora em uma tradição simbólica de longa duração, inaugurada pela ousadia intelectual de uma teóloga negra no século XVIII e levada adiante por gerações subsequentes. Em sua agência crítica e artística, as poetas afro-brasileiras contemporâneas reconfiguram a história por meio da autopercepção, autoexpressão e autodeterminação, deslocando narrativas hegemônicas e reivindicando outra gramática para a experiência negra. Nesse processo, a reconfiguração poética da espiritualidade assume papel central como campo de disputa simbólica.

Nas crônicas de encontro tenso e criativo entre religiões de matriz africana e o cristianismo, as escritoras negras constroem táticas poéticas que oferecem outra forma de pensar a fé em meio a um cenário de intolerância religiosa em um país marcado pela hegemonia cristã. Ao reinscrever símbolos cristãos a partir de experiências negras plurais, essas escritoras desestabilizam leituras normativas da fé e problematizam noções essencialistas de sincretismo religioso. Pela percepção dessa poesia, a espiritualidade é lida como linguagem viva da performance de corpos e subjetividades em transformação. Como bem caracterizou Carole Boyce Davies, trata-se de "discursos transformacionais", ou seja, "discursos que ao mesmo tempo desafiam e recriam, que procuram recomeçar em bases diferentes e mais humanas, que combinam trabalho intelectual com ativismo e criatividade" (Davies, 1994, p. xvi).

Ao longo da história das relações entre as espiritualidades africanas e cristãs, agentes de transformação recorreram à palavra e à imaginação para confrontar as forças destrutivas

com uma ética radical da vida. Nos cânones da escrita de sobrevivência de mulheres negras, a morte jamais pôs fim à luta por libertação. Afinal, na cosmovisão afrorreferenciada de um tempo espiralar que inspira tradições artísticas e poéticas na diáspora, a vida se regenera e, nesse movimento, dá à luz novos modos de ser e crer.

Referências

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CERQUEIRA, Daniel et al. (eds.). *Atlas da violência 2020*. Rio de Janeiro: IPEA, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 375-403.

DUKE, Dawn. How She Strikes Back: Images of Female Strength in Esmeralda Ribeiro's Writing. *In*: AFOLABI, Niyi et al. (eds.). *The Afro-Brazilian mind*: Contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism. Trenton: Africa World Press, 2007, p. 99-120.

EVANS, Mary (ed.). *Black Women Writers (1950-1980)*: a Critical Evaluation. Nova York: Achor Books, 1984.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, November 2008, p. 1-17.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Tradução de Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*: Selected Essays. Tradução de J. Michael Dash. Charlottesville: The University of Virginia Press, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (ed.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 237-256.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2018.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 60-86.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. Translated by Libby Meintjes. *Public Culture* 15 (1), 2003, p. 11-40.

MILLS, Charles W. *Blackness Visible:* Essays on Philosophy and Race. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.

MOTT, Luiz. *Rosa Egipcíaca*: uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MOTT, Luiz. Rosa Egipcíaca: uma santa africana no Brasil colonial. *Cadernos IHU idéias*, year 3, n. 38, 2005, p. 1-20.

NASCIMENTO, Abdias. *Jornada negro-libertária*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 1984.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 2018.

NATÁLIA, Lívia. *Água negra e outras águas*. 2. ed. Salvador: Caramurê, 2016.

PINHEIRO, Luana et al. *Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI*: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua. Rio de Janeiro: IPEA, 2019.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

SOBRAL, Cristiane. *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz*. 3. ed. Brasília: Editora Garcia, 2016.

THE LIFE OF ST. MARY OF EGYPT: *the Example and Model of a True Penitent*. Liverpool: Printed and sold by J. Sadler, 1755.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit:* African & Afro-American art & philosophy. New York: Vintage Books, 1984.

WALCOTT, Derek. *The Poetry of Derek Walcott*: 1948-2013. Nova York: FSG, 2017.

v. 36, n. 3, p. 78–92, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63641
Submetido em: 28/12/2025 · Aprovado em: 24/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Entre o sagrado e o estético: a literatura afrorreligiosa brasileira

Between the Sacred and the Aesthetic: Brazilian Afrorreligious Literature

James Rios de Oliveira Santos
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina | PR | BR
jamesrios.cult@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3017-9921

Resumo: Este artigo investiga as configurações estéticas, epistemológicas e políticas da Literatura Afrorreligiosa Brasileira, articulando suas relações com o Realismo Animista e a tradição da Literatura Afro-brasileira. A partir da análise de episódios recentes de intolerância religiosa e censura no ambiente escolar, discute-se o estatuto artístico dessas poéticas, frequentemente confundidas com proselitismo. O estudo mobiliza referenciais teóricos e literários para demonstrar como o sagrado afro-brasileiro, quando tematizado literariamente, opera como gesto de resistência de reencantamento do mundo e afirmação identitária. São examinados indicadores textuais, paisagens simbólicas e estratégias discursivas presentes em narrativas de *Omo-Oba*, de Kiusam de Oliveira. Conclui-se que a literatura afrorreligiosa constitui instrumento fundamental para a promoção da pluralidade, do respeito à alteridade e da formação antirracista no contexto escolar brasileiro.

Palavras-chave: literatura afrorreligiosa brasileira; literatura afro-brasileira; Candomblé.

Abstract: This article investigates the aesthetic, epistemological, and political configurations of Brazilian Afrorreligious Literature, articulating its relationships with Animist Realism and the tradition of Afro-Brazilian Literature. Based on the analysis of recent episodes of religious intolerance and censorship within the school environment, the study discusses the artistic status of these poetics, which are often mistakenly interpreted as forms of proselytism. The article mobilizes literary and theoretical frameworks to demonstrate how Afro-Brazilian sacredness, when thematized in literary form, operates as a gesture of resistance, a re-enchantment

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.

of the world, and an affirmation of identity. The analysis examines textual indicators, symbolic landscapes, and discursive strategies present in narratives from *Omo-Oba*, by Kiusam de Oliveira. It concludes that Afrorreligious literature constitutes a fundamental instrument for promoting plurality, respect for alterity, and anti-racist education within the Brazilian school context.

Keywords: brazilian afro-Religious literature; afro-Brazilian literature; Candomblé.

Considerações iniciais

A paisagem escolar brasileira, marcada por tensões históricas e disputas simbólicas, tem sido palco de episódios que evidenciam a persistência do racismo religioso e da incompreensão acerca das poéticas afrorreligiosas enquanto propostas estéticas. Não raro, notícias estampam o cotidiano nacional com relatos de censura, repressão e violência simbólica dirigidas a obras literárias que tematizam o universo das religiões de matriz africana. Em 2023, por exemplo, o caso da mãe que vandalizou o livro infantil *Amoras* (2018), de Emicida, com frases bíblicas e críticas à presença de referências ao orixá Obatalá, ganhou repercussão nacional e expôs, de modo contundente, o desconhecimento – ou a recusa – do caráter artístico dessas produções. Episódios semelhantes, como a intervenção policial em uma escola paulista após a realização de uma atividade pedagógica envolvendo o desenho de um Orixá, reiteram o quanto o imaginário social brasileiro ainda está impregnado por uma lógica colonial, cristã-hegemônica, que associa a presença do sagrado afro-brasileiro à ameaça, ao perigo, àquilo que deve ser silenciado ou extirpado do espaço público.

Esses acontecimentos não são isolados, tampouco frutos do acaso. Eles se inscrevem em uma longa tradição de marginalização das expressões culturais e religiosas negras, tradição esta que, desde o período colonial, buscou interditar, demonizar e folclorizar saberes, práticas e cosmo-percepções que escapam à racionalidade eurocêntrica. O racismo religioso, como define Sidnei Nogueira (2020), manifesta-se como um sistema de exclusão e violência simbólica que atinge não apenas os praticantes das religiões de matriz africana, mas também suas representações culturais e literárias, perpetuando estigmas e interditos no espaço público e escolar.

Nessa direção, é evidente que o racismo religioso opera, de modo recorrente, por meio de mecanismos sutis e estruturais de exclusão, entre os quais se destaca a sistemática ausência de produções afrorreligiosas nos currículos escolares e nos acervos das bibliotecas públicas. Tal processo de invisibilização simbólica – aqui compreendida, à luz de Pierre Bourdieu (1989), como a deslegitimação de determinados sistemas de sentido no interior das relações de poder – não apenas reforça estereótipos historicamente construídos acerca das religiões de matriz africana, como também compromete o acesso dos estudantes a uma formação efetivamente plural, crítica e democrática. Nesse sentido, a valorização da litera-

tura afrorreligiosa configura-se como um movimento epistemopolítico fundamental para o reconhecimento da diversidade cultural brasileira e para o enfrentamento das desigualdades históricas que atravessam e estruturam o sistema educacional nacional.

O ambiente escolar, que deveria ser espaço de pluralidade, diálogo e formação cidadã, revela-se, muitas vezes, como território de reprodução de preconceitos e de manutenção de uma ordem simbólica excludente. O racismo religioso, nesse contexto, manifesta-se não apenas na recusa explícita ao conteúdo das obras, mas, sobretudo, na incapacidade de reconhecer que a literatura afrorreligiosa, ao tematizar o sagrado, não o faz com finalidade catequética ou proselitista, mas como exercício estético, como elaboração simbólica e artística de experiências, memórias e epistemologias que compõem o tecido da cultura brasileira.

A incompreensão dessas poéticas, frequentemente confundidas com tentativas de doutrinação religiosa, revela uma profunda crise de leitura – não apenas da literatura, mas do próprio país. Como aponta Silvio Almeida (2020), o racismo estrutural opera de modo a naturalizar desigualdades e a invisibilizar a presença negra em múltiplos campos da vida social, inclusive no universo literário. O apagamento da presença negra no corpus da literatura brasileira, como já discutido por Eduardo de Assis Duarte (2014) e Luiz Silva (2010), não se restringe à ausência de autores e personagens negros, mas inclui, de modo incisivo, a marginalização das experiências religiosas afro-brasileiras enquanto entes de representação. Ao se deparar com personagens, mitos, cantigas, *orikis* e paisagens de terreiro, parte significativa da sociedade – incluindo pais, professores e gestores escolares – reage com estranhamento, medo ou hostilidade, como se a simples presença do universo afrorreligioso nas páginas de um livro fosse suficiente para ameaçar a laicidade do ensino ou a integridade moral das crianças.

Tal reação, contudo, ignora o fato de que a literatura brasileira, desde suas origens, está permeada de personagens, símbolos e narrativas de matriz cristã: de *O auto da Compadecida* a *Grande sertão: veredas*, de *Iracema* a *Senhora*, a presença do sagrado cristão nunca foi motivo para movimentos de censura ou banimento por parte de praticantes de religiões afro-brasileiras. O que se observa, portanto, é uma assimetria de poder simbólico, em que o cristianismo é naturalizado como parte do patrimônio cultural, enquanto o candomblé, a umbanda, o jarê e outras tradições são relegadas ao lugar do exótico, do perigoso, do indesejável.

É nesse cenário que se insere o presente artigo, cujo objetivo é tensionar criticamente a recorrente confusão – não raro alimentada por preconceitos históricos e por uma leitura superficial do fenômeno literário – entre a natureza estética das obras afrorreligiosas e uma suposta intenção proselitista, especialmente quando tais produções adentram o espaço escolar. Busca-se, assim, desvelar os mecanismos simbólicos e discursivos que, ao desconsiderarem o estatuto artístico dessas poéticas, acabam por reforçar práticas de silenciamento, censura e exclusão, interditando a pluralidade de experiências e epistemologias que constituem o horizonte da literatura brasileira contemporânea.

Partindo da análise de episódios recentes de censura e intolerância, propõe-se discutir, à luz dos estudos literários, dos estudos culturais e das epistemologias afro-brasileiras, o conceito de Literatura afrorreligiosa brasileira como elaboração artística do sagrado afro-brasileiro. Para tanto, serão analisadas obras como *Omo-Oba*: histórias de princesas, de Kiusam de Oliveira, obra frequentemente presente em acervos escolares e, não raro, alvo de polêmicas e tentativas de silenciamento. Ao final, pretende-se demonstrar que reconhecer o valor estético dessa produção é condição fundamental para a construção de uma escola plural,

laica e democrática, capaz de acolher a diversidade de experiências, saberes e espiritualidades que compõem o Brasil.

Do outro lado do Atlântico: o realismo animista

A compreensão da literatura afrorreligiosa brasileira como proposta estética exige, antes, um mergulho nas matrizes filosóficas e literárias que a antecedem e a fundamentam. Entre essas matrizes, destaca-se o realismo animista, conceito que, nas últimas décadas, tem sido mobilizado por críticos e teóricos das literaturas africanas para dar conta de uma poética que ultrapassa os limites do realismo ocidental e do fantástico, instaurando uma lógica própria, enraizada nas cosmovisões africanas e afro-diaspóricas.

O animismo pode ser entendido como um modo filosófico singular de apreensão do mundo, especialmente entre povos do outro lado do Atlântico, mais precisamente da África subsaariana (Paradiso, 2020a). Vale pontuar que o animismo, enquanto conceito, dividiu opiniões de diversos estudiosos que buscaram uma interpretação fenomenológica para as práticas culturais (religiosas ou não) de diversos grupos étnicos. Em um primeiro momento, o termo foi visto, por estudiosos africanos como John S. Mbiti (Paradiso 2020a), como inadequado para interpretar, sobretudo, as práticas religiosas africanas, pois foi balizado em um contexto colonial e, por esse motivo, foi imbuído "do pensamento etnocêntrico e colonialista" (Paradiso, 2020a, p. 97). No entanto, a ressignificação do conceito, especialmente a partir de Freud, permitiu compreender o animismo como um sistema de pensamento que "compreende o mundo como uma unidade, a partir de um ponto comum: a crença *no anima*".

No âmbito das literaturas africanas, o Realismo Animista caracteriza-se por dissolver as fronteiras entre o visível e o invisível, o material e o espiritual, o humano e o não-humano (Paradiso, 2020a). Tal perspectiva rompe com a lógica ocidental tradicional, conferindo ao mundo espiritual papel ativo e determinante na experiência cotidiana. Para diversas culturas africanas, a dimensão invisível é percebida como parte concreta da realidade, em contraste com a marginalização dessa esfera no pensamento ocidental.

A literatura africana de língua portuguesa, especialmente em autores como Mia Couto, Pepetela, Paulina Chiziane e Boaventura Cardoso, oferece exemplos paradigmáticos dessa poética. Em O *outro pé da sereia* de Mia Couto, observa-se o amalgamento dos planos espiritual e material, por meio das relações que alguns personagens "vivos" nutrem com os "mortos". Zero Madzero, por exemplo, é daqueles a quem o leitor (ocidental) e outras personagens, como Dona Constança, duvidam da sua existência carnal: "'— Pois escutei que seu marido já tinha morrido', responde Mwadia: '— Mãe, pense o seguinte: Zero trata de mim como nunca ninguém cuidou. Que importa se está vivo ou morto'" (Couto, 2006, p. 60-61). Em Vila Longe, o impossível e o sobrenatural são entes indissociáveis do cotidiano das personagens: "só o impossível é natural, só o sobrenatural é crível" (Couto, 2006, p. 62).

O realismoanimista, portanto, não se confunde com o realismo mágico ou o fantástico, categorias que, embora úteis para a crítica ocidental, não dão conta da especificidade de uma poética em que o mundo visível e o mundo invisível atuam juntos, organizando a existência dos seres da Terra e dos espíritos; objetos, plantas e elementos naturais carregam uma energia vital, o anima. Como bem pondera Paradiso (2020b, p. 107), "o Realismo Animista visa mexer com a percepção real do leitor, provocando os pressupostos ocidentais, ensinando-nos

a distanciar a cultura religiosa africana de uma semântica engessada no 'sobrenatural', 'exótico', 'estranho' e 'excêntrico'".

Desta feita, a incorporação do realismo animista na literatura brasileira não se limita a tensionar paradigmas estéticos hegemônicos, mas instaura uma profunda reconfiguração dos modos de narrar, de conhecer e de perceber o mundo. Ao deslocar a centralidade do racionalismo eurocêntrico, essas narrativas afirmam epistemologias outras, ancoradas em saberes ancestrais, práticas ritualísticas e cosmologias que concebem a natureza como instância relacional e dotada de agência. Tal perspectiva revela-se particularmente significativa no atual contexto de crise socioambiental e de busca por modelos sustentáveis de existência, na medida em que reinscreve a terra, os rios e as florestas como entidades vivas e sagradas, cuja preservação se constitui como condição fundamental para a continuidade da vida.

A partir dessa matriz, a literatura afrorreligiosa brasileira emerge como vertente que, embora tributária do realismo animista, opera deslocamentos fundamentais. Se, na África, o animismo é parte constitutiva do imaginário social e os escritores se apropriam dele para constituir uma poética pautada nessa realidade, no Brasil, a cosmovisão regente é a judaico-cristã, e os traços do pensamento animista se encontram confinados ao âmbito das comunidades de terreiro, numericamente diminutas quando comparadas aos templos católicos e protestantes/evangélicos. É nesse contexto que a literatura afrorreligiosa brasileira se constitui como proposta estética de resistência, reencantamento do mundo e reinvenção do sensível.

A diferença fundamental reside, portanto, no estatuto da experiência: o realismo animista diz respeito a uma estética vinculada a uma cosmovisão própria, que é, em sua essência, comum aos povos africanos (da região subsaariana). Cosmovisão esta, vale lembrar, que possui contornos culturais e espirituais particulares, descompromissada com uma lógica ocidental de compreensão do mundo. Já a literatura afrorreligiosa brasileira nasce em um contexto de tensão, de negociação identitária, de resistência à hegemonia simbólica do cristianismo e de afirmação de epistemologias outras, que se expressam por meio da oralidade, da performance, do rito, da ancestralidade e da musicalidade.

Desta feita, é importante mencionar o fato de que a literatura afrorreligiosa brasileira não se constitui enquanto estética apartada de um contexto religioso. É este, aliás, um espectro importante dessa poética que recorre às múltiplas experiências das comunidades religiosas de matriz africana com a finalidade de traduzi-las enquanto obras de arte. Dessa forma, o Candomblé é uma referência cultural de muitos escritores que se enveredam por uma seara envolta por mistérios e saberes mais ou menos acessíveis a eles e a seus respectivos leitores.

A pavimentação desse caminho, do realismo animista à literatura afrorreligiosa brasileira, implica reconhecer que, no Brasil, a presença do sagrado de matriz africana na literatura é, antes de tudo, um gesto estético, uma afirmação de existência e de resistência diante do apagamento histórico da presença negra e de suas cosmo-percepções no corpus literário nacional (Santos, 2025, p. 157; Duarte, 2014; Silva, 2010). Ao tematizar o animismo, o culto aos Orixás, a ancestralidade e o rito, a literatura Afrorreligiosa brasileira não intenta converter, mas sim inscrever no horizonte da arte a pluralidade de experiências, saberes e sensibilidades que compõem o Brasil.

Da literatura afro-brasileira à literatura afrorreligiosa brasileira: indicadores textuais e singularidades estéticas

A consolidação da literatura afrorreligiosa brasileira como campo crítico e proposta estética só se compreende plenamente a partir de sua filiação à tradição da literatura afro-brasileira. Não se trata apenas de continuidade, mas de um desdobramento que aprofunda e reinventa questões já sistematizadas por críticos como Eduardo de Assis Duarte (2014), Luiz Silva (Cuti) (2010), Conceição Evaristo (2009) e Domício Proença Filho (2004). É nesse solo que a literatura afrorreligiosa se inscreve como vertente subsidiária, marcada por indicadores textuais próprios, mas ancorada nos fundamentos epistemológicos, temáticos e discursivos da literatura afro-brasileira.

No horizonte da crítica, Duarte (2024, p. 19-43) propõe um conjunto de indicadores textuais que se tornaram referência para a identificação e análise da literatura afro-brasileira. Entre eles, destacam-se: a temática, que abarca temas em consonância com a memória, a história e a realidade social da população negra; a autoria, que não se restringe ao fenótipo, mas privilegia o ponto de vista negro; o próprio ponto de vista, entendido como a visão de mundo do autor e seu universo cultural; a linguagem, vinculada ao contexto cultural afro-brasileiro, sobretudo pela oralidade e outras práticas culturais; e o público, que tem, em seu horizonte de recepção, a população negro-brasileira. Esses elementos, tomados como identificadores textuais, são imprescindíveis para a delimitação do campo afro-brasileiro e para a compreensão de sua pluralidade e complexidade.

Cumpre salientar que a recorrência desses indicadores textuais não pressupõe qualquer movimento de homogeneização das produções afro-brasileiras; ao contrário, ela evidencia a complexidade, a vitalidade e a multiplicidade de vozes, estilos e perspectivas que conformam esse campo literário. Escritores oriundos de diferentes regiões, gerações e trajetórias religiosas participam da constituição de um mosaico estético e discursivo dinâmico, no qual se entrecruzam narrativas de resistência, celebração, denúncia e reinvenção simbólica. Tal diversidade configura-se como um dos principais trunfos da literatura afro-brasileira, na medida em que favorece o diálogo entre distintas formas de expressão e potencializa o alcance crítico, político e poético das temáticas mobilizadas.

A crítica contemporânea, ao privilegiar o discurso, a perspectiva, a tematização e o horizonte de recepção, permite abarcar tanto autores autodeclarados negros quanto aqueles que, mesmo não sendo fenotipicamente negros, assumem um ponto de vista negro em sua produção literária. Em consonância com os pressupostos de Duarte (2014), presumo que essa elasticidade conceitual é fundamental para compreender a literatura afro-brasileira como expressão de um lugar discursivo construído pela visão de mundo historicamente identificada à trajetória vivida por africanos escravizados e seus descendentes.

No entanto, a história da literatura afro-brasileira é marcada por tensões e disputas em torno da representação da religiosidade negra. O apagamento da presença negra no corpus da literatura nacional não se restringe à ausência de autores e personagens, mas inclui, de modo incisivo, a marginalização das experiências religiosas afro-brasileiras enquanto entes de representação. Luiz Silva (2010, p.40) enfatiza que a literatura negro-brasileira nasce na e da população negra formada fora da África, de sua experiência no Brasil, e que a singularidade dessa produção reside justamente na luta participativa nos destinos da nação, não se

prestando ao reducionismo contribucionista que a subordina a uma pretensa brancura. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se, sobretudo, na palavra "negro".

É nesse contexto de reivindicação, resistência e reescrita do cânone que também se insere a Literatura Afrorreligiosa Brasileira. Ao tematizar o sagrado, o rito, a ancestralidade e a experiência religiosa de matriz africana, essa vertente não somente reproduz os indicadores da literatura afro-brasileira, mas os reconfigura a partir de uma perspectiva estética, filosófica e política singular.

No campo da literatura afrorreligiosa, esses indicadores textuais se expandem e se aprofundam. O ponto de vista autoral é atravessado por uma cosmovisão animista, que se expressa na tematização do sagrado, do rito, da ancestralidade e da experiência religiosa como elementos estruturantes da narrativa. Não se trata apenas de assumir uma perspectiva identificada à história e à cultura negra, mas de incorporar uma lógica anímica que orienta a construção do texto, conferindo-lhe densidade simbólica e performática.

A autoria, nesse contexto, ultrapassa a questão racial e incorpora a dimensão religiosa: mais do que pertencer a uma religião afro-brasileira, o autor assimila o fazer religioso e a cosmovisão africana, com seus aspectos anímicos, que orientam as práticas ritualísticas e conferem ao sujeito ou personagem a possibilidade de transformação de seu destino e de sua comunidade.

A temática da literatura afrorreligiosa não se limita às experiências religiosas, mas abarca também o racismo, a resistência, as questões de gênero e a luta por reconhecimento. As narrativas dessa vertente literária são marcadas por uma pluralidade de temas, que vão do enfrentamento ao racismo religioso à celebração da ancestralidade, passando pela denúncia das violências históricas e pela afirmação de identidades plurais.

A linguagem é, por sua vez, perpassada pela oralidade, pela performance, pela musicalidade e pelo uso de vocabulário de origem africana. Nesse sentido, podemos falar de uma estética que recupera a tradição oral, os pontos cantados, os *orikis*, as rezas, as cantigas e os mitos, conferindo à narrativa uma dimensão performática e ritualística que a distingue no interior do campo literário brasileiro. Musicalidade, corporeidade e oralidade não são apenas recursos estilísticos, mas fundamentos epistemológicos que estruturam o texto e o inscrevem em uma tradição de resistência e reinvenção.

Na literatura afrorreligiosa brasileira, a paisagem adquire papel central, extrapolando a função de mero cenário para tornar-se espaço simbólico e afetivo. Elementos como terreiro, rios, matas e encruzilhadas são investidos de significados ancestrais e espirituais, funcionando como pontos de convergência entre memória, rito e identidade. Conforme argumentam Duarte (2014), Sodré (2019) e Collot (2013), o espaço literário, nesse contexto, é território de disputa, reinvenção e circulação de energias, articulando o sagrado e o cotidiano em uma tessitura única que desafia dicotomias tradicionais.

Por esse motivo, nessa modalidade literária, a paisagem não apenas ambienta a narrativa, mas a estrutura, funcionando como eixo de travessia e de reencantamento. É, ao mesmo tempo, chão e horizonte, memória e projeto, corpo e território de reexistência. Assim, a paisagem se torna fundamento epistemológico e estético, articulando o sagrado, o rito e a ancestralidade em uma tessitura única, que distingue essa vertente no interior do campo literário brasileiro.

No que concerne ao público da literatura afrorreligiosa, embora tenha como horizonte inicial a comunidade de terreiro, não se restringe a ela. A literatura, enquanto arte, se destina a

todos, indistintamente, mas o horizonte de recepção é marcado pela busca de reconhecimento, de afirmação identitária e de resistência ao apagamento histórico e simbólico.

A conexão entre literatura afro-brasileira e literatura afrorreligiosa, portanto, não é apenas de filiação, mas de diálogo crítico, de expansão e de reinvenção de possibilidades estéticas, políticas e epistemológicas. Ao tematizar o sagrado, o rito, a ancestralidade, a paisagem e a experiência religiosa de matriz africana, a literatura afrorreligiosa brasileira inscreve no horizonte da arte a pluralidade de experiências, saberes e sensibilidades que compõem o Brasil, afirmando-se como proposta estética e não proselitista, como gesto de resistência e de reencantamento do mundo.

Omo-Oba: uma narrativa afrorreligiosa brasileira

A obra infantojuvenil *Omo-Oba*: histórias de princesas (2009), de Kiusam de Oliveira, revisita mitologias africanas ao centrar-se em Orixás femininas como Oyá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá. O texto destaca-se por uma abordagem que valoriza o protagonismo feminino e a complexidade das divindades do Candomblé, utilizando suas trajetórias para abordar questões existenciais e culturais relevantes.

Nesse sentido, é importante que se frise que cada uma dessas divindades está intrinsecamente relacionada à natureza. Um dos contos da obra que recebe o título de "Iemanjá e o poder do mundo" traz uma das versões da criação do mundo segundo a cosmovisão nagô e explicita que a origem da vida não partiu, como pontua Oliveira (2021), de uma fonte criadora única – como se apregoa nas mitologias euro-ocidentais – e de que somente o princípio da diversidade é capaz de gerar movimentos capazes de criar e integrar seres divinos, humanos e entes naturais. Tomemos, pois, nota desse conto:

> Iemanjá era uma linda princesa menina que vivia sozinha do *òrun*, no céu. Não tinha com quem brincar, não tinha com quem conversar e não tinha com quem se alimentar. Vivia sozinha entre vapores, labaredas de fogo e rochas. Olodumare-Olofim olhava para ela e não gostava do que via: a solidão da princesinha Iemanjá. Certo dia, Olodumare pensou: "Vou dar um presente à princesa Iemanjá para que ela não se sinta tão só".
> Estendeu as mãos sobre a barriguinha da princesa e ela começou a aumentar.
> — O que está acontecendo comigo, Olodumare?
> Ele respondeu:
> — Não fale nada, apenas abra a boca.
> **Quando a princesa Iemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de estrelinhas. Eram estrelinhas de todos os tamanhos. Estrelinhas que brilhavam mais e estrelinhas que brilhavam menos.**
> Não durou muito e a alegria de Iemanjá acabou, porque as estrelinhas nasceram e foram todas embora rapidamente para o *òrun*, para o céu mais distante ainda de Iemanjá. Olodumare não desistiu: estendeu novamente as mãos sobre sua barriguinha da princesa e ela começou a aumentar. Iemanjá, desta vez, já sabia que nada deveria falar.
> **Quando a princesa Iemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de nuvenzinhas. Eram nuvenzinhas. Eram nuvenzinhas de todos os tamanhos. Nuvenzinhas que foram fofinhas nuvenzinhas que eram fofonas.**

> Não durou muito e a alegria de Iemanjá acabou, porque as nuvenzinhas nasceram e foram todas embora rapidamente para o *òrun*, para o céu mais distante ainda de Iemanjá.
> Olodumare pensou: "Preciso ser mais firme e mudar esta paisagem local".
> **Batendo palmas com força, provocou uma rachadura numa rocha e dela começou a sair muita água. A água cortava a rocha com violência e ocupava diversos espaços. A água jorrava para todos os cantos.**
> **Assim, criaram-se rios, lagos, mares e oceanos. Sem contar a porção de terras que água não conseguiu ocupar.**
> — Que *odara*! Que bonito! — murmurou a princesa Iemanjá. — É lá que eu quero morar.
> Olodumare pegou nas mãos da princesinha Iemanjá e a levou para um lindo local entre a areia e onde as ondas já chegavam enfraquecidas com suas espumas brancas.
> **— Aqui, minha princesinha, será a sua morada. Para que não fique sozinha, estou lhe dando ofertando saudáveis algas marinhas, diversas estrelinhas do mar, madrepérolas sem-fim para que enfeitem seus cabelos e seu corpo; inúmeras conchas de todos os tipos, os mais puros corais, fios de prata para tecer sua nova roupa, enfim, tudo do que você precisa. Cuide bem deste seu tesouro – disse Olodumare.**
> **Como presente final, Olodumare estendeu novamente as mãos sobre a barriguinha da princesa Iemanjá e ela começou a aumentar. Quando Iemanjá abriu a boca, saíram diversos seres protetores, os orixás, com a incumbência de povoarem o planeta Terra.**
> **Nasceram Ossaim, Oxóssi, Ogum, Xangô, Obaluaiê e os Ibejis. Assim, a princesinha Iemanjá não ficaria mais só.**
> Todos os novos parentes da princesa Iemanjá, felizes por dela terem saído, fizeram uma grande roda, dizendo:
> — Princesinha Iemanjá, a Rainha do Mar. Princesinha Iemanjá, a rainha do nosso ori, da nossa cabeça. Odô, Iyá! (Oliveira, 2009, p. 26-29, grifo próprio)

Ainda que seu trabalho seja destinado para o público infantojuvenil, Oliveira (2009) não se exime de constituir um conto a partir de uma concepção anímica que se apresenta no bojo das comunidades de terreiro, sobretudo, nas de Candomblé de nação Ketu. Dentro de uma lógica cartesiana de entendimento de mundo, é bem verdade que a criação do universo e de todos os seus seres – inclusive os espirituais, não seria possível. Nesse viés, é importante, aqui, observar de que forma e em que medida o mito atribui, à paisagem, um caráter mítico. Ora, se de acordo com o conto as estrelas, as nuvens, as águas e a terra nascem da barriga de uma divindade, logo elas assumem uma dimensão espiritual, sacralizada. Não obstante, é válido lembrar que os demais Orixás presentes na narrativa estão intrinsecamente vinculados à natureza e possui domínio de determinadas esferas naturais, conforme aponta a literatura especializada (Oliveira, 2021; Prandi, 2001). É dessa maneira que Ossaim é a divindade responsável pelas folhas; Oxóssi, aquele que domina as matas e o domínio das caças; Ogum é a divindade do ferro e de todos os instrumentos de trabalho de sua comunidade; Obaluayê, o senhor da terra e da cura; e Iemanjá, principalmente, a senhora das águas e de todas as cabeças humanas.

Não há nenhum dissenso quanto ao fato de o conto em tela ser um objeto esteticamente elaborado, com todos os atributos que o permitem ser classificado enquanto texto literário. Seus atributos não o afastam, entretanto, da concepção anímica presente na tradição oral do povo iorubá, da qual a autora se valeu para a escrita da obra. E isso é importante na medida em que, por meio da literatura, uma concepção de mundo alternativa é ofertada a

muitos leitores, os quais mesmos não vinculados às comunidades de terreiro, poderão estabelecer uma relação diferente com o meio ambiente, já que essa e as demais narrativas presentes na publicação de Oliveira (2009) corroboram uma visão ecosófica. É a partir dos mitos e dos (re)contos que se consolida e se difunde a paisagem da natureza compreendida pelo povo de santo: as águas, os rios, as matas, as pedreiras deixam de ser meros sistemas ecológicos para se tornarem um espaço percebido com devoção e singular respeito por aqueles que possuem o entendimento de que "força e fé, a *nginya*, o *nganga*, constituem momento de uma forma de relacionamento com o real que supõe uma visão global, uma cosmovisão, por sua vez articulada com as marcas tradicionais de um dado território, no qual se associam os ambientes físico e humano" (Sodré, 2019, p. 94).

O ponto de vista autoral, nessas produções, reflete uma perspectiva de mundo que se ancora na experiência histórica e cultural afro-brasileira, conforme propõe Duarte (2014). No contexto da literatura afrorreligiosa, essa perspectiva é atravessada por uma cosmovisão animista, reelaborada pelas práticas e vivências das comunidades de terreiro, conferindo à narrativa uma densidade simbólica e uma lógica própria de construção do real. Assim, o fazer religioso das comunidades de terreiro não pode passar incólume ao olhar do autor, que deverá traduzi-lo no arranjo de seu texto ficcional, recuperando, dessa forma, aspectos anímicos importantes, como o fenômeno da incorporação/transe, a manipulação da magia, a presença de objetos sacralizados, a interferência das entidades e divindades no plano terreno (presença do "invisível"), a realização de oferendas e ebós como possibilidade de alterar o destino do sujeito/personagem. Na narrativa em apreço, a magia é um recurso anímico utilizado pelos próprios Orixás.

Considerando, pois, que *Omo-Oba* é um reconto africano, é possível observar que na narrativa "Oxum e seu mistério" – que também apresenta uma gama de divindades enquanto personagens, vale frisar – a senhora das águas doces faz uso de magia para resolver um problema existente na comunidade: Ogum, Orixá responsável pela fabricação de ferramentas de ferro e utensílios agrícolas, havia desaparecido e, "com o tempo, os objetos que só Ogum sabia fazer começaram a fazer falta na cidade e as pessoas já não tinham mais instrumentos para plantar e colher. Assim, todas as pessoas começaram a passar fome" (Oliveira, 2009, p.18). Para resolução do problema, Oxum encontra no mel a possibilidade magística de contornar o problema presente em sua comunidade:

> Quando a princesa Oxum avistou a cabana de Ogum, fingindo não ter visto nada, começou a dançar com a graça das águas calmas, delicada... suave... num vaivém. Dos movimentos que seu corpinho de princesa fazia, um perfume delicioso exalava e este perfume chegou à cabana de Ogum.
> — Que perfume delicioso é este?— perguntou-se o menino Ogum.
> E saiu para ver de onde vinha o perfume. Eis que viu sua querida Oxum dançando lindamente com o vento. Mas Oxum fazia de conta que não estava vendo seu amigo Ogum.
> Conforme Oxum dançava para Ogum, que já estava escondido entre os arbustros, cada vez mais ela se aproximava dele. **Quando Oxum estava bem pertinho dele, já hipinotizado por tanta graça e beleza, viu uma colmeia de abelhas e disse:**
> **— Abelhas, abelhinhas. Derramem seu mel em minhas mãos para que eu possa adoçar o coração de um menino que precisa voltar para seus afazeres na cidade.**
> **As abelhas, encantadas com a beleza de Oxum e com a delicadeza com que havia feito o pedido, abriram uma fenda na colmeia e o mel começou a escorrer**

> **nas mãos de Oxum. O mel brilhante como o ouro que escorria nas mãos de Oxum era passado na boca do menino Ogum, que estava adorando toda a douçura. Oxum cantava:**
> **— Tome o mel, meu amigo, mas venha para a cidade comigo.**
> Todos os amigos do menino Ogum, crianças e adultos, começaram a aplaudir o seu retorno; assim, os utensílios voltariam a ser feitos e Ogum reassumiria suas funções de ferreiro (Oliveira, 2009, p. 21-22, grifo próprio).

Como é observável no fragmento acima, mesmo uma narrativa infantojuvenil não se exime de apresentar, ao leitor, um dos traços importantes da cosmovisão africana: a magia. Ora, o mel utilizado é um elemento natural manipulado por Oxum para atenuar e adoçar a situação com Ogum, convencendo-o a voltar para a cidade e retomar suas funções. Mais uma vez, a manipulação de alimentos é recuperada por uma autora que, imersa na cultura de matriz africana, do Candomblé, não apenas conhece os mitos dos Orixás, como, pela mesma via, tem conhecimento da função energética de cada um dos alimentos. Ao trazer esse aspecto magístico para o discurso ficcional, rompe-se, naturalmente, com a ideia de que a magia é algo sombrio ou negativo e oferece-se, a um interlocutor que se encontra em plena fase de formação ideológica, a possibilidade de acessar a cultura afro-brasileira a partir de um ponto de vista diferente do que a tradição literária brasileira tem demonstrado.

Considerando, pois, da questão religiosa e sua vinculação à autoria, entendo, assim como Duarte (2014), ser esse um dado exterior ao texto. E sendo exterior – assim como o fator raça – deve o crítico se ater ao arranjo textual, ou seja, àquilo que o texto oferece enquanto possibilidade de uma representação afrorreligiosa que se plasma dentro de uma realidade concreta, em que os aspectos das religiões de matriz africana não sejam folclorizados ou tomados como meros panos de fundo a compor o quadro diegético. Em outras palavras, quero afirmar que, mais do que pertencer a uma religião afro-brasileira, deve o autor assimilar, com alguma segurança, o fazer religioso e, além disso, a cosmovisão africana com seus aspectos anímicos que orientam as práticas ritualísticas e conferem, ao sujeito/personagem, a possibilidade de alteração de seu destino ou do destino de sua comunidade.

A assimilação dessa cosmovisão é uma realidade para Kiusam de Oliveira, autora que assume abertmente uma identidade afrorreligiosa:

> **Sou ativista do Movimento Negro Unificado (MNU) e uma ebomi ('meu mais velho', 'pessoa que já cumpriu o período de iniciação') no Candomblé de Ketu.** Desde minha adolescência, aprendi a compartilhar informações e valores preciosos em prol do povo negro e da ancestralidade africana a fim de combater o racismo e desinformação (Oliveira, 2023, s/p, grifo próprio).

Seus conhecimentos acerca das mitologias dos orixás, bem como os fundamentos religiosos proporcionam, a ela, a possibilidade de traduzir a cultura candomblecista com mais agudeza. Ora, *Omo-Oba* (2009) as Orixás Oxum, Obá, Oiá (Iansã) foram, a exemplo, desenhadas com significativa profundidade: suas representações estão em plena consonância com as mitologias africanas onde estão ancoradas e as passagens que descrevem determinados ritos

também encontram sua coerência no bojo da prática religiosa das comunidades de terreiro de nação Ketu.

A literatura afrorreligiosa brasileira caracteriza-se por uma ampla gama de temas, que vão além da dimensão religiosa. Questões como racismo, territorialidade, identidade de gênero, diálogo inter-religioso e manifestações da cultura popular são recorrentes, demonstrando a inserção dessa cosmovisão em múltiplos campos da experiência social e cultural. Essa pluralidade temática reforça o caráter não monotemático da poética afrorreligiosa

A ruptura com papéis idealizados do feminino emerge nos recontos de *Omo-Oba* (2009). As princesas negras, assentadas em valores ancestrais e espirituais, são representadas com humanidade plena. Oliveira entrelaça sagrado e cotidiano, propondo releitura das Yabás que rompe arquétipos tradicionais, evidenciando forças, vulnerabilidades e complexidades.

A obra reconta a história de seis princesas negras – Oiá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá – Orixás do panteão iorubano. As narrativas desconstroem preconceitos contra religiões afro-brasileiras, reforçando sua relevância como práticas de resistência e identidade cultural. Stuart Hall (2006) observa que a identidade cultural é uma produção contínua, jamais completa, enquanto Oliveira (2009) ratifica o valor do sagrado feminino ancestral e sua correlação com a natureza.

A abordagem das Yabás em *Omo-Oba* também contribui para o fortalecimento da autoestima de crianças negras, ao oferecer modelos positivos de identidade e pertencimento. Ao apresentar personagens que enfrentam desafios, superam obstáculos e exercem liderança em suas comunidades, a obra estimula o reconhecimento do valor da ancestralidade e da força feminina. Esse aspecto é especialmente relevante no contexto escolar, onde a representatividade é um fator determinante para o desenvolvimento de uma educação antirracista e inclusiva

As Yabás transcendem o imaginário das princesas ocidentais, associado a castelos e padrões eurocêntricos. Em sentido oposto, as personagens dialogam com ancestralidade negra e sagrado feminino. Exemplo: "Oxum era muito linda e perfumada, e todos os meninos e meninas desejavam ficar perto dela. Desde criança, Oxum tinha como atributos a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade, a determinação e a maternidade" (Oliveira, 2009, p. 17). Essa descrição rompe padrões hegemônicos, reconectando à fertilidade e ao cuidado, alinhando-se à defesa de Djamila Ribeiro sobre "reafirmar os lugares de protagonismo ocupados por mulheres negras ao longo da história" (Ribeiro, 2017, p. 54).

Outro exemplo: Ajê Xalugá, além de coragem e determinação, detém poderes ligados às águas, capaz de "fazer cada onda brilhar a partir de sua espuma". Seu descontentamento com restrições – "ela era responsável por apenas uma parte do oceano e não se contentava com isso" (Oliveira, 2009, p. 36) – reflete questões sobre autonomia feminina. O diálogo com bell hooks é evidente: o patriarcado constitui-se uma estrutura que regula e limita o poder feminino (hooks, 2000). As punições impostas à Ajê expõem tensões entre autoridade e liberdade.

O protagonismo da natureza contrasta com o universo materialista das princesas ocidentais. A vinculação com o meio reafirma que os Orixás são energias vivas. Oxum, por exemplo, deixa suas águas para buscar Ogum: "Senhores, eu quero ir à floresta tentar trazer meu amigo Ogum de volta para cidade" (Oliveira, 2009, p. 19). Esse movimento reafirma o papel do feminino negro na mediação de conflitos e cuidado coletivo. Assim, Oliveira oferece, em

Omo-Oba (2009), uma releitura potente das Yabás, deslocando-se do imaginário eurocêntrico para propor figuras de empoderamento, ancestralidade e resistência.

A oralidade, marcada pela musicalidade e pelo uso de vocábulos de origem africana, é uma característica da literatura afrerreligiosa brasleira. Como observa Duarte (2014, p. 38), a presença de um vocabulário oriundo de práticas linguísticas africanas, adaptado ao contexto brasileiro, torna-se um dos principais sinais da afro-brasilidade. As narrativas de Kiusam de Oliveira mobilizam aspectos linguísticos vinculados à oralidade, com vocabulário permeado por termos africanos, sobretudo do iorubá. A autora busca interpor um discurso descomprometido "com os contratos de fala dominantes" (Duarte, 2014, p. 40). Essa escolha decorre, inclusive, de sua prática religiosa em um terreiro de tradição Ketu, o que explica o uso de palavras como *adê*, *eukerê*, *órun*, *ordara*, *ori*, que reafirmam a identidade afro-brasileira e a memória ancestral.

O emprego desse léxico valoriza a cultura afrorreligiosa, pois tais termos são comuns nos espaços de terreiro. Tal prática é relevante por três razões: (i) amplia, para o público infantojuvenil, a percepção da diversidade linguística além das línguas ensinadas nas escolas; (ii) reafirma identidade afrorreligiosa, gerando pertencimento e fortalecendo a autoestima; (iii) contribui para a formação de leitores antirracistas, uma vez que, situadas em contexto ficcional, essas palavras desconstroem significados negativos atribuídos à cultura do povo de santo.

À guisa de conclusão: a quem se destina a literatura afrorreligiosa brasileira?

A despeito de sua origem vinculada às comunidades de terreiro, a literatura afrorreligiosa Brasileira se propõe a dialogar com um público amplo e diverso. Tal como a literatura afro-brasileira, que pressupõe um horizonte de recepção afrodescendente (Duarte, 2014, p. 41), a vertente afrorreligiosa busca ampliar a representatividade e promover o reconhecimento de experiências historicamente marginalizadas, sem restringir-se a um nicho específico.

Todavia, não se pode atribuir exclusividade a esse público. Obras afrorreligiosas, enquanto arte, devem dialogar com experiências humanas amplas, atravessando contextos sociais, culturais e religiosos distintos. A leitura não exige iniciação nos ritos, mas predisposição para apreender outras formas de compreender a vida, respeitando diferenças e complexidades. Ademais, todo escritor almeja alcançar o maior número de leitores, e os contornos religiosos não devem constituir obstáculo interpretativo. Narrativas com linguagem e temáticas afrorreligiosas permanecem acessíveis a leitores externos a esse universo. Exemplo disso é *Torto arado* (Vieira Junior, 2021), que, inspirado no Jarê, vendeu mais de um milhão de exemplares e foi traduzido para 24 idiomas, evidenciando que obras com base em experiências particulares podem romper fronteiras culturais.

É necessário enfatizar a importância da inserção dessas narrativas no contexto das bibliotecas públicas. Se, por um lado, a literatura pode atuar como mecanismo de legitimação de discursos racistas, por outro, constitui-se como potente dispositivo de formação crítica, capaz de fomentar práticas de reconhecimento da alteridade e de enfrentamento às múltiplas formas de intolerância que atravessam a sociedade brasileira, especialmente no

campo religioso (Nogueira, 2020). Conforme apontado no início deste artigo, a obra *Amoras*, de Emicida, foi vandalizada em uma instituição escolar de Salvador, com a inscrição de passagens bíblicas por uma responsável legal, em uma tentativa de afirmação de uma verdade religiosa exclusiva.

Tal episódio evidencia leituras reducionistas da obra, que não se configura como proselitista: ao mencionar Obatalá em condição de equivalência simbólica com outras figuras do panteão religioso, o texto constrói a experiência de uma menina negra que se articula com diferentes repertórios culturais, dialogando com referências históricas como Malcolm X, Zumbi dos Palmares e Martin Luther King Jr. Do mesmo modo, narrativas que incorporam Orixás, a exemplo de *Omo-Oba* (Oliveira, 2009), devem ser compreendidas como elaborações estéticas e simbólicas, e não como instrumentos doutrinários. Torna-se, assim, fundamental que famílias, educadores e estudantes reconheçam a Literatura Afrorreligiosa como produção artística, em perspectiva análoga às narrativas de matriz cristã que evocam a figura de Jesus sem que isso implique finalidade catequética.

A ampliação do acesso à literatura afrorreligiosa no espaço escolar exige a implementação de políticas públicas estruturantes, voltadas tanto à formação inicial e continuada de professores quanto à constituição de acervos bibliográficos diversificados e à promoção de debates sistemáticos sobre pluralidade religiosa e cultural. Torna-se imprescindível que gestores, educadores e famílias estejam preparados para lidar com as especificidades dessas narrativas, reconhecendo seu potencial formativo e seu papel estratégico na construção de uma sociedade mais justa, equânime e democrática. Nesse horizonte, o incentivo à leitura de obras afrorreligiosas pode contribuir significativamente para o desenvolvimento de competências interculturais, para o enfrentamento do preconceito e para a valorização da história, da memória e da cultura afro-brasileira.

Em síntese, a literatura afrorreligiosa brasileira não se configura como instrumento de doutrinação, mas como dispositivo estético-discursivo voltado à ampliação do horizonte hermenêutico do leitor. Seu propósito reside na promoção de um contato crítico e sensível com a diversidade cultural, histórica e simbólica das tradições afro-brasileiras, instaurando um espaço de interlocução que tensiona paradigmas hegemônicos e reafirma epistemologias plurais. A inserção dessas narrativas no contexto escolar deve ser compreendida como estratégia formativa indispensável à construção de competências interculturais e à consolidação de práticas pedagógicas antirracistas, contribuindo para a formação de sujeitos capazes de reconhecer e valorizar a alteridade. Trata-se, portanto, de uma literatura cuja vocação é universal, destinada a todos os leitores, independentemente de filiação religiosa, por seu caráter estético e por sua potência de democratização do conhecimento.

Referências

ALMEIDA, Sílvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EMICIDA. *Amoras*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

DUARTE, Eduardo de Assis de. *Literatura afro-brasileira:* 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Tradução deTomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. *Feminism is for Everybody*. Cambridge: South End Press, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil*: elementos para uma filosofia afrodescendente. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

OLIVEIRA, Kiusam de; MARINHO, Josias. *Omo-Oba:* histórias de princesas. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

OLIVEIRA, Kiusam. Um beabá para pequenos meditadores. *Revista Quatro cinco um*. São Paulo, 29 mar. 2023. Disponível em: https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/literatura/literatura-infantojuvenil/um-beaba-para-pequenos-meditadores/. Acesso em: 28 dez. 2025.

PARADISO, Silvio Ruiz. As religiões tradicionais africanas e as literaturas africanas. *Revista África e Africanidades*, n. 36, nov. 2020a.

PARADISO, Silvio Ruiz. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. *Revista Interfaces*, v. 11, n. 2, 2020b.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás.* São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 177-193, 2004.

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

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, James Rios de Oliveira. *Ebós nas paisagens literárias contemporâneas:* a constituição de uma poética afrorreligiosa brasileira. 2025. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

SILVA, Luiz. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade:* a forma social negro brasileira. 3 ed. Rio de Janeiro Mauad X, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2021.

v. 36, n. 3, p. 93–108, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63640
Submetido em: 27/12/2025 · Aprovado em: 10/04/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Os hinos do Santo Daime: um diálogo com os estudos literários

The Hymns of Santo Daime: a Dialogue with Literary Studies

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
fernandavivacquaa@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5425-3631

Resumo: Este artigo explora as possibilidades de contribuição dos Estudos Literários às reflexões sobre a religião Santo Daime. Em específico, aborda-se seus hinos – gênero central para a doutrina e as relações que nela se firmam. Para tanto, num primeiro momento, são apresentados aspectos sobre a história da religião, através da narrativa fundacional, assim como entendimentos precípuos acerca dos hinos. Com isso, a análise do gênero religioso se voltará às elaborações da área em torno da função mágica e da força ilocucionária da linguagem, através de um escopo teórico metodológico que se soma aos esforços desde a *virada ontológica*, sublinhando o corpo e as presenças imbricadas sensivelmente na poética daimista, com seus deslocamentos e transformações. Feito tal percurso, reflete-se sobre o papel da experiência no fazer crítico, desestabilizando certezas sedimentadas.

Palavras-chave: Santo Daime; hinos; estudos literários; teoria literária.

Abstract: This article explores the potential contributions of Literary Studies to reflections on the Santo Daime religion. Specifically, it addresses its hymns — a central genre for the doctrine and relationships established within it. To this end, initially, aspects of the religion's history are presented through its foundational narrative, as well as key understandings of the hymns. Following this, the analysis of the religion's hymnal genre will focus on the field's elaborations on the magical function and the illocutionary force of language, through a theoretical and methodological framework that builds upon efforts since the ontological turn, highlighting the body and the presences subtly intertwined in Daime poetics, with their displacements and trans-

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.

formations. Having completed this process, the article reflects on the role of experience in critical practice, destabilizing established certainties.

Key Words: Santo Daime; Hymns; Literary Studies; Literary Theory.

Eu andei na Casa Santa
Trouxe muitas coisas boas
Tudo vivi neste mundo
Parece uma coisa à toa.

Pedi licença ao divino
Para estas palavras eu narrar
Perante os meus irmãos
Para todos escutar.

(Hino n. 123 d'*O Cruzeiro*, "Eu andei na Casa Santa", recebido por Mestre Irineu)

O Santo Daime é uma religião brasileira nascida no estado do Acre, na década de 1920, sendo seu fundador e grande liderança espiritual o seringueiro maranhense Raimundo Irineu Serra, conhecido por seus adeptos como Mestre Irineu. A denominação, desde o princípio de caráter gregário (Moreira; MacRae, 2011), se particulariza por dois aspectos centrais, tanto para a doutrina, quanto para a sua dimensão ritual: a toma da ayahuasca – bebida indígena de origem amazônica – chamada neste contexto de *daime*,[1] e seu caráter musical, a relevância dos *hinos* – cânticos sagrados, cerne das cerimônias (os *trabalhos*) e dos ensinamentos daimistas. Minoritário frente a denominações religiosas hegemônicas, o Santo Daime, sobretudo a partir dos anos 1970, é ator central no processo de inserção da ayahuasca em contextos urbanos e fora da região Norte, assim como no de sua internacionalização.[2]

Tal trajetória, ainda, faz com que a religião se veja marcada por um duplo movimento, pois, por um lado, sua origem e a vida da doutrina são perpassadas pela realidade da Amazônia, pelas múltiplas relações com seres extra-humanos e pelo papel de destaque conferido à oralidade. Por outro, com o enraizamento nas cidades, o Daime passa a integrar novos circuitos simbólico culturais – a exemplo da Nova Era (cf. Soares, 1994; Labate, 2004) – incorporando sujeitos das camadas médias e se deparando com impasses eminentemente modernos. Esses elementos, de conjunto, indicam porque, desde o quarto final do século passado, o Santo Daime tem atraído o interesse de diferentes áreas do conhecimento, com especial destaque para a Antropologia, através da interlocução e aliança firmadas com os sujeitos da doutrina e da reflexão em torno da própria experiência, trazendo importantes contribuições.

[1] Ao longo do artigo, quando grafado *Daime*, o termo faz-se referência à religião; já quando grafado em minúscula, *daime*, refere-se à bebida, ao ser vegetal.

[2] Como exposto por Labate (2004), o campo ayahuasqueiro brasileiro tem como especificidade o surgimento de religiões organizadas enquanto tal: o Santo Daime, a União do Vegetal e a Barquinha. As duas primeiras têm influência direta no enraizamento da ayahuasca no contexto urbano nacional, seja pela abertura de igrejas, seja pelo surgimento de grupos que estabelecem – por aproximações ou afastamentos – relação com a doutrina daimista. Ainda, para saber mais sobre a internacionalização do Santo Daime e a sua inserção nos Novos Movimentos Religiosos, cf. Assis (2013).

Dado este cenário, entendo que o campo dos Estudos Literários pode contribuir com a sua mirada teórico metodológica, mas, sobremaneira, ser afetado (potencialmente transformado) pelas poéticas do universo daimista e as que com ele se relacionam. Orientado por esse interesse, o presente artigo, partindo de uma apresentação da religião pelas narrativas orais daimistas, se voltará aos hinos – gênero central no Santo Daime – pela sua função e seus efeitos, considerando, para tanto, os acúmulos sobre as compreensões nativas, além do debate em torno da palavra poética desde uma perspectiva ontológica. Antes de passar a esta apresentação, cabe ressaltar que as narrativas e os hinos não esgotam o conjunto de gêneros pertencentes à religião – que abarca orações e preleções, por exemplo – tampouco os textos que, tendo vínculo com o Santo Daime, são parte de uma poética individual, fruto de criação e elaboração própria – a exemplo dos poemas e ensaios do poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher (1997; 2014; cf. Surghi, 2024).

As narrativas orais e os hinos: a doutrina do Santo Daime

Falar sobre o Santo Daime é falar sobre a trajetória de Irineu Serra, que, tendo nascido em São Vicente Férrer (MA) em dezembro de 1890, vai, em meados de 1909, após um período em São Luís, para Rio Branco, no Acre, por ouvir, como muitos, sobre as oportunidades de trabalho com a extração da borracha. É como seringueiro que inicia, dentro da Floresta Amazônica, suas experiências com a ayahuasca, junto a seu amigo Antônio Costa. Numa delas, uma vivência paradigmática ocorre: o recebimento da doutrina religiosa e, posteriormente, de seus primeiros hinos, parte de seu hinário, tido como o mais importante da religião – *O Cruzeiro*. As narrativas desse período, sobre o estabelecimento das bases da doutrina e a vivência comunitária, se mantêm vivas graças aos relatos orais dos homens e das mulheres que se somaram à empreitada de seu mestre, num contexto em que a escrita não era um conhecimento compartilhado, sendo a memória, em contrapartida, valorizada. Muitas dessas narrativas, por sua vez, também se encontram atualmente registradas por escrito, em grande medida graças às pesquisas etnográficas e obras de autoria de adeptos daimistas.

Uma das narrativas mais importantes da religião é, sem dúvida, a de fundação, sendo esta, como é próprio à oralidade, ladeada de versões. Isto é, como afirmado pelos antropólogos Paulo Moreira e Edward MacRae (2011), diversos episódios da vida de Irineu são contados em duas ou mais versões, com alguns aspectos elipsados pela memória. Exemplo disso é o fato de não se saber, ao certo, quantas vezes e com quem o seringueiro e seu companheiro Antônio Costa tomaram a bebida, sendo, por outro lado, um elemento convergente às versões o fato de estarem juntos. De acordo com uma delas, numa noite de consumo da bebida, apareceu para Antônio Costa uma senhora chamada Clara, dizendo-lhe que queria falar com Irineu, avisando que viria com ele conversar. Segundo o relatado aos antropólogos por um dos seus companheiros, Luís Mendes, o encontro ocorreu na sessão de ayahuasca seguinte, quando o jovem Irineu *mirou* esta mesma senhora, agora sentada na lua. Ela, identificada primeiramente como Rainha da Floresta e depois reconhecida também como a Virgem da Conceição, informa que lhe entregará uma *santa doutrina*, única e capaz de curar, conquanto que tal conhecimento não fosse usado para o enriquecimento ou proveito pessoal. Tal entrega ocorre após um período de rigorosa dieta pela qual o seringueiro passa, marcando sua iniciação.

O ineditismo ressaltado pela Virgem, como evidenciado pelos autores, passa pela "renomeação dos termos então utilizados pelos vegetalistas índios ou mestiços na identificação da bebida, das plantas e dos efeitos que produziam" (Ferreira; MacRae, 2011, p. 101), ou, nas palavras da também antropóloga Sandra Goulart (1996, p. 3), na "transformação do 'cipó' em 'Santo Daime', [...] [com a] fundação de uma realidade totalmente original". Logo, o surgimento dessa propedêutica única se dá intimamente imbricado a um rol de seres até então não relacionados à bebida psicoativa – a começar pela própria Virgem. Essa narrativa, ademais, sublinha como, desde a fundação, o Santo Daime expressa sua base cristã, ainda que esta tenha de ser matizada pelo relevo do catolicismo popular e dos diálogos estabelecidos com outras concepções cosmológicas e matrizes religiosas, algo indicado já pelo uso da bebida tradicionalmente indígena.

A segunda versão da narrativa fundacional, por sua vez, ainda que reafirme o ineditismo do que ali nascia, reposiciona a influência dos conhecimentos indígenas. De acordo com o resumido por Goulart (1996, p. 12), conta-se que, durante uma sessão, Irineu vê, dentro de sua cuia de ayahuasca, Pizzango – "o grande Mestre da ayahuasca, o detentor dos mistérios desta bebida"; sendo uma "entidade espiritual", é um "ayahuasqueiro peruano responsável pela instrução". Ele, voltando-se ao seringueiro, pergunta-lhe se os outros podem vê-lo. Diante da negativa, Pizzango afirma que somente ele reuniria as condições necessárias para trazer ao mundo o Santo Daime, por isso só ele o enxergava. A versão, apesar de estabelecer uma ligação direta entre os conhecimentos indígenas (identificados na figura de Pizzango) e os daimistas, tem estrutura homóloga à da outra versão, se comparadas ambas, pois o mestre ayahuasqueiro desempenha, na narrativa, ação correspondente à de Clara (Goulart, 1996).

Diante dessas narrativas, de acordo com Goulart, se explicita a difícil distinção entre História e Mitologia, pois o evento não conta um episódio estritamente social, ancorado na *realidade verificável*, sendo também uma "história sagrada", em que se conta de um "tempo inicial", da transformação do homem em autoridade espiritual (Goulart, 1996). Ainda, os trabalhos daimistas, com o canto dos hinos, são uma maneira de atualizar a aliança firmada nesse episódio primevo, estabelecendo a relação entre distintas humanidades, daqui e do *astral* – noção a ser desenvolvida na próxima seção. Sobre o levantado a partir da narrativa fundacional, cabe, por conseguinte, destacar que a conformação da doutrina daimista passa por essa co-presença e tensionamento do cristianismo popular e de elementos indígenas, ainda que não só, como também será mais bem abordado pela aliança com os orixás de matriz africana. Tal co-presença – característica, aliás, das religiosidades amazônicas, que abriga "duas ordens de seres sobrenaturais: os santos e as criaturas visagentas" (Goulart, 1996, p. 16) – não se expressa somente no evento narrado. Prova disso é a evocação de seres de outras cosmologias nos primeiros hinos de Mestre Irineu, como Tuperci.[3] Sobre essas presenças, Rabelo (2013, p. 171) traz o relato de Nica, que conta ter perguntado a Irineu, à época, quem seriam estes *caboclos*, ouvindo como resposta: "'Mas são os meus caboclos'. Enfatizou para mim: 'os caboclos dele'" – logo, uma relação íntima, pessoal.

Outro elemento que demarca o encontro ontológico desde a fundação da doutrina são os *chamados* do Mestre. Ainda de acordo com Rabelo (2013, p. 157), estes, já não praticados

[3] "Tuperci não me conheces/ Tu não sabes me apreciar/ Tu não sabes me compreender/ Oh minha flor cor de Jaci" (Hino n. 2 d'O Cruzeiro). Disponível em: https://nossairmandade.com/hymn/192/Tuperci. Acesso em: 23 dez. 2025.

na religião, são "longos assobios", "cantos assobiados", entoados por uma pessoa – nos trabalhos, quase sempre, mas não exclusivamente, por Irineu – estando ligados ao cumprimento de uma finalidade pré-determinada, perpassando a evocação de presenças específicas. Para a pesquisadora, pela função ritual e atuação individual do especialista, responsável pelos diálogos estabelecidos em prol de uma ação, os *chamados* se aproximam dos *ícaros* vegetalistas (cf. Callicot, 2017) e, em menor medida, dos pontos das religiões afro-brasileiras (Rabelo, 2013). Por último, é num dos entendimentos fulcrais da doutrina que encontramos estes ecos, pois, tal qual verifica-se nas cosmovisões indígenas (cf. Cesarino, 2011; Luna, 2002; Narby e Pizuri, 2022), o *daime* (a bebida) não é uma substância (não ocupa a posição de objeto), mas o *professor dos professores*, figura central e de autoridade, por sua capacidade de *dar a ver*, *ensinar* e *curar*. Logo, o Santo Daime é uma religião em que a Virgem da Conceição e o *daime*, este ser *ensinador*, trabalham juntos, presentificando um intricado de relações. A co-presença, por fim, ressalta o caráter *eclético* da doutrina – adjetivo amplamente usado pelos adeptos – o que não significa uma mescla indistinta, mas, pelo contrário, uma fina tessitura que atualiza (aviva) a corrente espiritual, que, por intermédio do Mestre, liga pessoas a seres divinos.

Feita essa brevíssima apresentação, as narrativas orais conformam um gênero do universo daimista, desvelando eventos que transitam entre o fato historicizável e o fato mágico-religioso. De acordo com Mendonça (2025, p. 69), nestes relatos, "realidades/narrativas coloquiais e sobrenaturais intercambiam", privilegiando a experiência direta. Esta, diga-se, se desdobra no fazer-pesquisador, tendo em vista que a oralidade, para a investigadora, que retoma reflexões como as de Paul Zumthor, demanda uma escuta ativa – em último caso, uma relação (aliança) com as pessoas que mantêm vivas essas narrativas – assim como exige um conjunto de escolhas em torno da transcrição, sopesando os "índices de oralidade" para "deixar ressoar os ecos da memória e da voz" (Mendonça, 2022, p. 22). Moreira e MacRae (2011, p. 48), por sua vez, identificam tal escuta como parte da "observação participante" da etnografia, enfatizando a necessidade de, para acessar o conhecimento, "tomar muito daime" – aprendendo, diretamente, com o *professor dos professores*. Com isso, pode-se pensar que se, por um lado, as narrativas daimistas trazem desafios próprios às pesquisas com a oralidade em geral, por outro, o convívio com a comunidade e seus ensinos passa pela aproximação desse ser vegetal e sua presença nos momentos rituais.

Mas, falar do daime e seus rituais também é falar dos hinos, que fazem da religião uma *doutrina musical*. A centralidade da música em experiências extáticas é um elemento comum a diferentes grupos – como "neopentecostais brasileiros, umbandistas, religiosidade ameríndia, [...] hare krishnas, católicos da Canção Nova". Sendo "estruturadora do ritual", ela promove como efeitos "o êxtase religioso" e "a transcendência espiritual", reconstruindo, em sua duração, "as noções de tempo e espaço" (Assis; Labate; Cavnar, 2017) – conceituação que se adequa com exatidão aos hinos, pela função por eles desempenhada. Para compreender tal função, faz-se necessária a distinção delineada por "uma jovem nascida e criada na Doutrina", em entrevista concedida a Rabelo (2013, p. 151): "Ah... porque hino não é música... [girava o indicador apontando e olhando o entorno] é espiritual". Os hinos, portanto, não são canções que representam algo da doutrina, mas "a prova da manifestação e do contato com os seres divinos", sendo, na mesma medida, um conjunto de ensinamentos transmitidos pelo professor vegetal (Goulart, 1996, p. 26). Sobre a estrutura ritual, cabe dizer que os trabalhos no Santo Daime ocorrem com o canto dos hinos, acompanhados pelo maracá – que, mais que um instrumento, é parte da farda (uniforme) dos adeptos – e, em parte, pelos bailados.

Seguindo a lógica da afirmação da jovem adepta, os hinos se diferenciam por não serem criados, inventados, mas *recebidos*, o que lhes dá a legitimidade espiritual. Exemplo disso encontra-se na narrativa de Irineu, que recebe seus primeiros hinos a partir do contato com a Virgem e demais seres do astral. Os hinos podem ser *recebidos* de seres extra-humanos distintos (nem sempre identificados), mas, igualmente, de seu *eu superior* (Rehen, 2007; Rabelo, 2013). Este *eu superior*, por sua vez, seria uma espécie de duplo de si, acessível através de uma outra forma de *controle*, em relação ao binômio razão/emoção, cessando a regência racional, em prol de uma governança das emoções que possibilita a experiência extática, garantindo a formação da *corrente espiritual* e a comunicação entre seres (Rehen, 2007). Em tese, qualquer adepto pode receber um hino, chegando a formar seu hinário, sendo inúmeros os cânticos da religião. Como apontado por Rehen (2007), a legitimidade de um hino está intrinsicamente ligada aos efeitos por ele provocados, fazendo com que as pessoas, no ritual, sintam a sua *força*. Isto, como esperado, não significa que as relações sociais sejam desprezíveis nesse processo – é mais improvável que um hino novo de um dirigente de uma igreja daimista seja publicamente contestado, por exemplo.

Considerando esses pressupostos, os temas cantados nos hinos são variados: "louvores à bebida e aos 'seres' cultuados na doutrina, evocações e pedidos de cura e perdão a esses mesmos 'seres', afirmativas que valorizam a ética cristã e a 'disciplina daimista", mas também "tempos míticos do universo 'católico' [...] [e] 'mitos de origem' da doutrina" (Rehen, 2007, p. 76). Na mesma medida, merecem ser destacados alguns aspectos formais, tais como a predominância de versos em arte menor, os ritmos possíveis (valsa, mazurca e marcha) – estes, desdobrando-se na forma do bailado – e a importância do andamento. Sobre o último, Kátia Rabelo (2013, p. 197), a fim de afirmar sua correlação com a eficácia extática, recorre à sua própria experiência:

> Algo meio obsessivo fazia com que eu só conseguisse 'me aguentar' interiormente se estivesse vendo e ouvindo simultaneamente a sílaba, a partícula que estava sendo ali entoada em tempo real. Tentava não fazer isso e sentia agonia, logo voltava, até que nesse exercício, comecei a "ouvir" diferente e então uma voz só (na verdade eram todos, cantando em uníssono) "puxou" meu pensamento/ouvido "para cima" e naquele ritmo de canto estável, garantindo por uma base bem "compassada" fui me acalmando, entrando na fruição dos hinos. [...] Ao final do Hinário, a sensação de que "ouvira" o "Cruzeiro" pela primeira vez (após 12 anos de Daime), foi como caminhar sobre o "fio da navalha", fino exercício de não se perder no transe.

Kátia Rabelo revela a necessidade de ver e ouvir *a sílaba* simultaneamente, fazendo referência ao objeto que levava às mãos: um caderninho de hinário. A partir da expansão do Daime, uma das transformações dadas foi a incorporação do uso de pequenos cadernos *xerocados* – antigamente mimiografados (cf. Mortimer, 2018) – para auxiliar adeptos e visitantes no canto do hinário em questão. Isto, contudo, não significa que a oralidade tenha perdido prestígio, uma vez que ter os hinos decorados, prescindir do uso dos cadernos, é um valor cultivado (cf. Mendonça, 2022; 2025; Rehen, 2007). A vivência da pesquisadora, contudo, desvela que a palavra escrita participa de sua experiência extática, ainda que como fonte de agonia, e não por sua dimensão semântica. A mudança é substantiva: se o estado emocional *obsessivo* se concentra na *sílaba*, sua transformação passa pela voz, num canto uníssono do hino, operando

a conversão aludida por Rehen (2007), isto é, passando a ser exercida outra forma de controle. Tal câmbio é atribuído pela pesquisadora ao ritmo, com o canto do hino *bem compassado*.

Isto revela não ser possível compreender o que os hinos fazem, e como o fazem, fora de seu evento, do ao vivo – o ritual, o trabalho. Por consequência, tal compreensão demanda, conforme afirmado por Moreira e MacRae (2011), tomar daime. No caso acima citado, esta necessidade se evidencia, pois o ensinamento está no próprio cantar em contexto ritual, sendo um "fino exercício de não se perder no transe". E, ainda que se possa advogar pela ausência de justificativa de se tomar daime para conhecê-lo e conhecer os hinos – indo na contramão dos acúmulos sobre a religião e do afirmado pelos adeptos – esta questão deverá, ao menos, ser considerada, trazendo uma variante não usual nas reflexões metodológicas dos Estudos Literários: a experiência, sobretudo a psicoativa, atravessada pela alteração de consciência (cf. Faleiros, 2022a). Isto, ademais, aproxima o campo dos Estudos da Performance, o que pode ser lido num contínuo em relação aos estudos da oralidade, como delineado anteriormente por Mendonça (2022; 2025), dada a centralidade do corpo e do *ao vivo* para a efetivação desse gênero poético daimista.

Sobre tal aproximação, de maneira breve, destaco a importância de algumas noções que gravitam em torno da ideia de performance e sua relação com a palavra. Dentre elas, sublinho a dimensão epistemológica da performance, que, para Taylor (2013, p. 24), se expressa num "*repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esporte e ritual)". Tais conhecimentos, por não poderem ser apartados de seu tempo-espaço, são, de uma só vez, o fazer e o feito (Taylor, 2023), não sendo reproduzíveis – ao menos não como episteme viva. Acredito, por conseguinte, ser possível cabível pensar os hinos como esse repertório do qual fala Taylor (2013; 2023), sendo sua prática a forma de aprendê-lo. Contudo, para a pesquisadora, tal repertório se veria radicalmente apartado da escrita, que, como outras tecnologias, conformaria *arquivos*.

Acerca do distanciamento, considerando os caderninhos dos hinários, mas, igualmente, as inúmeras gravações hoje disponíveis, entendo ser mais profícuas as reflexões de Zumthor (2014, p. 38), ao dizer que "o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo", havendo, entre a oralidade e a escrita, "em vez de corte, uma adaptação progressiva" (p. 37). Ou seja, há um engajamento do corpo, que compromete *o conjunto de energias corporais*, apesar de que numa intensidade menor, "colocada entre parênteses" (Zumthor, 2014). Entendo ser relevante essa colocação, pois, diferentemente da etnografia, a pesquisa dos Estudos Literários centra-se, historicamente, em *arquivos*, sendo esta uma possibilidade aberta também às investigações sobre os hinos daimistas. Isto, porém, não deve fazer com que o corpo, e sua dimensão epistemológica, seja excluído. Pelo contrário, acredito que o olhar comparatista, voltado às experiências ao vivo/ritual e de leitura/escuta, seja capaz de sublinhar a produtividade e as limitações de nossas próprias ferramentas teórico metodológicas, ao lidar com a complexidade poética e performática dos hinos.

Os hinos como *zonas de agenciamento*: uma mirada ontológica

Ainda pensando na distinção entre repertório e arquivo, o sem-fim de mídias, como gravações de hinários, faz com que, na atualidade, seja de fácil acesso a escuta e a interpretação de um hino daimista fora do contexto ritual, o que pode ser feito com as mais diferentes inten-

ções – o aprendizado por parte de um adepto, a curiosidade, a reza, a pesquisa, dentre outros. Assim, seguindo a reflexão de Zumthor (2014), ao passo que o hino na experiência ritual se apresenta como capaz de evocar, ensinar e curar, entendo que a escuta das gravações deva ser considerada, igualmente, em sua dimensão pragmática, isto é, com seus efeitos, dando relevo à dimensão do corpo, dos sentidos, mesmo que estes se expressem como desejo. Isto, como desdobramento lógico das premissas anteriormente apresentadas, se aplica às reflexões em torno do leitor/ouvinte, mas, igualmente, dos outros seres imbricados no enunciado mágico-religioso.

Tendo em vista essa distinção, gostaria de me voltar ao campo da enunciação, da palavra mágica, a fim de refletir se igual diferença se manifesta também nessa instância. Para tanto, antes de iniciar a leitura de um hino, a fim de perseguir tal dúvida, faz-se necessário trazer as contribuições de Alexandre Nodari (2023), que, retomando a conferência "Linguística e poética", de Jakobson, destaca a função mágica da linguagem como aquela que, sendo anômala, é o corolário do animismo, do xamanismo, por operar um "baralhamento das posições discursivo-enunciativas, uma transposição, [...] que se dá por um gesto de animação, de conferir vida – subjetividade, fala – ao aparente inanimado" (Nodari, 2023, p. 92). Como coloca Cesarino (2011), ao debruçar-se sobre a poética xamânica dos Marubo, ao se ouvir um canto, cabe questionar *quem canta* e *de onde*, uma vez que ao especialista (ao pajé) é dada a tarefa de viajar pelo sociocosmos ou trabalhar junto a outros seres extra-humanos em prol da cura de um enfermo. Isto faz com que a posição discursivo-enunciativa, que separa singularidades entre sujeitos e objetos, não seja estanque ou apriorística. Pelo contrário, o que esse "baralhamento" indica é uma distinção ontológica, ao considerar sujeito um ponto de vista a ser ocupado, pronominal, isto é, uma qualidade perspectiva (cf. Viveiros de Castro, 1996; 2007; 2013).

Com essa conversão, tem-se "um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto", sendo tal movimento chamado por Nodari (2019, p. 2) de *obliquação*, pela transversalidade da relação estabelecida entre os entes envolvidos. Logo, sem ser uma operação reflexiva, essa forma radical de outridade envolve "uma espécie de paralaxe pronominal", em que o "eu" (sujeito), sendo alterocupado por um outro, precisa necessariamente assumir a posição deste outro (objeto), obliquando-se nele e passando a referir-se a si mesmo como um "mim". O "eu", nesse sentido, deixa de ser encerrado em uma concepção substantiva, passando a apontar para uma *zona de agenciamentos* (Nodari, 2019) – marcada pelos deslocamentos e a vitalidade característica.

Ainda, o fato de o autor indicar o animismo e seu discurso como corolário da função mágica da linguagem não significa que tal movimento esteja restrito a esta ontologia. Em outra direção, Nodari (2021, p. 308) chama a atenção para como o Estado moderno, com seu discurso jurídico, concentrou para si a força ilocucionária da linguagem, gerando "uma verticalização, uma hierarquização da *poiesis* da palavra". Assim, os efeitos pragmáticos do discurso poético se viram dirimidos, postos em parênteses, ao serem "neutralizados" enquanto "ficção", apartados da "realidade". Ou seja, diferentemente de um *ícaro*, canto xamânico que tem seus efeitos diretos sobre a vida social de sua comunidade (Callicot, 2017), a experiência envolvendo os sujeitos implicados na leitura literária estaria circunscrita pelo ficcional – relativizando, inclusive, os efeitos sobre o(a) leitor(a). Tal processo, por sua vez, é explicitado por Nodari com o objetivo de afirmar que a palavra poética é igualmente avivada pela função mágica da linguagem, pois permite que a posição de sujeito seja alterocupada por um sem-

-fim de singularidades, com as quais convivemos (nos obliquamos) pela/na presentificação dessa *zona de agenciamentos*, que se dá mediante um evento performativo – como a leitura, ainda que silenciosa (cf. Zumthor, 2014).

Logo, trazer a discussão ao campo enunciativo, enfocando o funcionamento da linguagem, soma-se aos esforços da *virada ontológica*, ao buscar estabelecer comparações que não estejam embasadas num *monismo ontológico* (cf. Faleiros, 2022b), amparadas em categorias estritamente ocidentais – como a de *eu lírico* (cf. Boarin, 2024; 2025), a de literatura ou mesmo a de sujeito. Os hinos do Santo Daime, como visto anteriormente, vinculam-se a uma doutrina religiosa, que, sendo cristã, apresenta seu ecletismo desde a assunção da ayahuasca enquanto ser professor. Por isso, entendo que pensar nos termos de Nodari (2019; 2023) seja produtivo, destacando, nesse esteio, o fato de tal poética não ser coincidente aos cantos xamânicos e tampouco expressar os pressupostos modernos com inteireza. Ou seja, acredito ser positivo enfocar o debate em sua dimensão ontológica, num esforço de considerar, na leitura crítica, entre o repertório e o arquivo, as agências envolvidas e os deslocamentos empreendidos.

> Eia, vem aqui no meio
> Vem aqui com o relho
> Eia eu vou chegar
> Viva São Miguel que veio
> Veio abrir a banca
> Lá dos Orixás
>
> Eia, São Miguel que veio
> Com balança e espada
> Veio pra avisar
> Que Jesus Cristo é o dono
> Aqui desse terreiro
> E é para se entregar
> (Hino *A chave da justiça*,[4] n. 2 do Hinário de São Miguel, recebido por Alex Polari).

O hino, apresentado pelas suas duas estrofes iniciais, acima transcritas, evidencia a pluralidade de sujeitos e dêiticos expressos – o foco da análise a seguir. Também, ressalta o ecletismo característico à doutrina daimista, com Jesus, São Miguel e os Orixás. Sobre esta última presença, é importante destacar, sinteticamente, a centralidade do sincretismo com a Umbanda na ICEFLU, linha do Padrinho Sebastião[5]. Esta, como contam os mais velhos, se ancora, inicialmente, em um fato que é, ao mesmo tempo, social e mágico-religioso: a chegada de Ceará à comunidade de Sebastião, a Colônia Cinco Mil (AC), *macumbeiro* que, rapidamente encantando os fiéis, passa a se relacionar com mulheres casadas do lugar, culminando em seu assassinato por homens daimistas – posteriormente absolvidos do crime (cf. Mortimer, 2018). Após a morte de Ceará, porém, se inicia a verdadeira *batalha astral*, pois as entidades que estavam nele incorporadas, principalmente Exu Tranca Rua, *rebeldes*, passam a guerrear

[4] Hino disponível em: https://nossairmandade.com/hymn/989/AChaveDaJusti%C3%A7a Acesso em: 23 dez. 2025. O hino, ainda, é o de número 107 do hinário "Nova anunciação", de Alex Polari.

[5] Igreja do Culto Eclético da Fluente Luz Universal (ICEFLU) é como se denomina institucionalmente a linha do Santo Daime fundada por Sebastião Mota de Melo, que, seguindo os preceitos e a liderança espiritual de Mestre Irineu, se originou de uma cisão com a comunidade do Alto Santo, após o falecimento do fundador da religião. Para saber mais sobre Padrinho Sebastião, sua trajetória e comunidade, cf. Mortimer (2018).

contra Padrinho Sebastião[6], que, por seu turno, investe na feitura dos trabalhos de São Miguel por três anos, "visando à doutrinação de espíritos a partir da incorporação mediúnica", o que ocorre quando o líder espiritual, por fim, "manifesta a entidade de Ogum Beira-Mar, que anuncia a doutrinação total do Exu Tranca Rua do Ceará, que firma uma aliança do astral com o Padrinho, que passa a atuar a serviço da doutrina" (Greganich, 2011, p. 82-83).

Este evento, somado a outro marco decisivo – a entrada de Baixinha (liderança de um terreiro de Umbanda no Rio de Janeiro) no Santo Daime – culminou numa mudança no universo daimista, expressa nos trabalhos de Cura, Mesa Branca e nos de São Miguel. Isto, como demonstra Greganich (2011), não significa que a presença da Umbanda no Santo Daime se dê como uma replicação de uma em outra. Em outra direção, a antropóloga, a partir do apontado por seu interlocutor, Luiz – importante liderança da Umbanda do Rio Grande do Sul e fardado antigo no Daime – sublinha as distinções de ordem formal – o contraste entre o padrão musical dos hinos e as variações de tom nos pontos – assim como as em torno da noção de incorporação, não replicável no Santo Daime, em que ocorre, antes, um *aparelhamento*[7] (Greganich, 2011; Rehen, 2007). Sem ser um sincretismo indistinto, o que parece subsistir é uma aliança firmada entre seres de matrizes mágico-religiosas distintas, que passam a atuar em conjunto – retomando o hino, os Orixás e São Miguel – circunscritos (orientados) por uma doutrina religiosa específica.

Dito isso, volto-me ao hino transcrito, que inicia com uma interjeição (*eia*); ela, nesse contexto, denota a transmissão de ânimo a outrem, indicando de partida a interlocução. Entre os entes expressos, o único que não é nominado é o pronome *eu*, mas o *outro*, a quem se dirigem os dois primeiros versos (e logo, a primeira ocorrência da interjeição), apreendido pelo modo imperativo do verbo "vir", tampouco é determinado. Repassando o evento ritual, e mirando primeiro o pronome *eu*, tem-se: a pessoa que canta no trabalho, cantando, o *eu*, o sujeito que recebeu o hino (no caso, Alex Polari), o ente que lhe enviou o hino (não determinado, ainda que pertencente a outro plano, denominado na doutrina de *astral*) e, ao mesmo tempo, São Miguel, uma vez que é possível interpretar a estrofe de abertura da seguinte maneira: os dois primeiros versos como um chamamento ao arcanjo, sendo o terceiro uma resposta, dado que, ao fim da estrofe, é ele quem *vem*, com a finalidade de abrir a banca. Ainda, pensando na presença dos orixás nos trabalhos em que o hino é entoado, e na possibilidade de *aparelhamento* (cf. Greganich, 2011; Rehen, 2007), não se pode descartar que esse convite se amplie para uma miríade de outros seres que com São Miguel trabalham.

Considerando o caráter mágico-religioso do hino, os apontamentos de Nodari (2019; 2021; 2023) se mostram profícuos, por essa indeterminação sobre o pronome não promover uma leitura psicologizante do *eu*. Pelo contrário, ao cantar no trabalho, a pessoa, sem deixar de ocupar a posição do *eu*, obliqua-se, pois abre-se à alterocupação por este outro, que assume a posição de sujeito, presentificado no ritual – por conseguinte, o *eu* pode ser, igualmente, alterocupado pelo *daime*, que atua, no trabalho, em conjunto aos demais *seres de luz*. É o hino, como fórmula encantatória, em sua expressão de *fazer* (cantado) e *feito* (recebido, legitimado espiritual e socialmente), portanto, que atualiza a *zona de agenciamentos* em que tais posições

[6] Sebastião, antes de conhecer o Santo Daime, havia tido experiências com sessões de mesa branca, em que ocorrem incorporações, estando estas relacionadas à sua busca espiritual (cf. Mortimer, 2018; Greganich, 2011).

[7] Para a doutrina, o corpo seria um *aparelho* (cf. Rehen, 2007), sendo o aparelhamento um processo distinto da incorporação, pois, nele, "o médium é consciente, ele ouve e percebe que o que vai falar não é seu, que há uma inspiração dentro dele, uma força que o dirige. Ele é apenas um veículo dessa força, um aparelho" (Greganich, 2011, p. 83).

enunciativas se tornam tangíveis. Por ser uma *zona*, a espacialidade tem de ser considerada, o que traz ao debate outros pronomes, expressos no hino: *aqui* e *nesse* [terreiro]. Para pensar estes dêiticos, relembremos a fala da jovem adepta, e mais precisamente do movimento de seu dedo: "porque hino não é música... [girava o indicador apontando e olhando o entorno] é espiritual" (Rabelo, 2013, p. 151). O espaço por ela apontado é o do cotidiano da comunidade, fora do ritual, em que circula a música. Assim, o espaço do hino seria outro, *espiritual*.

Os trabalhos, sejam bailados ou não, se dão com a formação de um círculo, que só se desfaz momentaneamente, como para o despacho – ou seja, para a toma do *daime* – ou quando é necessário fazer uma *limpeza espiritual*, por vômito ou evacuação. A conformação do espaço, contudo, se efetiva, de fato, com a *corrente espiritual*, originada da *força do daime* – que é, no mais, índice sensível de sua presença vegetal. Ainda, de acordo com Rehen (2007), a formação desta corrente depende da outra forma de controle já aludida, numa elevação e limpeza do *aparelho*, posto ser o *eu superior* capaz de se conectar com o *astral*, espaço de onde vêm os entes extra-humanos que participam do trabalho, dessa mesma corrente. Com o termo "conectar" quero destacar outro elemento levantado pelo antropólogo: o *astral* não é um lugar ao qual se chega e fica, por não ser o *nosso mundo*, sendo este deslocamento transitório, temporário (Rehen, 2007). Assim sendo, a *zona de agenciamento* que se faz presente não é o *astral*, e sim esta espacialidade cartografada pelo trânsito ascendente, que se efetiva com o cantar (o enunciado realizado), em que se dá a obliquação dos sujeitos (Nodari, 2019; 2021), mas não só – dado que o cantar, enquanto ato, soma-se a tantos outros, passando pela ingestão, o bailar (e o sentar e levantar), as orações etc.

Relembro minha experiência. Apesar de já ouvir hinos com regular frequência há alguns anos, a primeira vez que fui a um trabalho foi após começar minha pesquisa de doutorado, sobre poesia e ayahuasca (cf. Boarin, 2024). Logo, meu primeiro contato foi com os *arquivos*, o que não impediu que, pela escuta, eu tecesse uma afinidade com elementos da doutrina por mim percebidos, e de seus sujeitos, a começar pelo Mestre Irineu, mas também com essa forma estética, assimilando a recorrência de elementos formais, constitutivos. Pesando estes dois aspectos, os efeitos das presenças neles presentificadas (cf. Gumbrecht, 2010) também se evidenciaram pelo que é tangível pelos sentidos, como, sigo lembrando de determinadas vivências, a comoção ou a sensação de paz e acolhimento. Nesse esteio, o evento de escuta (e eventual canto) de um hino não é apartado de força ilocucionária – algo que, pelo caráter musical, se dá pela enunciação (aqui enfocada) e pelos elementos melódicos, como revelado nos apontamentos de Rabelo (2013). Mais, os efeitos por mim mencionados indicam algo sobre a minha própria relação com a doutrina, pela caracterização positiva. Nesse sentido, não é totalmente replicável, importando também quem ocupa a posição enunciativa do *eu pesquisador*, o *eu crítico literário*, que não é uma abstração, mas, antes, um corpo, dado que "o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos" (Zumthor, 2014, p. 27).

Enfocando a aproximação com a doutrina da religião, evidenciada aqui nas narrativas fundacionais e no hino citado, a *zona de agenciamentos* daimista, ligando o salão da igreja ao *astral* e sublinhando a direção ascendente, é presentificada de acordo com diferentes pressupostos doutrinários, que são, na mesma medida, significantes. Sobre estes, vale ressaltar a formulação de Soares (1994, p. 5, grifo meu): "Quem jogar o jogo de linguagem proposto pelo Daime terminará por enriquecer e fortalecer o *idioma religioso*, com o qual investiga suas mirações e explora suas aventuras anímicas pelo cosmos". Ou seja, quanto mais disposto a seguir o *jogo de linguagem* que a religião (e seus hinos) propõe, mais próximo às significações

concernentes à doutrina, com as quais interpreta sua experiência sensível – o que parte dos efeitos ilocucionários do enunciado encantatório. É neste ponto, diga-se, que o Santo Daime se distancia da *paralaxe pronominal* xamânica, uma vez que sobre as cosmovisões indígenas não é possível falar em doutrina, sendo esta uma especificidade da estrutura religiosa.

Em linhas gerais, tal diferença se desdobra nos deslocamentos e nas ações empreendidos nas também distintas espacialidades conformadas a partir da toma da ayahuasca e de canto animado pela função mágica da linguagem. Isto é, no trânsito xamânico, o especialista empreende deslocamentos multidirecionais pelo sociocosmos, atuando como embaixador, ou tradutor, entre mundos e humanidades (cf. Cesarino, 2011; Kopenawa e Albert, 2015; Faleiros, 2019), fazendo do espaço-tempo que se atualiza (presentifica) no ritual uma *babel polifônica* (Cesarino, 2011), pelo diálogo com o *idioma estrangeiro*. A corrente espiritual da religião, pelo contrário, passa pelo *idioma religioso*, uma língua comum aos que participam da comunidade espiritual – humanos, vegetal e outros extra-humanos, vindos do *astral*. E, ainda que esse idioma se abra a outras línguas, o faz através de uma aliança em termos especificados, compreendidos igualmente pelo idioma daimista – a exemplo da aliança com os orixás.

Descola (2023, p. 527), acerca dessa distinção entre entes em regimes animistas e em sistemas religiosos, chama a atenção para o seguinte aspecto: "enquanto os espíritos são parceiros ou concorrentes que é preciso seduzir, adular ou ludibriar, as divindades estão mais distantes na escala da imanência ao mesmo tempo que mais precisamente situadas no espaço geográfico e social". As ações necessárias quando em relação com espíritos de cosmovisões indígenas são costumeiramente relatadas em etnografias (cf. Keifenhein, 2002; Langdon, 2002; Cesarino, 2011), enfocando os trânsitos xamânicos e seus perigos. No caso do Santo Daime, em outra direção, agentes como a Virgem, os santos, os orixás e o próprio daime se localizam num plano apartado e distante de nosso mundo; ainda assim, quando conformada a corrente espiritual, *na força* e graças à elevação do *eu*, sua localização ganha tangibilidade, percebida pelos sentidos, mas também pelos efeitos de suas ações – como o ensinar e o curar. Nos termos de Descola (2023, p. 528), estas divindades se veem investidas "de uma função de intermediação entre os humanos e esse ou aquele setor ou população do cosmo", isto é, entre humanos e os seres do astral. Nesse sentido, para o antropólogo, as religiões conformam um *campo de intervenção fixado*, em que se percebe a sobrevivência "dos vínculos territoriais e das afiliações segmentares" (Descola, 2023, p. 528). No hino lido, os vínculos territoriais se sobrepõem, sendo esta corrente o terreiro de Jesus, aberto por São Miguel.

Unindo vozes

Distinguir os deslocamentos xamânicos dos daimistas auxilia a não incorrer em algumas falsas equivalências, como entre a função de tradutor/embaixador dos xamãs e a de mediador das divindades, como os santos, que deriva nos tipos de relação estabelecidas nessas *zonas de agenciamento*. Tal constatação não elide do debate sobre os hinos uma perspectiva ontológica, se a religião for considerada em termos mais amplos, como "operação graças à qual os humanos instauram publicamente seres e qualidades ontológicas por meio de enunciados, profecias, rituais, imagens" (Descola, 2023, p. 525). Nesse esteio, procurei aqui evidenciar alguns entendimentos nativos sobre os hinos, apreendidos pelas etnografias, não por um valor mimético ou simbólico a ser ajuizado pela crítica literária, mas por entender que as noções

auxiliam a compreender como se dá esse desdobramento do *eu*, sua obliquação (Nodari, 2019; 2021), nos hinos, especificando sua espacialidade e os seres *publicamente instaurados*.

Como visto no início do artigo com as narrativas orais, os hinos conformam um gênero daimista, sendo, portanto, essa reflexão um desejo de se somar a um esforço maior, dada a complexidade poética e narrativa da religião ayahuasqueira. Tendo isto em vista, os cânticos da religião expressam maximamente a correlação entre a palavra e seus efeitos pragmáticos, o que reafirma aos Estudos Literários a importância do corpo e do conhecimento incorporado, adquirido pelo *repertório*, mesmo se em contato com o *arquivo*, uma vez que entender a função precípua dos hinos passa pelo contexto ritual. Pensando nisso e voltando à minha experiência, falava como a escuta dos hinos sem ir aos trabalhos me aproximou, em alguma medida, da doutrina daimista e de seus agentes, algo percebido por efeitos de presença, ainda que estes estivessem centrados na dimensão do desejo (Zumthor, 2014), posto que a comoção, por exemplo, não se desdobra (pode se desdobrar) num efeito de maior alcance pragmático, como a cura. A distinção, por sua vez, se perfaz na ausência do daime e, por conseguinte, de seu índice sensível: a *força*. Ela, só pude sentir nos trabalhos, ao dividir o espaço-tempo com os adeptos, o *daime* e os demais seres que os hinos invocam. Logo, entendo a *participação* relevante para a crítica literária não somente pela apreensão das categorias nativas em si, mas pela voltagem pragmática da experiência, que sublinha a outridade envolvida nesta poética. Ou seja, ao colocar o corpo no centro dos debates da disciplina, o estudo dos hinos se volta ao questionamento metodológico, convocando à experiência radical com a palavra.

Por último, considerar a participação no debate crítico, lançando o olhar comparativo entre o conhecimento incorporado e os arquivos, não passa pela adesão à crença, por "mobilizar as categorias de superstição, crença ou eficácia simbólica na tentativa de explicar" a *zona de agenciamentos* presentificada pelos hinos, mas por compreender que a agência do *daime professor* e os seres que com ele atuam requerem "um meio que não responde às demandas científicas", modernas (Stengers, 2017, p. 05). Passa, portanto, por uma vivência neste outro meio, pela assunção da presença do sujeito-pesquisador, de seu corpo, que aprende, precisando, para isto, estabelecer uma relação, ao se colocar em movimento, através das alterocupações avivadas pela fórmula encantatória dos hinos. Nesse sentido, tal vivência, trazida às reflexões metodológicas da disciplina, aponta não para uma maior reflexividade, mas, como visto com Nodari (2019; 2021), para uma obliquação, possível somente se levada a sério a agência vegetal, do *daime*, e dos seres extra-humanos, com eles aprendendo.

Referências

ASSIS, Glauber Loures de; LABATE, Beatriz Caiuby; CAVNAR, Clancy. Música, tradução e linguagem na diáspora do Santo Daime. *Rev. Antropol.* (São Paulo Online), São Paulo, v. 60, n. 1, p. 165-192, 2017.

ASSIS, Glauber Loures de. *Encanto e desencanto:* Um estudo sociológico sobre a inserção do Santo Daime no cenário religioso contemporâneo. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BOARIN, Fernanda Vivacqua. *Cantos do cipó* – poesia, ayahuasca e agência. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

BOARIN, Fernanda Vivacqua. A insuficiência do eu lírico: um debate ontológico a partir dos cantos marubo, traduzidos por Pedro Cesarino. *O eixo e a roda: revista literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 34, n. 2, p. 85-100, 2025.

CALLICOT, Christina. Comunicação entre espécies na Amazónia Ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas. *caderno de leituras*. n.71. São Paulo: Chão da Feira, jul. 2017.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska* – poética do xamanismo a Amazônia. São Paulo: FAPESP; Perspectiva, 2011.

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível* – uma antropologia da figuração. Tradução de Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

FALEIROS, Álvaro. A poética de traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas. *In*: FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais* – uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. p. 135-156.

FALEIROS, Álvaro. Acompanhamento para cantos em movimento caracol. *In*: AMARANTE, Dirce Waltrick do; GUERINI, Andréia; LIBRANDI, Marília (org.). *As Línguas da tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022a. p. 15-39.

FALEIROS, Álvaro. O monismo ontológico de Luís Augusto Fischer em Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. *Exilium*, n. 4, p. 267-302, 2022b.

GOULART, Sandra Lucia. *Raízes culturais do santo daime*. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural e Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: https://www.neip.info/downloads/t_sandra_encontro.pdf. Acesso em: 21 maio 2023.

GREGANICH, Jéssica. O axé de Juramidam: a aliança entre o Santo Daime e a Umbanda. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 12, n. 19 p. 77-106, jan./jun. 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença:* o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

KEIFENHEIN, Bárbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 97-127.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu* – palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LABATE, Beatriz. *A reinvenção do uso de ayahuasca nos centros urbanos*. Campinas: Mercado das Letras, 2004.

LANGDON, Esther Jean. A tradição narrativa e aprendizagem com yagé (ayahuasca) entre os índios Siona da Colômbia. *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 69-93.

LUNA, Luís Eduardo. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e mundo natural. *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 181-200.

MENDONÇA, Fernanda Cougo. A poesia oral de um sábio da floresta: fragmentos e diálogos. *Boitatá*, Londrina, n. 33, p. 19-34, jan.-jun. 2022.

MENDONÇA, Fernanda Cougo. Luiz Mendes e os hinos: notas de uma (voz) poética daimista amazônica. *Arteriais.* Revista do ppgartes, Belém, v. 11, n. 19, 2025.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe* – Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA; ABESUP, 2011. p. 510-528.

MORTIMER, Lucio. *Bença, Padrinho!* A história do expansor da religião do Santo Daime. São Paulo: ICEFLU, 2018.

NARBY, Jeremy; PIZURI, Rafael Chancari. *Plantas mestras* – Tabaco e Ayahuasca. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos lit. bra. Contemp.*, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019.

NODARI, Alexandre. Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista. *Organon*, Porto Alegre, v. 36, n. 72, p. 306-346, jul./dez. 2021.

NODARI, Alexandre. A função mágica do discurso: esboço para uma teoria geral do sujeito zero. *In*: CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; VELDEN, Felipe Vander; ROCHA, Hélio Rodrigues da. (org.) *Humanos e outros-que-humanos nas narrativas amazônicas* – Perspectivas literárias e antropológicas sobre saberes ecológicos, tradicionais, estéticos e críticos. São Carlos, SP: Editora de Castro, 2023. p. 91-118.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya* – Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Ed. Colihue, 1997.

PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos*. La Flauta Mágica, 2014.

RABELO, Kátia Benati. A "música" do Daime. *In*: RABELO, Kátia Benati. *Daime Música* – identidades, transformações e eficácia na música da doutrina do Daime. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 149-210.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. *Recebido e ofertado:* a natureza dos hinos na religião do Santo Daime. 2007. 240 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SOARES, Luiz Eduardo. O Santo Daime no contexto da nova consciência religiosa. *In*: SOARES, Luiz Eduardo. *O rigor da Indisciplina:* ensaios de antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Rèlume Dumará, 1994.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. *Caderno de leituras*, São Paulo, Ed. Chão da Feira, maio 2017.

SURGHI, Carlos. Barroco y éxtasis em Néstor Perlongher. *Revista Chilena de Literatura*, n. 86, p. 215-235, abr. 2024.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório* – performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana de Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Margarida Goldsztain. São Paulo: Perspectiva, 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. *In*: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 24-29.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *In*: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 347-399.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

v. 36, n. 3, p. 109–123, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.61257
Submetido em: 23/08/2025 · Aprovado em: 27/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

The Dybbuk Between Several Worlds: Spectropolitics,[1] the Demon, and the Devastation of the Future in Tony Kushner

O Dibuk *entre vários mundos: espectropolítica, o demônio e a devastação do futuro em Tony Kushner*

Vanessa Cianconi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
vcianconi@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1175-4919

Abstract: The dybbuk is a malevolent spirit that possesses the bodies of the living. Rooted in Jewish folklore and mysticism, the dybbuk is believed to be the soul of a dead person who cannot find rest. The purpose of this article is to reconcile Tony Kushner's glimpse of apocalyptic anxiety in adapting S. Ansky's text, *The Dybbuk* (2000). By placing ghostly characters on stage that echo the past and its resonance by bringing in a demon who now considers not only the claims of this past on the present, but also the historical devastations projected into the future, I look at Kushner's play in light of the immateriality of its characters in relation to the uncanny experience of recognizing theater as the possibility of materializing a link between Sigmund Freud's concern of the unfamiliar (or the *unheimlich*) and Walter Benjamin's concern of experience.

Keywords: Tony Kushner; *A Dybbuk*; Jewish lore; spectropolitics; Performance Philosophy; Walter Benjamin

Resumo: O *dibuk* é um espírito malévolo que possui os corpos dos vivos. Com raízes no folclore e no misticismo judaico, acredita-se que o *dibuk* seja a alma de uma pessoa morta que não consegue encontrar descanso. O objetivo deste ensaio é reconciliar o vislumbre da ansiedade apocalíptica de Tony Kushner ao adaptar o texto de S. Ansky, *A Dybbuk* (2000). Ao colocar no palco

[1] My concern with spectropolitics is not new. Many of the ideas on the Philosophy of the specter I write about in this article are recurrent. However, the issue of spectropolitics recurs in Tony Kushner's work and will be treated as such.

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.

personagens fantasmagóricos que ecoam o passado e sua ressonância ao trazer um demônio que agora considera não apenas as reivindicações deste passado sobre o presente, mas as devastações históricas projetadas no futuro, olho para a peça de Kushner à luz da imaterialidade dos seus personagens no tocante à estranha experiência de quando se reconhece o teatro como a possibilidade de materialização de uma ligadura entre a questão do infamiliar (ou do *unheimilich*) de Sigmund Freud e a questão da experiência de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Tony Kushner; *A Dybbuk*; folclore judeu; espectropolítica; Filosofia Performance; Walter Benjamin

Hell is empty,
And all the devils are here

(William Shakespeare)

The) dybbuk is a malevolent spirit that possesses the bodies of the living. Rooted in Jewish folklore and mysticism, the dybbuk is believed to be the soul of a dead person who cannot find rest. According to legend, the dybbuk attempts to possess the body of a living person to resolve earthly problems or simply out of a desire for revenge. This notion of possession and the struggle between two worlds, the dead and the living, finds its earliest expression in oral tales passed down from generation to generation, capturing the imagination of many with its frightening and unsettling implications.

In *The Dybbuk* (1994), Tony Kushner retells S. Ansky's classic mystical legend and updates it for the contemporary world, even though it is still, apparently, geographically and temporally set in Ukraine in the 1920s. In the stories of the dybbuk, both in the seminal play by Ansky, a Russian folklorist and playwright, and in its adaptation, translated by Joachim Neugroschel, the incorporation of the tensions and anxieties of their times, reflecting the emotional and spiritual conflicts faced by those living in a rapidly changing world, are understandable. The dybbuk's inability to ascend to the next life (whether it exists) parallels the characters' own imprisonment between belief and doubt, the mystical and the rational, the individual and the collective. In this article, I intend to reconcile the American playwright's glimpse of apocalyptic anxiety by, once again, placing on stage ghostly characters that echo the past and its resonance by bringing in a demon who now considers not only the claims of this past on the present and of the dead on the living, but also the historical devastations projected into the future. The future for Kushner, as haunted as the present is, proves to be an impossible locus of reconciliation. The evil impregnation of the dybbuk, by taking over the woman's body, becomes a text that echoes Walter Benjamin's theses on history: "In the voices we hear, isn't there an echo of now silent ones?" (1940). Thus, drawing from the German philosopher, I look

at Kushner's play considering the immateriality of its characters in relation to the uncanny experience of recognizing theater as the possibility of materializing a link between Sigmund Freud's concept of the uncanny (or *unheimlich*) and Walter Benjamin's concept of experience. The cultural and, often, linguistic strangeness felt by the audience only reinforces the possibility of the demon and how the possibility of its existence is even more real in theater.

Theater is, and always has been, a two-way street between the real and the imaginary. The magic of theater approaches Benjamin's understanding of experience when he argues that experience loses its meaning in a world completely disfigured by the barbarism of world wars and their devastating consequences, where the "tiny and fragile human body" (Benjamin, 2007, p. 144) is confronted with all the ostentation of the war machinery of mechanized warfare. It is well understood that there is a dialogue between the spectator and the actor on stage, and the question of representation moves away from the question of Platonic mimesis as it takes on something ghostly, illusory, and fantastical. Representation becomes a non-being. That is, dealing with unreal, immaterial beings in theater is to represent the invisible by making it visible. The question of what is cognizable by the audience, I believe, mixes with what is magical, perhaps fantastic, and in Kushner's play, as in Ansky's, it converses with the question of spectropolitics when the trope of unfamiliarity is placed under scrutiny. The representation of the devil in Kushnian theater and his anthropocenic view of the world are, once again, brought to the stage.

George Minois (2019) notes that it is in the apocryphal literature of Judaism that the theme of hell first spreads, with the Book of Enoch, dating from the 1st century BC. Minois points to the fact that it is in the Apocalyptic texts that the idea of sinners dying in fire and the need for reconciliation of collective responsibility (original sin) in relation to individual responsibility is presented. Demonologists claim that people believed that the universe was inhabited by invisible beings whose presence interfered with the visible world and its human inhabitants. Consequently, evil spirits, omnipresent in world literature, became invisible agents of all kinds of human evils (Pagels, 1995, p. XV; Bruce, 2024, p. XV). The path to perceiving the invisible world has always been found in legends and oral traditions of peoples, which are generally neglected and, consequently, forgotten. The movement to recall these legends is the perception of an invisible world when one sees the need to deal with what Scott G. Bruce (2024, p. XVIII) emphasizes: "In the manyfold arts of depredation, all of these demons gave voice to the fears and anxieties of the cultures that created them".

Ansky's Jewish demon, the *Dybbuk*, is a play deeply rooted in the history, culture, and legends of Eastern European Jews. Directly inspired by the playwright's ethnographic expeditions to the heart of Jewish Eastern Europe, the play is filled with Jewish specifics: legends and folk tales, holidays and ritual observances, sacred religious and mystical texts, and, at its core, a supernatural creature known only to those versed in Jewish mythology.[2] Despite being

[2] In writing *The Dybbuk*, Ansky drew inspiration from the stories he collected on his ethnographic expeditions. Many early Jewish ethnographers sought to collect Jewish arts practices such as folk songs because they understood that these practices served "as a, if not the, cultural storehouse– not only of concepts, imagery, tropes, and emotions, but also of language, rhythm, rhyme, sounds, and music." It is a storehouse that reveals the rich pluralism of Jewishness. And yet, the collection of Jewish folklore was driven by two ostensibly incompatible purposes. On the one hand, as Annette Werberger argues, collecting Jewish folklore was part of "the European attempt to produce tradition and traditionality" as an exercise in nation-making. Across Europe, folklore was being put to use to "build" cultural identity. Jewish ethnography during the time of the An-sky expeditions was tied to a drive

a play with purely Jewish roots, over the past century, *The Dybbuk* has become a cultural landmark with broad global significance, reaching audiences around the world.

The representation of the immaterial, or non-being, on the Kushnian stage

Walter Benjamin's categories of *Erfahrung* (experience) and *Erlebnis* (lived experience) are fundamental in approaching modernity. Centered on the analysis of the manifold ways of perceiving and feeling the world, those categories have changed due to profound social transformations overtime. In "Experience and Poverty" (1994), Benjamin analyzes the phenomenon of the decline of *Erfahrung* (experience) in a *crescendo* that considers the psychosocial effects of the emergence of writing, of the press, of cultural industry, and of anonymous and rootless living in large cities, I mean, a process of dehumanization. The loss of experience is, in the final analysis, the destruction of tradition, that is, it is anything that is transmitted or brought into the present from the past. Experience loses its meaning in a world completely disfigured by the barbarism of world wars and their devastating consequences. The horrors of the First World War and its dire consequences highlight the decline of experience, challenging the possibility of self-narration.

The glimpse of an apocalyptic anxiety generates a more pronounced emphasis on theological doubt in Ansky's original text. However, these elements only deepened the emotional impulse of the play's two dominant stories: that of Khonen, the young rabbinical student who dies of love for a woman promised to another and whose spirit comes to inhabit her body, and that of the rabbi who seeks to exorcise the dybbuk. Written before the outbreak of World War I, Ansky's play was not produced until the 1920s. Strongly inspired by German expressionism, Ansky exposes the horrors of war by bringing to the stage the duality of non-being. Kushner, in his version, reproduces the question of duality between the individual and the collective in American society, in a way reproducing the horrors of that society.

> The theme of being between worlds manifests in the play on the multiple levels. The dybbuk is caught between two worlds, unable to ascend to the next life. The characters are likewise caught: between the world of the mystical and the world of the rational, between belief and doubt, and as An-sky himself pointed out, "between the individual and the collective" (Moore, 2023, p. 217-218).

Moore (2003) believes that the audience will be divided similarly between those who understand the dybbuk and those who do not. Those who do not speak Yiddish and those who do will find different clues and hints that refer to their different secular, religious, and linguistic worlds. Viewers who do not understand Yiddish must accept their lack of familia-

to establish a Jewish cultural identity that was outside the religious framework, a "project of modernity, which is intimately linked to such factors as nationhood, progress, and science." On the other hand, Jewish ethnography also revealed the diversity of that Jewish religious framework (Moore, 2023, p. 209).

rity and embrace the strangeness, allowing themselves to have an instinctive reaction to the unknown. The uncanny here transcends the boundaries between the real and the imaginary.

There is a connection between Freud's concept of the uncanny (*unheimlich*) and the theatrical experience. The oddness of language only reinforces the possibility of the demon and how this existence is stronger in theater: how every existence is more real in the theater. Theater is, and always has been, a two-way street between reality and magic. Theatrical magic approaches the matter of experience. There is a dialogue between the spectator and the actor on stage, the concept of representation moves away from the concept of Platonic mimesis as it takes on something ghostly. Dealing with unreal, fantastic beings in theater is to represent the invisible by making it visible. The question of what is knowable by the audience, I believe, mixes with what is magical, and in Kushner's play, as in Ansky's, it converses with the concept of spectropolitics when the uncanny is put under scrutiny. We interpret, translate, and historicize through a lens that changes and alters itself.

Translating and interpreting the dybbuk is a way of rewriting history. The incorporation of the word dybbuk into other languages and cultures serves as an agent of this rewriting, for it is through the representation of this demon in the 20th century, initially belonging to the Jewish culture, that spectropolitics is seen as the catalyst for the possibility of rewriting history, thus making this incorporation possible. The historical fabric, haunted by the resurgence of the world, makes it possible to see how this new demonic being shapes the present through its theatricality inserted into it. Language politics plays a social role in Ansky's play. Neugroschel (2000) reminds us that the original Yiddish manuscript had been lost, forcing the Russian playwright to retranslate the play from Hebrew back into Yiddish. Thus, the existing Yiddish text is, in fact, a second-degree translation.

Neugroschel (2000) initially points out that the origin of the word dybbuk is Hebrew and derives from the root "to adhere". According to Gershom Scholem (1991), the word dybbuk was coined in Yiddish and first used in 1680. Absorbed by several other European languages, the word designates an undead entity that takes over the body of a living being and controls it. He considers that:

> When we read something produced by our own culture, we experience that work within our familiar milieu. But when we read a translation, the direct opposite occurs: We have to infer the cultural context from the given work. [...] the totality forms a context that can assist us in perceiving Ansky's drama as manipulating codes in an intricate historical and cultural system (Neugroschel, 2000, p. XIX).

Walter Benjamin, in *The Origin of German Tragic Drama* (2003), his 1925 thesis, describes tragedy as being closely linked to the Greek concept of chance. For the thinker, German Baroque drama departs from this question because it is characterized by an "extreme paucity of non-Christian notions" (2003, p. 130), yet "fate leads to death" (2003, p. 131). Kushner's *Dybbuk* is obviously rich in Christian ideas, so a possible theatrical historical work is constructed there; that is, it is glimpsed that theater carries history as phantasmagoria. Chonen, in making a pact with the devil, repeats the internalization of guilt, which, according to Benjamin, is imposed on men from outside by misfortune. But contrary to what the German philosopher asserts, Chonen does not "escape his demonic jurisdiction" (2003, p. 131). Chonen moves forward to meet the devil.

Fate does not only befall the characters but also dominates the surroundings:

> It is characteristic of the tragedy of fate not only that a curse or guilt is inherited within whole families, but also that this is associated with…a fatal stage property. For once human life has sunk into the merely creaturely, even the life of apparently dead objects secures power over it. The effectiveness of the object where guilt has been incurred is a sign of the approach of death (Benjamin, 2003, p. 132).

The impossible journey on a road with curves changing direction foreshadowed the action that the dybbuk would have on the families of the bride and groom:

> NACHMAN: You wouldn't believe this trip! We were on the river road but it seems to have doubled in length and forked many times since I was last on it, which was only last month. And the roadbed has fallen into disrepair, at one point it just vanishes into a great marsh that wasn't there before, we were almost stuck for the night. My wife says that demons, God should protect us, were trying to keep us out of Brinnitz! (Kushner, 2005, p. 57).

It is in the play's last act that the misfortunes caused by supernatural forces are clearly noticeable. Leah and her family are unable to reach the wedding venue, precisely because the dybbuk is preventing them from moving forward: the carriage loses its wheels, the mules die, the horses of the paladins sent after the couple and their family go mad and flee into the night, and on the outskirts of the city, all the roosters begin to crow; at midnight, the groom faints, but even the attempt to carry him on foot is thwarted.[3] The nightmare world continues throughout the play, culminating in the spirit's refusal to leave Leah's body, leading to her death.

> The function of the mass of scholarly annotations is to point to the nightmare burden of realia on the action. In the development form of the tragedy of fate there is no getting away from the stage-property. But alongside it there are dreams, ghostly apparitions, the terrors of the end, and all of these are part of the stock-in-trade of its basic form, the Trauerspiel (Benjamin, 2003, p. 134).

The night, in fact, plays a decisive role, as it can be seen in the apparitions of spirits, –"From here it is but a step to the drama of fate, where the witching hour plays a dominant part" (Benjamin, 2003, p. 134).

In the opening stage direction of the play, the Messenger lies on a bench with his head in his travel sac while Chonen quietly leans against a bookcase filled with old books. As he thinks and prays to himself, evening falls on the synagogue, darkening its shadowy corners, creating a mystical and mysterious atmosphere, –"great scenes which derive their poetic quality from the night" (Benjamin, 2003, p. 135). Much of Act I is based on the possibility of the

[3] MICHL: Rabbi, you must come, the bridegroom and his family are on the outskirts of the town, their carriage lost its heels, their mules have died, the riders we sent after them, their horses went wild and charged off into the night, and on the outskirts of town all the cocks have started crowing, at midnight, the bridegroom has fainted, they've carried him on foot but they're suddenly so stricken with terror they cannot take another step! You must come now! (Kushner, 2005, p. 100-101).

existence of an "Evil One", which leads to the Messenger's statement affirming the possibility of invoking the devil:

> FIRST BATLON: I agree, let's not talk about such things, not here, not at night, We'll inadvertently summon The Evil One.
> SECOND BATLON: The Devil can't enter a Holy place, not even if you invoke Him! There's nothing in the Holy books, no Chants or incantations, not even in the Kabbalah for calling forth Satan.
> THE MESSENGER: Actually there is a way (Kushner, 2005, p. 13).

Latent superstition is exposed in the First Batlon's[4] speech when he describes this powerful rabbi from his shtetl who possessed enchanting abilities, including the power to summon Satan.

> FIRST BATLON: [...] **He told me he'd made a golem, back when the persecutions grew too frequent and too fierce; he told me how he'd made the dead rise, he could fly invisible through the air and devils danced at his behest. He even conjured Satan** (Kushner, 2005, p. 14, my emphasis).

The advent of midnight is key to Leah's[5] exorcism, as it becomes the essence of disorder and the impossibility of her arrival at her wedding ceremony. The importance of performing the exorcism before midnight is precisely what makes the roosters crow after the witching hour in Act IV. Popular tradition says that midnight is the witching hour, the moment when the dead are allowed to commune with the living. And here, it is the hour when the dybbuk is at its strongest and can conjure evil and cause chaos around it. Walter Benjamin, in the quote below, links Nietzsche's question of eternal return to space-time and how it becomes spectral, historical, yet in Kushner's play this is only possible because the spirit world is within history.

> There is a good reason for associating the dramatic action with night, especially midnight. It lies in the widespread notion that at this hour time stands still like the tongue of a scale. Now since fate, itself the true order of eternal recurrence, can only be described as temporal in an indirect, that is paradisical sense, its manifestation seek out the temporal dimension. They stand in the narrow frame of midnight, an opening in the passage of time, in which the same ghostly image constantly reappears. [...] The midnight hour of the Trauerspiel stands in contrast to the daytime setting required by every tragic action. 'Tis now the very witching time of night, when churchyard yawn, and hell itself breaths out? Contagion to the world.' **The spirit world is ahistorical** (Benjamin, 2003, p. 135, my emphasis).

The trope of the dark night serves as a catalyst for the mysteries that abound in the play. The dark corners of the synagogue explain the presence of the dead souls who go there to pray, leaving traces of deep sadness. Lost lives haunt Kushner's play, just as the divided souls of Chonen and Leah will only be united after death, finally becoming one. Maybe this

---

[4] According to Tony Kushner in his cast list, batlonim are generally people who are employed by the community to stay in the synagogue and complete the minyan when necessary.

[5] RABBI AZRIEL: If we are to perform this ceremony. Rabbi Shimshin, it must be done before midnight as you know, and . . . There is a danger here. The child is dying. The dybbuk is drawing away her life (Kushner, 2005, p. 75).

is when Aristophanes' eulogy to Eros leaps off the page. The piles of sorrows of lost loves are scattered on the synagogue's floor:

> GITL: I don't like it here at night, it's grim and frightening.
> LEAH: I've never been in a synagogue this late before […]. It's brooding tonight, mourning over lost lives, it's heartbreaking, it's dark as the bottom of the sea.
> FRADDE: Sure it's a sad place at night and I'll tell you why that is. The dead come to pray here at the shul at night, scattering their sorrows on the floor like dead leaves, leaving piles of sorrows all over the place (Kushner, 2005, p. 27-28).

The dybbuk rewrites a haunted history.

Tony Kushner's *The Dybbuk* in the United States

Tony Kushner's play *Dybbuk or Between Two Worlds* was first staged in February 1995, when it premiered in Hartford, Connecticut, at the Hartford Stage Company, directed by Mark Lamos. Originally titled *Between Two Worlds*, the play tells the story of Leah and Chonen, who, unbeknownst to them, are promised to each other by their parents before birth and who, unconsciously, fulfill their destiny by falling in love as young adults. But Chonen's father has long since died, and in his absence, Leah's father breaks his vow and chooses a wealthy suitor for his daughter. Chonen turns to Kabbalah (part of Jewish mysticism) to win Leah back, but the dark power he awakens spirals out of control and kills him. On Leah's wedding night, Chonen's soul returns from beyond the grave in the form of a dybbuk and takes control of her body. Leah's family turns to a Hasidic rebel to exorcise the dybbuk from their daughter, but although the exorcism is successful, Chonen's soul remains between life and death. Leah follows him, dying to be reunited with her beloved. In death, Leah and Chonen find a way to fulfill their destiny.

S. Ansky gave his original drama the subtitle "Between Two Worlds" – a reference not only to the play's dialogues between the rabbinical representatives of this world and the spirits of the other, suggesting the eternal struggle between the material and the mystical, but also to the precarious situation of Eastern European Jews, caught between the traditions of their shtetl's past and the relentless pressures of modernity. Written during a time of great transition, on the eve of a new century, Ansky's concern seems even more urgent as we reach the end of the millennium, just as Kushner's rendition –originally adapted in 1994– does near the end of the following century. Beyond the millennium bug and the possible end of the world, Kushner presents an apocalyptic anxiety about a future that is difficult to reconcile, while still looking back on a terrifying past.

In a conversation with Tony Kushner in 2012, in New York, the playwright commented on the importance of magic in his dramaturgy. His *Dybbuk* (2005) reinforces this need by bringing the Jewish experience closer to the Kabbalah and spectropolitics.

> It would seem as if what we call "fantasy" is often an attempt at understanding what rational and daily experience fails to grasp: forces, notions, possibilities frequent in our everyday life, often at remote points in our coordinates of infinity and eternity. Jews obviously did not regard their Bible and Talmud as "fantasy." For them, the Scriptures, especially the first five books, were millennial objects of

> study, and a portion of the Pentateuch was read each week in synagogue, thereby forming an annual cycle. The Bible and the Talmud were the basis of a national constitution, a code of laws, a way of life, at the core of acting and thinking, particularly outside the Holy Land, and imbued with the promise of a messianic future (Neugroschel, 1976, p. VIII-IX).

Anatol Rosenfeld returns to the mystical question of the Kabbalah in his essay "A Drama of Hasidism: The Dybbuk, by Sch. An-ski", published in 1952. "The tzadik–the holy man and Hasidic master– is capable of influencing higher decisions with magical power"[6] (Rosenfeld, 2012, p. 29, own translation) through prayer. The tzadik does not merely comment on revelation like the traditional rabbi; he is revelation itself. Rabbi Azriel of Miropol is a tzadik, and therefore the only rabbi capable of performing an exorcism on Leah. The tzadik linked to the Kabbalistic tradition embodies the magic of the Torah, –"the living incarnation of divine wisdom"[7] (Rosenfeld, 2012, p. 34, own translation), while at the same time "the 'fantasies', the 'fairytales', the 'fables' in the Bible, and in the post-biblical commentaries and exegeses in the Talmud and what came after, were not really regarded as fantasy by the Jews themselves, until perhaps the Haskalah–the rational movement in nineteenth-century Judaism" (Neugroschel, 1976, p. IX). This mysticism can be observed in Chonen's reasoning below:

> CHONEN: The tzaddikim walk among us, and these saints have as their occupation scrubbing sin from human souls, to renew the soul's perfect original brightness. But evils crowd 'round every doorway. Clean a soul of seventy sins, polish it bright, it will come back at once even more spotted. Purify a whole generation and the next generation appears, unrepentant. And each generation grows more stiff-necked, and the tzaddikim grow fewer and weaker, and to us it seems that evil is withering the world […]. We should not try to banish sin, but to make sin holy. Like the goldsmith with his delicate ladles, his small hot flames, his precise and cautious gestures; the way the farmer carefully, deliberately divides wheat from chaff; this is how we purify sin, in the crucibles of our souls, we purify sin and make sin holy.
> HENECH: Holy sin is an impossibility.
> CHONEN: God made sin.
> HENECH: Not true, Chonen, sin is from the Sitra-achra, it belongs to the Other Side.
> CHONEN: And who made the Other Side? The Sitra-achra is God's Other Side. Satan is another side of God. And so Satan must be holy (Kushner, 2005, p. 25–26).

"In the fabric of the Dybbuk, the theosophical doctrine that evil (the lowest rung of good) is 'the other side of God' and that even in the devil there is a divine spark"[8] (Rosenfeld, 2012, p. 28, own translation) takes on decisive importance, and perhaps for this very reason, the tzadik will ultimately fail at the end of the play.

It is in Act II that the story of a marriage becomes a horror story. It is in Fradde's words, when he states that the world is a troubled and mysterious place, that what will become a possession by the dybbuk begins.

---

[6] "O *tzadik* – o santo e o mestre hassídico – é capaz de influenciar as decisões superiores com força mágica".

[7] "(...) a encarnação vivente da sabedoria divina".

[8] "No tecido o *Dibuk* reveste-se de importância decisiva a doutrina teosófica de que o mal (degrau mais baixo do bem) é 'o outro lado de Deus' e que mesmo no demônio há uma fagulha divina".

> FRADDE: Souls of the righteous rest in the bright lights of Paradise, Leahlah, they're up on high, not here in Brinnitz, which is only for the living, and those who don't belong [...].
> LEAH: What about the ones who have been cheated of long lives, what about the ones who die too soon? What becomes of everything they were supposed to do, the tears unshed, the happy days never spent in happiness? [...] **Fradde, blow a candle out and if it's still tall and straight you simply light it again, you don't throw it out; if a life is extinguished before its vessel has grown frail and broken, it can't be forever, its flame can be rekindled** [...] (Kushner, 2005, p. 51).

Chonen discovers that Sender has finally managed to secure a dowry for his daughter, Leah, and that she is going to be married. In a fit of rage, the student rebels against the loss of his beloved, crying out for the message that should have been for him while repeating the Name in the messenger's ear. Chonen, enraged, uses black magic to summon the demon. The lights in the synagogue go out at the moment of Chonen's death. Although the extinguishing of the candle signifies the extinguishing of Chonen's life, the candle is somehow relit.

Macbeth, when reciting about the finitude of life, compares it to the extinguishing of a candle. In an increasingly secular world, where good and evil get mixed up, life becomes a shadow in a poorly staged memoryless world. The story told by a fool is masked by losing its meaning in a world devoid of illusions. The candle as a representation of life (of the possibility of the soul's existence) is extinguished several times in Kushner's play. As in Shakespeare, there are no more illusions in the contemporary world. However, there seems to be an exchange between the extinguishing of the candle and the possibility of the Jewish demon. Leah, by inviting her dead mother to her wedding, opens a passage to the other side. Without listening to the Messenger's advice that souls always seek a body, and that there are still dark souls seeking to develop, she invites another soul to her wedding –someone they believed had died in sin. Leah knew. The idea of the existence of the demon as something that tries to harm others is pressing throughout the play. The magic of the Kabbalah in collusion with that of theater would make it possible for the tzadik to purify these souls. Jewish metaphysics reveals itself as magic, "certain rituals and formulas, meticulously repeated, always have the same consequences, conjuring spirits (or demons)"[9] (Rosenfeld, 2021, p. 55, own translation). Thus, we see the possibility of possession by the dybbuk.

> LEAH: [...] **Fradde, I want to go to the cemetery now and invite mother to come to my wedding, to wait with my father by the chuppah and lead the marital procession, and then dance with me like we did when I was very small. I've seen her, Fradde, on the Holy Days, on the Festivals, at Pesach she watches us from the cold without, hoping to be asked in... The dead will talk to you if you permit them; this martyred couple, the holy bride and bridegroom, they visit me night after night, and they were young and terribly beautiful and each was bursting with joy when they stepped under the canopy, and the music was so joyful it hid the clatter of horses' hooves, and the scent from the baking ovens was so sweet it masked the devil's stench, and the first stroke of the axe scattered his teeth across the square, and the horses' hooves tore through her dress as she ran, and they seized her veil with their hands and...** (Kushner, 2005, p. 52–53, my emphasis).

[9] "certos rituais e fórmulas, minuciosamente repetidos, têm sempre as mesmas consequências, conjurando os espíritos (ou os demônios)".

> THE MESSENGER: **Let me tell you something; I speak with a certain authority. The souls of the dead are everywhere, as you say, but souls always seek bodies, because only through the flesh can a soul purify itself. Some souls must pass through a number of bodies before they are cleansed. Sinful souls, bride, enter the bodies of beasts of the ground, birds of the air, even plants, and there, unable to achieve holiness, they await a tzaddik, who sees their plight, and sets them free. Some souls enter the bodies of infants, and by doing good in their new lives they ascend. [...] And then there are souls, troubled and dark, without a home or resting place, and these attempt to enter the body of another person, and even these are trying to ascend. [...] And such a soul is called a dybbuk** (Kushner, 2005, p. 54, my emphasis).

The dybbuk is first mentioned in the play at the end of the second act when he finally possesses Leah's body.

> GITL: Did she faint at her mother's grave?
> FRADDE: No, it was another grave, unmarked, and don't ask me what happened, don't ask me what happened, don't ask me what happened, it's best not to know.
> [...]
> NACHMAN: She's gone mad!
> THE MESSENGER: A dybbuk has entered the body of the bride (Kushner, 2005, p. 61-62).

The changes in the world linked to scientific progress and its anxieties are felt throughout the play. Traveling becomes faster with the advent of the train as the mystical world loses its place as electric light is installed around the world. Without the shadows of candles, without the mystery of religion, with the death of god, the devil will cease to exist. However, superstition says that the devil is an illusionist. And in agreeing with Slavoj Žižek (2012, p. 5-6) when he says that the direct experience of reality is the decisive and determining moment of the 20th century, one can glimpse the existence of the devil in Kushner's contemporary world, that is, if we consider reality in its extreme violence as the price to be paid for peeling away the deceptive layers of reality. Ideally, when magic ceases to exist and only reality remains, there would be no more room for superstition, but it seems to me that the opposite is true in Kushner's world. Although extreme violence exposes the "deceptive layers of reality", it is precisely the demonic illusion that masks reality, so the dark corners haunted by the flickering of impermanent candlelight will, in fact, never cease to exist.

Today, the transmission of wisdom woven into the living fabric of existence is no longer a valued practice because experiences are no longer communicable. The narrative I consider here, therefore, is close to the ancestral experience of telling and exchanging life stories and seeking to communicate them; it does not distance itself from the living experience of its narrator. History transforms suffering into text, claims Walter Benjamin (2007). Storytelling, linked to the fabric of Benjaminian experience, the weakening of *Erfahrung* in the modern capitalist world to the detriment of *Erlebnis*, outlines a reflection on the need for its reconstruction to ensure the possibility of memory, despite social disintegration. There is a link between the failure of *Erfahrung* and the end of the art of storytelling, for there seems to be an impossibility of the existence of a new form of narrativity in a world where writing (the act of writing makes memory possible) becomes implausible. The impossibility of narrative is

due to the presence of the dybbuk, which prevents the existence of remembrance (writing, turning traumatic experience into text), and without memory, the horrors of the past can always be repeated.

> SENDER: Rabbi, must this boy write down everything we say?
> RABBI AZRIEL: He must! Yes, absolutely, we record the nocturnal doings of God the same as the miracles and blessings He bestows; the tales of the dybbukim are as important as the legends of the tzaddikim, and as instructive**. It may be that your daughter suffers this evil impregnation simply so that we may turn her sufferings into a text–for others to study in the ages to come. Or it may be that she suffers for some other reason. Children sometimes bear the punishment for their parents' wickedness** (Kushner, 2005, p. 71, my emphasis).
> THE SCRIBE: I beg your pardon, Rebbe, but last night I had bad dreams, and tonight after Shabbes prayers I found that somehow all my pens were ruined overnight, and now, when I try to write down what you say, the paper won't take the ink.
> **RABBI AZRIEL: Later, perhaps, we'll interpret your dreams and buy new pens and paper. It's all been written before, everything we do and say, it's all in some scroll, some codex, some tractate or holy book _ Jews have merely tumbled from the pages of books, what we speak and think has all been written by the Hand of God. From whence comes our joy** (Kushner, 2005, p. 83–84, my emphasis).

Haunted by Henrik Ibsen's *Ghosts* (1881), the mistakes of the parents truly fell upon their children, condemning them to death. The world becomes a great burden for itself. There is nothing left to narrate.

By summoning the spirit of the dead man, Nissin ben Rivka accuses Sender of breaking a promise they made to each other: their future children would marry. Rivka's son finds his beloved, but she is denied to him, for Sender does not want to give his daughter's hand to a poor student. Desperate, the student becomes a victim of Sitra-Achra and the demons that take his life. Lost and condemned to wander, his soul becomes a dybbuk, the dybbuk that possesses the soul of Leah, his beloved. The rabbis try to make a deal between death and Sender, but Rivka does not accept his side of the bargain. The dybbuk refuses to leave Leah's body, and the exorcism begins at the end of the fourth act. Rabbi Azriel orders the dybbuk to leave the bride's body, reminding him that the demon is trapped between two worlds, between good and evil. As the demon continues to refuse to leave, Azriel calls on God to help him, but what is striking is the way he addresses him, as a terrifying vulture, hastily devouring large wild animals, whose great day is near, whose day of destruction and desolation is near.[10]

The future, desolate and already devoid of magic, where vultures hunt and eat whatever they want, well represents Kushner's contemporary world. A world where real horrors are shown on television, where war is broadcast 24/7, where Walter Benjamin's fragile human bodies encounter Nietzschean nihilism. Sender, by choosing fortune over his word, represents the world of capital reality in which we live. The power of the devil goes beyond the

[10] God Almighty, rise up from your Throne, fly as a Vulture that hastens to devour, terrible and dreadful, a leopard and a wolf, the foaming of mighty waters, whose great day is near, whose day of waste and desolation is near, Lord of the Saltpits, of the breeding-place of nettles, in the name of the Patriarchs, in the name of Matriarchs, of the martyred and the slain, in the name of the blood of the God of Wrath and Vengeance, I, Azriel ben Hadas, break every thread that binds you, spirit of the dybbukim, to the world of the living and to the body of the daughter of Channa! GO! (Kushner, 2005, p. 98).

synagogue; it is he who destroys everything in his path. Terrified, afraid of the chaotic reality that is building around them, the bride's family prefers not to move. The scribe can no longer write, and evil takes over everything.

> THE SCRIBE: Rabbi, only turn the page:
> the wonders of the coming age
> will dwarf your shtetl magic so-
> dybbuks, golems, all you know,
> your writings and the words you say,
> like oven ashes, swept away.
> At some not-very-distant date
> the martyred dead accumulate;
> books of history will contain
> mountain-piles of the slain (Kushner, 2005, p. 101).

History repeats itself, and this time, not as farce.

Leah dies and joins her beloved. The messenger finally delivers the message: "Boruch Dayan ho-emes"[11] (Kushner, 2005, p. 106). The Jewish blessing of death was what the messenger should have delivered all along. What death? The death of a future of improbabilities? The death of a world devoid of hope, terrified of its own concealed reality, sad, improbable, and, above all, impermanent.

Ghost-light: a possible conclusion

Considering Nietzschean nihilism, the dybbuk serves as a possible representation of modernity, so criticized by Kushner. By proposing the destruction of the future, the playwright loses sight of the possibility of hope. With Leah's death at the end of the play, taking into account Chonen's possession of her body, I question where the spirit or the demon goes: does it die with Leah, or does it remain in some form or place that we cannot see?

The dybbuk would serve as a representation of the modern world, a world that finds itself grappling with a resurgence of religious and superstitious beliefs that Nietzsche believed no longer existed. As the world, still in the early 20th century, became secular, it was possible to understand this new concern with moral debate. Today, almost at the end of the first quarter of the 21st century, we see a new evangelization of the world, especially in politics. Religious groups are taking over politics, trying to revive debatable Christian values disguised as a new morality, which obviously no longer has a place in contemporaneity. It is like living in an ahistorical time. This new demon, or the possibility of this new demon, is the likelyhood of the prototype of an ahistorical being that can no longer explain the world. There is an isolation from dialectics, from knowledge –when it is no longer possible to understand the real world, the unreal returns as comfort. To recreate *The Dybbuk* in 1994 is to try to recover Ansky's ideology in the 1920s. Ansky's play brings to the stage reverberations of the horrors of mechanized warfare and a modernity founded on the violation of human bodies that, isolated in the world, destroying themselves, saw only their infinite fragility in a world haunted by demons.

[11] "Blessed be the true judged" (The Jewish blessing upon death, own translation).

Literature does not invent anything; it only retells what history informs us. Theater, in conceiving its own fictional world, creates aesthetic representations necessary to stage what needs to be shown. And often, it is through the demonic voice that one sees the evil side –or the real side– of human beings. The ghostly figures on stage bring precisely this to the scene, the anxiety of the cultures that created them, always pointing to a future that is often hopeless and already doomed to failure. By representing the invisible, one attempts to make what is not there believable, to question what has been interrogated so many times before, but the answers today are no longer satisfactory, or perhaps an answer is no longer possible. By representing the demonic figure on stage, Tony Kushner ensures an inquest that returns, just like ghosts. The enduring legacy of the dybbuk in theater and literature highlights its powerful resonance as a symbol of unresolved trauma, existential dread, and the search for redemption. Whether viewed through the lens of historical context or as a timeless exploration of human nature, the dybbuk continues to invite audiences to confront the unknown and embrace the complexity of the human experience. And perhaps, yes, this new century is the century of the dybbuk.

"The world is full of mysteries, and people never see them" (Kushner, 2005, p. 20).

References

ANSKY, S. From a Letter to Khaim Zhitlovsky, in NEUGROSCHEL, *The Dybbuk and the Yiddish Imagination: a haunted reader.* Syracuse: Syracuse University Press, 2000.

ANSKY, S. The Dybbuk or Between Two Worlds: A Dramatic Legend in Four Acts, in NEUGROSCHEL, *The Dybbuk and the Yiddish Imagination: a haunted reader.* Syracuse: Syracuse University Press, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations: essays and reflections.* Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007.

BENJAMIN, Walter. *One-Way Street.* Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: Verso, 1997.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: Verso, 2003.

BRUCE, Scott G. (Eds). *The Penguin Book of Demons.* New York: Penguins Books, 2024.

FAIERSTEIN, Morris M. "The Dybbuk: The Origins and History of a Conception". *In:* GREENSPOON, Leonard J. (eds.) *olam he-zeh v'olam ha-ba: this world and the world to come in jewish belief and practice.* Indiana: Purdue University Press, 2017.

KUSHNER, Tony. *A Dybbuk and Other Tales of the Supernatural*. Translated by Joachim Neogroschel. New York: Theater Communications Group, 2005.

MINOIS, George. *Histoire de l'enfer.* Paris: Presses Universitaires France, 2019.

MOORE, Avia. Unpacking a Production of The Dybbuk: An Artist's Reflection. *In:* CAPLAN, Debra (eds.) *The Dybbuk Century: the jewish play that possed the world.* Michigan: University of Michigan Press, 2023.

NEUGROSCHEL, Joachim. *Great Tales of Jewish Occult and Fantasy: the dybbuk and 30 other classic stories.* New York, Wings Books, 1976.

NEUGROSCHEL, Joachim. *The Dybbuk and the Yiddish Imagination: a haunted reader.* New York: Syracuse University Press, 2000.

PAGELS, Elaine. *The Origin of Satan: How Christians Demonized Jews, Pagans, and Hebrews.* New York: Vintage Book, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Judaísmo, reflexões e vivências.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHOLEM, Gershom. *On the Mystical Shape of the Godhead: basic concepts in the kabbalah*. Translated by Joacquim Neugroschel. New York: Schocken Books, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real: five essays on september 11 and related dates*. London: Verso, 2012.

v. 36, n. 3, p. 124–137, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63581
Submetido em: 26/12/2025 · Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

É através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos: glossolalia e espiritualidade em Antonin Artaud

Through the Skin We Will Make Metaphysics Enter the Spirits: Spirituality and Glossolalia in Antonin Artaud

Bárbara de Barros
Universidade de Brasília (UnB) | Brasília | DF | BR
barbara.fonseca@ifb.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-5619-1606

Antonio Candido Silva da Mata
Universidade de Brasília (UnB) | Brasília | DF | BR
antonio-da-mata@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4831-3802

Resumo: Este artigo investiga a relação entre glossolalia, espiritualidade e crueldade na obra de Antonin Artaud, compreendendo tais elementos como operadores centrais de uma crítica radical à linguagem representacional e ao logocentrismo ocidental. A partir de leituras de Georges Bataille, Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, analisa-se a glossolalia não como desvio patológico ou recurso estético experimental, mas como prática espiritual que implica a dissolução da inteligibilidade discursiva e do organismo da linguagem. O percurso analítico atravessa textos teóricos, cartas e obras tardias de Artaud, com especial atenção à *Viagem ao país dos Tarahumaras*, aos escritos de Rodez e ao programa radiofônico *Para acabar com o julgamento de Deus*. Argumenta-se que a glossolalia opera como uma violência necessária contra o sentido, instaurando uma experiência de limite na qual corpo e espírito se confundem, permitindo pensar uma espiritualidade imanente, corporal e não transcendente.

Palavras-chave: Antonin Artaud; glossolalia; crueldade; espiritualidade; corpo sem órgãos.

Abstract: This article examines the relationship between glossolalia, spirituality, and cruelty in the work of Antonin Artaud, treating these elements as central operators of a radical critique of representational language and Western logocentrism. Drawing on Georges Bataille, Michel Foucault, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze, glossolalia is analyzed not as a pathological deviation or an experimental aesthetic device, but as a spiritual practice that entails the dissolution of discursive

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.

intelligibility and of the linguistic organism itself. The analysis moves through theoretical texts, letters, and Artaud's late works, with particular attention to *Journey to the Land of the Tarahumaras*, the Rodez writings, and the radio work *To Have Done with the Judgment of God*. It argues that glossolalia functions as a necessary violence against meaning, instituting a limit-experience in which body and spirit merge, making possible an immanent, corporeal, and non-transcendent conception of spirituality.

Keywords: Antonin Artaud; glossolalia; cruelty; spirituality; body without organs.

Porque o que fala em língua desconhecida *não fala aos homens, senão a Deus; porque ninguém* o *entende, e em espírito fala mistérios.*

(1 Coríntios; 14, 2)

Mas, ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido.

(Antonin Artaud)

Introdução

Endereçar-se, dentro do que pode ser considerado o texto de um "artigo científico", a essa tão profunda e complexa relação que podemos estabelecer entre a "literatura" e a "espiritualidade" não parece ser exatamente um gesto frutífero. Não porque essa seja uma relação que não possui valor científico, mas porque, como propõe Bataille, "a vida vai se perder na morte, os rios no mar e o conhecido no desconhecido. O conhecimento é o acesso ao desconhecido. O contrassenso é o resultado de cada sentido possível" (1992, p. 109). O conhecimento, e particularmente aquele "científico", diante de tal relação, pulveriza-se; o rio do conhecimento se dissolve no mar do desconhecimento.

Em certo sentido, falar de Antonin Artaud é já botar em jogo esse maquinário; um certo tipo de desfazimento do conhecimento, uma certa submissão a um mar de desconhecimento e crueldade. Essa é também, a princípio, a potência que a operação espiritual parece realizar sobre o discurso, não apenas aquele da ordem da realidade social e comunicativa, mas também, para nossos propósitos aqui, o discurso literário. A espiritualidade, dessa forma, submete o discurso a um certo regime de crueldade. É a essa crueldade, ou seja, a essa possibilidade de enunciação de um contrassenso, que gostaríamos de nos endereçar aqui.

De todas as figuras que compõem os movimentos da vanguarda artística "clássica", Artaud é provavelmente uma das mais impressionantes e complexas. Sua biografia pode nos dar algumas pistas disso: nascido de uma família relativamente estável financeiramente,

passou sua vida mais ou menos dentro e fora de hospitais e clínicas psiquiátricas, com uma saúde extremamente frágil – sabemos, por exemplo, que desde jovem ingeria quantidades altas de láudano para tratar constantes ataques de dor de cabeça. Mas foi no período final de sua vida, antes de sua morte aos 51 anos, que vemos sua saúde e seu corpo realmente atravessando a porta de debilidade-decrépita-corporal. Internado em diversas clínicas psiquiátricas entre 1937 e 1946 – 9 anos –, teria sido vítima de mais de 50 lancinantes sessões de "terapia" de eletrochoque (Brandão, 2018).

Não à toa, o conceito de corpo (particularmente sua face configurada pela noção de "organismo") para Artaud é problemático. Sua vida lhe provou que o corpo pode ser uma região de disputas bio-necro-político-farmacológicas extremamente complexas. A visão assumida aqui é a de que, tendo experienciado de muito perto como o sistema (psiquiátrico, mas também social no geral) trata os corpos e organismos dissidentes, Artaud percebeu desde muito cedo que a própria noção de organização – e todos os seus correlatos metafísicos – apresentava um risco para a manifestação da vida em sua potência. Artaud, como coloca Susan Sontag em um famoso ensaio dedicado à sua obra, não separa corpo e espírito: "De fato, o que ocasiona a incurável dor de consciência de Artaud é precisamente sua recusa em considerar a mente separada da situação da carne" (Sontag, 1986, p. 22). A manifestação da vida em sua potência, e, por assim dizer, no próprio corpo: essa seria uma das melhores formas de encarar a incorporação das forças espirituais no trabalho de Artaud.

Nesse texto, gostaríamos de nos envolver com algumas das ideias incorporadas por Artaud ao longo de sua vida como escritor, dramaturgo, ator e poeta. Delas, para nós, as principais talvez sejam a de crueldade, desenvolvida particularmente naquele que viria a se tornar seu livro mais famoso e influente, *O teatro e seu duplo*, e a de glossolalia, que, inclusive, não aparece exatamente como uma "ideia". Se a crueldade é um tipo de motriz conceitual para boa parte da produção de Artaud, a glossolalia é sua manifestação formal e estética. Discutiremos tal fenômeno com mais profundidade à frente.

Ao propor essa aproximação, é importante explicitar o que ela não pretende ser. Não se trata, aqui, de reenquadrar Artaud sob uma espécie de "mística literária", nem de reconstituir um sistema de crenças do autor, como se sua obra pudesse ser lida pela chave de uma espiritualidade estabilizada, historicamente reconhecível e nomeável. O que nos interessa é, antes, o modo como certas operações conceituais e formais produzem no texto um efeito de deslocamento do sujeito e da linguagem, isto é, um abalo nas condições ordinárias de significação e de experiência. Em outras palavras, quando falamos de espiritualidade, estamos menos diante de um conteúdo do que diante de um regime de funcionamento, de uma prática que atua sobre o corpo, sobre o discurso e sobre a possibilidade mesma de "dizer".

Isso implica também um cuidado: há um risco evidente de confundir "quebra do sentido" com puro experimentalismo, ou a recusa da inteligibilidade com um gesto estético autocontido. A história das vanguardas, sobretudo em suas leituras mais consagradas, muitas vezes domestica os movimentos de desestabilização da linguagem, convertendo-os em repertório formal, em técnica, em "procedimento". O que Artaud parece tensionar, no entanto, é justamente essa possibilidade de neutralização: sua recusa não se dirige apenas às convenções de uma linguagem literária, mas ao princípio organizador que faz da linguagem uma instância de captura do corpo, do pensamento e da vida. A crueldade e a glossolalia, por isso, não aparecem aqui como dois "temas" distintos, mas como duas faces de um mesmo pro-

blema: como tocar a vida (ou o desconhecido) sem imediatamente transformá-la em representação, sem reconduzi-la ao circuito da equivalência e do reconhecimento.

Dizer que a glossolalia é a manifestação formal e estética da crueldade significa, então, situá-la numa zona liminar: ela é linguagem e, ao mesmo tempo, é aquilo que fere a linguagem por dentro; ela se faz de emissão vocal, de ritmo e de sopro, mas se recusa a oferecer-se como mensagem. A hipótese que atravessa este artigo é que essa recusa não constitui um déficit, e sim um tipo de potência: uma potência negativa, sacrificial, que só se realiza ao custo da quebra de uma expectativa de comunicação. Não por acaso, o interesse pela glossolalia faz convergir um problema estético e um problema político: a inteligibilidade é um regime, e o regime do sentido não se distribui de maneira neutra. Há sempre, no interior do que se reconhece como "fala", uma economia do aceitável, e é precisamente essa economia que é atravessada, interrompida ou violentada quando a linguagem se aproxima de seu limite.

Nesse ponto, a introdução de um vocabulário como "crueldade" ganha sua função estratégica. Ao deslocar semanticamente um termo de forte carga moral e afetiva, Artaud produz uma espécie de curto-circuito no leitor: o conceito deixa de operar como reconhecimento imediato e passa a exigir elaboração, resistência, reposicionamento. A crueldade não é apenas aquilo de que se fala; ela se torna um modo de falar, um modo de fazer o texto avançar por fratura, por insistência, por rigor. E é nesse sentido que a glossolalia, longe de ser um adorno ou uma extravagância tardia, aparece como uma exigência interna ao projeto artaudiano: ela realiza, na matéria sonora da língua, aquilo que o conceito de crueldade pretende instaurar como tarefa – um contato com a vida em sua irredutibilidade, mesmo quando esse contato torna o discurso precário, instável e, por vezes, insuportável.

A nosso ver, ambas as energias, a crueldade como um motor conceitual/espiritual e a glossolalia como uma de suas encarnações físicas, carregariam esse tom de excesso, essa capacidade de dizer do além (de um certo além da linguagem, digamos) que a espiritualidade carrega. Partindo das investigações de Georges Bataille, bem como da repercussão de seu pensamento na filosofia francesa – Foucault cunharia o termo espiritualidade política (Galantin, 2017), a partir de Bataille –, entendemos aqui espiritualidade como aquilo que colocaria em contato estruturas humanas (a experiência, a linguagem, o pensamento: a metafísica, por fim) com algo de desconhecido, algo que não necessariamente participasse das regiões de sensibilidade humanas.

Essa forma de contato, claro, envolve certos sacrifícios; em nosso caso, particularmente a possibilidade de *inteligibilidade discursiva*. Como resume Foucault:

> A espiritualidade é algo que você pode encontrar na religião, mas também fora da religião, que você pode encontrar no budismo, religião sem teologia, nos monoteísmos, mas que você também pode encontrar na civilização grega. Logo, a espiritualidade não está necessariamente ligada à religião, ainda que a maior parte das religiões comporte uma dimensão de espiritualidade.
> O que é a espiritualidade?
> Eu penso que é esta prática pela qual o homem é deslocado, transformado, abalado, até a renúncia de sua própria individualidade, à sua própria posição de sujeito. Trata-se de não ser mais sujeito como se fora até o presente, sujeito com relação a um poder político, sujeito de um saber, sujeito de uma experiência, sujeito de uma crença também [nosso grifo]. Parece-me que a espiritualidade é essa possibilidade de sublevar a si mesmo a partir da posição do sujeito que lhe foi fixada por um poder político, um poder religioso, um dogma, uma crença, um

> hábito, uma estrutura social, etc. Ou seja, tornar-se outro que aquilo que se é, outro que si-mesmo (Foucault *apud* Galantin, 2017).

A espiritualidade, portanto, envolve uma forma de exceção social e política. Ora, a glossolalia, bem se sabe, possui um uso também excepcional nos rituais religiosos nos quais é apreciada (Lane, 2011; Goodman, 1972). O "falar em línguas", segundo veremos, é parte central do discurso religioso em momentos de extrema imersão e potência litúrgica. Nesse sentido, já é interessante para nós repararmos no aspecto discursivo de tal ato. O apóstolo Paulo, inclusive, no primeiro livro-epístola aos Coríntios – no qual, famosamente, o tema do "falar em línguas" é tratado de forma mais extensa no texto bíblico canônico – nos apresenta uma distinção semelhante, que em seus termos se traduziria na diferença entre o ato de Profetizar e o de Falar em Línguas. No primeiro caso, há uma edificação social e comunitária, dando a entender que existe a possibilidade de inteligibilidade por parte do grupo. Já no segundo caso, a edificação seria apenas individual, acentuando seu caráter de ininteligibilidade, de quebra de um laço social comunitário. Paulo: "Assim também vós, se com a língua não pronunciardes palavras bem inteligíveis, como se entenderá o que se diz? Porque estareis como que falando ao ar" (1 Coríntios 14, 9).

A glossolalia, assim, é uma forma de afetação através do discurso – esse entendido particularmente como uma forma inteligível de comunicação. Tal como na definição de Bataille (1992), a glossolalia bota em jogo o próprio contrassenso como possibilidade de sentido, ou seja: é no próprio seio do discurso inteligível (e de todas as instituições nas quais esse se sustenta e, de maneira retroalimentativa, é também por ele sustentado) que a falta de sentido, o desconhecimento do conhecimento, passa a potencializar, a agenciar algo que não necessariamente é o sentido – ao menos no sentido ordinariamente humano.

Como, então, falar de algo que, a rigor, não faz, não quer fazer, sentido, como a glossolalia? Acreditamos que a obra do dramaturgo, ator, poeta e escritor Antonin Artaud (e particularmente seu uso da glossolalia) nos ajude a compreender de que maneira isso é possível.

Crueldade, espiritualidade e glossolalia

O livro *O teatro e seu duplo* (publicado primeiramente em 1938 e escrito ao longo dos anos 30) é um marco não apenas na própria bibliografia de Artaud, mas também no mundo da arte no geral. Sua influência está, inclusive, muito além dos temas que aborda: sua metodologia, radical, crua, geraria profundas repercussões ao longo do século XX. Podemos, por exemplo, citar a forma como Artaud trata das formas de expressão artística do povo da ilha de Bali: longe de possuir um olhar reducionista – como muitas vezes é o caso quando se trata de uma perspectiva etnografista-antropológica – o ator-autor se permite contaminar completamente pelas estruturas propostas pelo povo balinês.[1]

[1] Que Artaud se permita contaminar por uma perspectiva não-eurocêntrica é um dos maiores gestos de radicalidade da sua obra. Ainda que surrealistas como André Breton se interessassem por outras formas de arte autóctones, era um tom geral dentro das vanguardas um olhar exotizante, muitas vezes raso e impositor. Artaud seria um dos poucos artistas que trataria com sensibilidade a cultura de outros povos – esse, inclusive, é um dado importante aqui para nós: sua relação com o povo Tarahumara, do México, alteraria profundamente o curso de sua obra, tornando-a muito mais obscura e, por isso, espiritual.

É nesse contexto que o termo "crueldade" nos é apresentado. O autor o emprega para caracterizar o hoje infame conceito por ele cunhado de *teatro da crueldade* (Artaud, 1999). Com as propostas desse tipo de teatro, Artaud, como bem observa Jacques Derrida (2014), está claramente tentando se afastar de um paradigma de representação ocidental. A Crueldade, segundo nos esclarece o dramaturgo em uma carta endereçada a um amigo seu, não se trataria:

> [...] nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. O determinismo filosófico mais comum é, do ponto de vista de nossa existência, uma das imagens da crueldade (Artaud, 1999, p. 117-18).

É interessante reparar que a noção de "crueldade", no teatro da crueldade, é também uma forma de crueldade terminológica em si mesma. O gesto de Artaud de desestabilização semântica do termo, empregando-o de maneira arbitrariamente equivocada, demonstra isso. Se, por um lado, o autor o utiliza num claro gesto de fetichização estúpida, de espetacularidade vazia e de um certo impulso de criar o choque pelo choque (ideias tão caras aos primeiros momentos das vanguardas artísticas), por outro, tal gesto implica uma impossibilidade de arqueologia. Artaud estaria, de fato, envolvido na produção de um tipo de organização espiritual anárquica – uma que quer destruir o comando e a origem, que quer enxergar a energia que flui no corpo como soberana política em relação às imposições culturais e históricas.

Essa forma de soberania corporal-política, portanto, é um tipo de motor que estaria por trás do conceito de crueldade e de vida para o autor. O corpo é soberano porque ele é o reflexo do rigor da própria vida, ou seja, de sua inexorabilidade. A vida, para Artaud, tem a ver com o rigor na medida em que aquela não negocia seu desejo de crescer, de vicejar. Onde há vida, há desejo, há crescimento – e não há limite que possa enquadrá-la. Nesse sentido, Derrida nos diz, ao citar Artaud: "O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. 'Disse portanto "crueldade" como teria dito "vida" (1932, IV)'" (Derrida, 2014, p. 137). O teatro da crueldade é a proposta de um excesso da representação, de uma tentativa de atravessar a impossibilidade de reapresentação das pulsões espirituais através da frieza dos esquemas representacionais estruturados no Ocidente – que sempre, ao fim, limitariam o contato com a Vida mesma.

Ora, falamos de limite aqui, e precisamente de um limite imposto por um certo modelo representacional que a Crueldade proposta por Artaud pretende atravessar. Ora, a linguagem, o discurso no geral, também pertenceriam, antes de tudo, ao reino da mimesis, da representação. Participar de um regime de inteligibilidade discursiva é, portanto, reforçar modelos de representação enraizados na ideia de representação como possibilidade de conexão. Nesse sentido, o conceito de crueldade proposto por Artaud vai ao encontro da glossolalia: ambas estariam interessadas em romper com a representação, a inteligibilidade, a fim de entrar em contato com uma região de desconhecimento. Como propõe Goodman, "a

glossolalia é entendida também como uma forma de conexão direta com algum tipo de deidade metafísica. Ela é a tentativa de expressão na linguagem humana de alguma forma de fala divina" (Goodman, 1972, p. 5).

Tal conexão, como exposto mais acima, ao comentarmos brevemente sobre a primeira carta aos Coríntios de Paulo, surge, no entanto, a partir de um sacrifício.[2] A inteligibilidade do discurso é o elo que permite a conexão social. Entregar-se à noite, ao mar da inteligibilidade, é, assim, lançar-se na solidão do desconhecido; é colocar-se além dos elos sociais. Como projeto ontológico, a posição assumida por Paulo é clara: falar de maneira inteligível – ou seja, submeter o espírito ao conhecimento e à razão – é melhor e mais desejável do que apontar as falhas do discurso através do "falar em línguas". No fundo, o argumento de Paulo é já uma forma de defesa do *logocentrismo* (1 Coríntios 14, 1-19).[3] O falar em línguas, a glossolalia portanto, seria uma forma de ataque a tal princípio logocêntrico.

Isso se dá porque a glossolalia se funda a partir de um tipo de aporia: é uma palavra, mas sempre fugindo à significação; nesse sentido, é um tipo de palavra às avessas, uma na qual o contrassenso possa expressar-se. Tal expressão, no entanto, não constitui de maneira alguma um fundamento: o que quer dizer que o movimento colocado em jogo pela glossolalia só existe enquanto ato realizado no momento. Ele não pode ser, por exemplo, inscrito como um arquivamento, como a palavra – tal princípio de arquivamento é, inclusive, uma das mais essenciais características do signo linguístico. Como a palavra silêncio, a glossolalia é também a possibilidade de morte do discurso enquanto inteligência; e de seu nascimento como florescimento espiritual nas sensibilidades do corpo. Assim, é na medida em que abandona a inteligibilidade que a glossolalia se torna mais e mais potente para se conectar com pulsões espirituais. Esse é, também, o ponto de vista defendido por Bataille para que entremos em contato com isso que o autor chama de "experiência interior":

> É através de uma "íntima cessação de toda operação intelectual" que o espírito se expõe. Senão o *discurso* mantém-no em seu pequeno achatamento. O discurso, se ele quiser, pode trazer a tempestade; qualquer esforço que eu faça, ao lado da lareira, o vento não pode gelar. A diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento (Bataille, p. 21, 1992).

Apesar de o uso da glossolalia acontecer apenas tardiamente na obra de Artaud – praticamente nos seus últimos 5 anos de vida –, podemos ver que o princípio que a guiava (que aqui entendemos como sendo a formalização estética disso que o autor chama de "cruel-

---

[2] Lembremos, com Agamben, que a palavra sacrifício quer dizer "tornar sacro", e que originalmente ela era utilizada para designar hábitos que eram retirados do cotidiano para se tornarem ritualísticos; restringindo, assim, seu uso. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

[3] Termo famosamente cunhado por Derrida no seu *Gramatologia* (2004) para designar uma certa compulsão ocidental de entender que o logos é um dos fundamentos metafísicos da realidade. A consequência de tal pensamento é aquilo que o filósofo chama de Metafísica da Presença: um projeto ontológico em que o binarismo propõe uma redução radical (e violenta) da realidade – dentro-fora; presente–ausente; morto-vivo; inteligência-barbarismo; razão-desrazão etc. Essa redução teria como origem a distinção originária entre escrita e fala. A razão, obviamente, estaria a serviço dessa violência – e é interessante repararmos como o texto Bíblico não dá conta das aporias fundadas pelo verbo humano.

dade") já era algo que o autor tentava articular desde cedo em sua obra. No fundo, Artaud estava tentando, de fato, atravessar o limite imposto pelos modelos representacionais e de inteligibilidade no Ocidente:

> O teatro oriental soube conservar um certo valor expansivo das palavras, uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente. Assim, no teatro oriental não existe linguagem da palavra, mas uma linguagem de gestos, atitudes, signos que, do ponto de vista do pensamento em ação, têm tanto valor expansivo e revelador quanto a outra. No Oriente coloca-se essa linguagem de signos acima da outra, atribui-se a essa linguagem de signos poderes mágicos imediatos. Convida-se essa linguagem a dirigir-se não apenas ao espírito, mas também aos sentidos, e a atingir, através dos sentidos, regiões ainda mais ricas e fecundas da sensibilidade em pleno movimento (Artaud, 1999, p. 140).

Vemos, portanto, que a preocupação com os limites da representação do signo (linguístico e corporal) estava presente em sua obra desde pelo menos *O teatro e seu duplo*. O primeiro registro escrito de que possuímos de uma "glossolalia" na obra de Artaud vem, no entanto, de uma obra posterior em sua vida. *A viagem ao país dos Tarahumaras*, livro que impressiona pela radicalidade demonstrada por Artaud a fim de fugir dos paradigmas de produção artística europeus, é composto por uma série de relatos que o ator/poeta escreveu como resultado de uma visita que fez ao povoado dos Tarahumaras, situado no México.

O livro possui, sem dúvida, um caráter antropológico – para o bem e para o mal. Entre relatos que atravessam temas ordinários, como aspectos da vida cotidiana da comunidade, e outros que registram tensões políticas internas, dois elementos nos interessam de forma particular: o uso ritual do peiote e as primeiras experimentações glossolálicas de Artaud. O peiote, compreendido pelo autor como um veículo de intensificação corporal e espiritual, abre um campo de percepção no qual a própria articulação da linguagem passa a submeter-se a convulsões, fraturas e derivas que escapam ao regime semântico.

Das cartas do período de Rodez, uma se mostra decisiva para nossos propósitos. Na carta de 22 de setembro de 1945, endereçada a Henri Parisot, Artaud formula explicitamente uma teoria própria da glossolalia. O poeta afirma que seu gesto vocal não visa comunicar, mas "fazer voltar a linguagem ao seu estado de grito" (Artaud, 1979, p. 89, tradução nossa). Nessa mesma carta, Artaud insiste que tais emissões não são delírios, mas operações espirituais destinadas a atingir a linguagem "em sua matéria viva, antes que o sentido a tenha paralisado" (Artaud, 2017, p. 90). Um breve exemplo permite visualizar de forma mais concreta o tipo de operação linguística que Artaud realiza. Em seus textos tardios – especialmente aqueles escritos durante e após o período de internação em Rodez – surgem sequências sonoras que suspendem deliberadamente a estabilidade semântica da linguagem, privilegiando ritmo, respiração e intensidade vocal. Em um desses fragmentos, Artaud escreve:

> **ratara ratara ratara**
> **atara tatara rana**
> **o tato rato ratara**
> **otara tatara rana**
> (Artaud, 1986, p. 112, grifo nosso)

Nesse tipo de passagem, a linguagem se afasta radicalmente da função representativa. Não se trata da criação de neologismos interpretáveis, como no caso de certos experimentos modernistas, mas de uma decomposição da palavra em unidades sonoras que operam sobretudo como intensidade vocal. A glossolalia aproxima a linguagem do grito, da respiração e do ritmo corporal, deslocando o signo de sua função semântica para transformá-lo em acontecimento sonoro.

Essa concepção encontra eco direto na experiência com o peiote entre os Tarahumaras. Nesse contexto ritual, a fala deixa de ser significação e se torna intensidade. Artaud descreve esse processo num registro notoriamente corporal: "a planta abre uma passagem no corpo para a língua sair despida de ideias" (Artaud, 1986, p. 143). É justamente nas páginas de *A viagem ao país dos Tarahumaras* que surgem as primeiras irrupções glossolálicas, marcadas por sílabas fraturadas e ritmos convulsivos, antecipando o que Felicitas Goodman identificou como "um deslizamento da linguagem para o domínio do som puro, desvinculado do eixo semântico" (Goodman, 1972, p. 88).

Na carta a Parisot, Artaud reforça que a glossolalia não é ornamento, mas ruptura: "não procuro palavras, procuro cordas, sopros, marteladas" (Artaud, 1979, p. 91). Trata-se de instaurar um idioma que não represente, mas opere: "uma língua que atinja o corpo antes de atingir o pensamento" (Artaud, 2017, p. 92). Essa compreensão dialoga diretamente com leituras contemporâneas, como a de Sasha Shilina, que afirma que a glossolalia artaudiana funciona como "um limite ontológico para qualquer modelo de linguagem que pretenda estabilizar o sentido" (2025, p. 2).

Entre a viagem ao México e os anos de Rodez, delineia-se, assim, um mesmo gesto: fazer da língua não um meio de dizer, mas um campo de forças – um acontecimento. A glossolalia artaudiana é, portanto, menos uma técnica poética do que uma exigência ontológica: "des-organizar o organismo da língua", como diz o próprio Artaud, "para que o espírito volte a ser força" (Artaud, 1999, p. 58). Essa exigência aparece tanto no rito Tarahumara, no qual a fala é arrancada de sua função representativa, quanto nos cadernos de Rodez, nos quais Artaud tenta restituir à linguagem um corpo convulsionado, anterior ao sentido.

É precisamente nesse ponto – a recusa do "sucesso intelectual", da linguagem organizada como jogo ou artifício – que a relação com *Jabberwocky* se torna decisiva. O episódio da tradução encomendada por Henri Parisot não é apenas uma nota biográfica curiosa, mas um momento em que Artaud confronta, de maneira explícita, um tipo de experimentação linguística que ele considera oposta ao seu próprio projeto de desarticulação do signo.

Jabberwocky,[4] de Lewis Carroll, é um poema presente no livro *Alice no País dos Espelhos*. Parisot havia encomendado uma tradução a Artaud do poema, que seria publicada em uma revista de arte da época. Artaud, que inicialmente se mostrou relutante em realizar a tradução, acaba cedendo e tenta realizar a tradução do texto. Algumas semanas depois, no entanto, o editor recebe uma carta de Artaud lhe avisando que havia abandonado definitivamente a tradução porque o texto de Carroll o "entediava" (Artaud, 1979). Nessa carta, temos uma espécie de pequena teoria sobre a relação de Artaud com a glossolalia, motivada justamente pelo uso que Carroll fazia da linguagem em seu poema. "Jaguadarte" acabou se tornando

[4] Augusto de Campos chega a realizar uma tradução desse poema no Brasil, "Jaguadarte". CARROL, Lewis. Jaguadarte. Tradução de Augusto de Campos. *In*: *singularidade – poesia e etc.*.Disponível em: https://singularidadepoetica.art/2016/09/08/lewis-carrol-jaguadarte/. Acesso em: 24 jul. 2026..

um importante poema para as vanguardas poéticas do primeiro quarto do século XX. O uso do portmanteau, método de composição poética que seria depois "eternizado" por James Joyce no romance *Finnegans Wake*, é extensamente utilizado no poema de Carroll – a palavra "Jabberwocky" é ela mesma um portmanteau, por exemplo.

Artaud, porém, deixa bem claro em sua carta ao editor que detesta tal procedimento – ao menos da forma como utilizado por Carroll, que acredita ser parte de um tipo de "infantilismo afetado" (Artaud, 1979). Para o ator/poeta, o poema era um triunfo da intelectualidade, e não de um verdadeiro aprofundamento espiritual na linguagem:

> Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus mas sem envolver a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por também estar perdendo a alma; e não existe alma em Jabberwocky [, que] é obra de um castrado, de um personagem híbrido que triturou sua consciência para que dela saísse um texto, enquanto Baudelaire fazia sair escarificações de afasia e paraplegia, e Edgar Poe, mucosas ácidas como o ácido prússico, o ácido do alcoolismo, e isso até o envenenamento e a loucura (Artaud, 1986, p. 116).

Por trás da crueza e radicalidade do comentário de Artaud, habitual ao fim de sua vida, podemos ver uma profunda crítica a uma estrutura de poder sustentada por tudo o que viemos chamando até aqui de inteligibilidade, logocentrismo e razão – a ideia de um texto que resulte de "sucesso intelectual", por exemplo. Chama atenção, inclusive, a relação que Artaud estabelece entre a afasia baudelairiana e a linguagem saudável, de um "homem que comia bem" (Artaud, 1986, p. 117), proposta por Carroll. Para Artaud, portanto, Carroll não foi capaz de abandonar o reino da razão e do conhecimento, ainda que tivesse realizado alterações significativas na forma de expressão ordinária da linguagem.

Assim, se a glossolalia tarahumara e a glossolalia de Rodez apontam para uma língua de intensidade, espasmo e risco – uma língua que sacrifica o organismo para que o espírito se manifeste – Jabberwocky representa, para Artaud, o oposto: a linguagem como brincadeira cultural, como performance intelectual, como jogo lúdico de significantes desalojados, mas ainda obedientes a um comando racional. A comparação explicita a diferença fundamental entre dois modos de ultrapassar o sentido: um modo "espiritual" e corporal (Artaud) e um modo "intelectual" e literário (Carroll).

É nesse contraste que se torna possível compreender, com maior precisão, o projeto artaudiano: sua glossolalia não é invenção linguística, mas destruição; não é jogo, mas risco; não é fabricação de palavras, mas ataque ao organismo da linguagem.

Entre 1946 e 1948, já de volta de Rodez, Antonin Artaud realiza aquela que talvez seja sua experiência mais radical com a linguagem, a voz e o corpo: a criação do programa radiofônico *Para acabar com o julgamento de Deus*.[5] Como mostram os documentos editados em *Escritos* de Antonin Artaud, trata-se de uma obra concebida como um cortejo de vozes partilhadas,

5 Existe uma gravação disponível no Youtube. PARA ACABAR com o juízo de Deus. Antonin Artaud. Publicado pelo canal Rahaerys. 1 vídeo (39:33 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TXKUPoTD4y4. Acesso em: 26 fev. 2025.

gritos, ruídos, xilofones e tambores – a realização sonora mais próxima do seu teatro da crueldade (Artaud, 1999, p. 143-144).

Esse texto marca o momento em que Artaud leva à sua consequência última aquilo que vinha preparando desde *O teatro e seu duplo*: uma linguagem arrancada de sua função representativa e devolvida às forças físicas, respiratórias e pulsionais que a antecedem. Já no texto teórico dos anos 1930, ele afirma que as palavras devem ser percebidas "como movimentos", como "emanações sensíveis" e "não apenas por seu sentido" (Artaud, 1999, p. 146).

No programa radiofônico essa operação se intensifica: a palavra deixa de ser articulação semântica para tornar-se corpo vibratório. É justamente aqui que a glossolalia – já experimentada nas cartas de Rodez – aparece como núcleo da experiência espiritual e estética de Artaud. No lugar da fala comunicativa, temos sílabas cortadas, sopros, fragmentos, uivos, ritmos, interrupções: o gesto glossolálico não "diz" algo, mas produz um estado.

Essa substituição da fala por intensidade ecoa exatamente o que Georges Bataille identifica como "experiência interior": o movimento pelo qual o sujeito caminha em direção ao impossível, ao que não se deixa organizar, ao que excede qualquer regime de verdade estável. A espiritualidade, para Bataille, "é acesso ao desconhecido" (Bataille, 1992, p. 109) – uma travessia na qual o sentido se desfaz e o pensamento entra em contato com aquilo que o desborda. Não por acaso, Artaud entende a glossolalia como ruptura da representação e ingresso em um "além" sensível.

Em *Para acabar com o julgamento de Deus*, essa ultrapassagem não é metafórica: ela é corporal. Artaud a formula violentamente: "O homem é enfermo porque é malconstruído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus, e juntamente com deus os seus órgãos [...] não existe coisa mais inútil que um órgão" (Artaud, 1986, p. 168-169).

Essa passagem é decisiva porque faz convergir glossolalia, espiritualidade e corpo. Ao declarar guerra aos órgãos, Artaud não rejeita o corpo material – rejeita o organismo, a ordenação que submete o corpo a uma forma, função e moral: aquilo que Deleuze e Guattari chamariam, em *Mil platôs*, de "estratos" que impõem "formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 20). Para Artaud, o juízo de Deus é justamente essa operação organizadora que aprisiona o corpo no organismo e aprisiona a linguagem no sentido. O gesto glossolálico é, portanto, um contragolpe: dissolve a articulação orgânica da língua e permite que o corpo fale sem ser "capturado" pelo sentido. Não é à toa que Deleuze e Guattari escrevem: "No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: Para acabar com o juízo de Deus, 'porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão'. É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 9).

Aqui vemos como o corpo sem órgãos surge diretamente da prática glossolálica e performativa de Artaud. Para Deleuze e Guattari, Artaud abre um campo onde o corpo não é mais uma organização funcional, mas um plano de intensidades: o CsO não se opõe aos órgãos, mas ao organismo, isto é, "à organização dos órgãos que se chama organismo" (ibid., 1996, p. 20).

A glossolalia é justamente a prática que permite o desmantelamento desse organismo – ela devolve a língua ao corpo, como respiração, ritmo, vibração, choque. Trata-se, como Artaud já dizia desde *O teatro e seu duplo*, de recuperar "as fontes respiratórias, plásticas,

ativas da linguagem" (Artaud, 1999, p. 140). Em *Para acabar com o julgamento de Deus*, isso se efetua plenamente: a linguagem deixa de significar e passa a acontecer.

A glossolalia é um CsO da linguagem.

O CsO é uma glossolalia do corpo.

E é nessa zona – onde corpo e língua se confundem – que a espiritualidade, entendida nos termos de Bataille, encontra sua expressão mais aguda: como experiência de limite, de esgotamento, de violência contra o próprio pensamento; a espiritualidade como o contato com o desconhecido que desestabiliza toda inteligibilidade. Se o discurso ordinário busca comunicar, Artaud busca descomunicar, ou melhor, comunicar-se com aquilo que não tem nome, com aquilo que escapa à linguagem. A glossolalia é, portanto, o meio pelo qual se entra no campo de forças onde o corpo se torna espiritualmente produtivo – a zona onde, como diz Artaud, "meu corpo atual voará em pedaços e se juntará sob dez mil aspectos notórios, um novo corpo" (Artaud, 1986, p. 144).

Conclusão

A trajetória que percorremos – dos primeiros estremecimentos glossolálicos na viagem ao México à violência vocal de *Para acabar com o julgamento de Deus* – permite compreender que a glossolalia, em Artaud, não é um efeito de estilo, tampouco um desvio patológico. Trata-se de uma operação espiritual radical, uma tentativa extrema de desmantelar as estruturas que fixam o corpo e a linguagem nos moldes da racionalidade ocidental. O que a experiência tarahumara, as cartas de Rodez e os textos finais revelam é o esforço de Artaud para libertar a linguagem do jugo do sentido e, com isso, devolver ao corpo a sua dimensão originária de perigo e intensidade.

Nesse movimento, a glossolalia aparece como um rito negativo – não um retorno místico ao indizível, mas uma destruição rigorosa das formas que impedem o espírito de alcançar sua potência. Aqui, a espiritualidade se aproxima daquilo que Bataille nomeia como "experiência interior": não conhecimento, não consolo, mas a travessia de um limite, uma abertura ao impossível, ao que excede toda forma. A palavra glossolálica é precisamente esse excesso – puro impacto, puro risco, puro desamparo do sentido.

Ao comparar essa prática às experimentações lúdicas das vanguardas – como o portmanteau de Jabberwocky ou certas vertentes da poesia sonora – percebemos que a ruptura linguística em Artaud não se inscreve numa genealogia de inovação estética, mas num gesto mais profundo, ligado à destruição do organismo espiritual e à produção de um corpo outro. A própria recusa de Artaud em traduzir o poema de Carroll, por considerá-lo expressão de uma "linguagem de superfície", revela o abismo entre a invenção literária da modernidade e sua própria demanda por uma linguagem que fira, que desorganize, que coloque em jogo a própria vida.

É nesse contexto que a noção de corpo sem órgãos emerge como síntese – não apenas filosófica, mas vivida – de sua prática. Ao dissolver a organização dos órgãos, Artaud busca liberar um campo de intensidades onde a linguagem deixa de ser mediação e se torna acontecimento corporal. A glossolalia é o modo dessa liberação: um modo de fazer a língua vibrar como força, de arrancá-la da representação e reinscrevê-la no espaço do espírito-corpo, onde já não há distância entre dizer e sofrer.

Assim, a relação entre glossolalia e espiritualidade na obra de Artaud não é abstrata nem metafórica: ela se dá no corpo, na voz, na fratura da linguagem, na recusa do sentido e na abertura a uma experiência que só pode ser descrita como ferida metafísica. Artaud nos mostra que o espírito não é uma elevação, mas uma queda; não um pensamento, mas um golpe; não uma forma, mas uma força. É através da destruição da língua – e não de sua sublimação – que a espiritualidade pode entrar no corpo.

Ao final, a glossolalia artaudiana não apenas redefine o que entendemos por linguagem poética: ela convoca uma outra ontologia, um outro modo de existir, para além do juízo, do sentido, da razão e do organismo. A espiritualidade que emerge dessa prática é uma espiritualidade sem transcendência, sem pureza, sem garantia – uma espiritualidade do suor, do grito, da matéria e da carne. E é justamente aí que seu pensamento se mostra mais atual e perturbador: ao recusar a dissociação entre corpo e espírito, Artaud nos obriga a pensar que talvez a metafísica só possa existir quando se faz, literalmente, carne que fala.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Escritos*. Seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. São Paulo: L&PM, 1986.

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

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. Tome 9. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1979.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de José Thomaz Brum. São Paulo: Ática, 1992.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*: Almeida Corrigida Fiel – Leitura Perfeita. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2023.

BRANDÃO, Luciana. Assassinar o pai para assinar o nome próprio: Antonin Artaud e a escrita no tempo de Rodez. *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. 6, p. 8, 2018. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2018/12/02/n06-08/>. Acesso: 24 jul. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Fonds Foucault*. Boîte 50, dossier 12-13. Paris: Bibliothèque Nationale de France, [19--].

GALANTIN, Daniel Verginelli. A presença de Georges Bataille no pensamento de Michel Foucault: entre o ser da linguagem, insurreição e atitude crítica. *DoisPontos*, Curitiba; São Carlos, v. 14, n. 1, p. 213-228, abr. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.5380/dp.v14i1.49427. Acesso em: 24 jul. 2026.

GOODMAN, Felicitas D. *Speaking in Tongues*: a Cross-Cultural Study of Glossolalia. 1. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

LANE, David Christopher. *Speaking in Tongues*: Toward a Critical Theory of Glossolalia. MSAC Philosophy Group, 2011.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SHILINA, Sasha. *Glossolalia Against the Model*: Artaud, AI, and the Limits of Language. Preprint, Lomonosov Moscow State University, 2025.

v. 36, n. 3, p. 138–152, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63647
Submetido em: 28/11/2025 · Aprovado em: 25/02/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Do divã ao êxtase: imaginação visionária e corpo criador em Hilda Doolittle[1]

From the Couch to Ecstasy: Visionary Imagination and the Creative Body in Hilda Doolittle

Jessica Wilches Ziegler de Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CAPES
jessicaziegler@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9104-2940

Adriana de Souza Jordão Gonçalves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
adriana.jordao@live.com
https://orcid.org/0000-0002-8647-7891

Resumo: Este artigo investiga a poética de Hilda Doolittle (H.D.) e sua concepção de imaginação, articulando-a com o corpo, a leitura simbólica e o resgate da memória ancestral ativada por mitos e sonhos. H.D. reinscreve a imaginação além do enquadramento psicanalítico freudiano, aproximando-a de tradições herméticas, teosóficas e esotéricas, nas quais a imaginação funciona como instrumento de conhecimento e via de acesso a um mundo intermediário. Por meio de "Notes on Thought and Vision" (1919) e *Tribute to Freud* (1956), utilizamos *close reading* para analisar como a poeta transforma experiências psicanalíticas e visões corporais em gestos criadores e epistemológicos. Discutimos ainda a influência de tradições esotéricas e mitos antigos, evidenciando a função da imaginação como mediadora entre corpo, memória e mito. Hilda Doolittle mostra-se, assim, criadora autônoma, capaz de transmutar experiências psicanalíticas em arte e conhecimento.

Palavras-chave: Hilda Doolittle; imaginação visionária; psicanálise; tradição esotérica; memória ancestral; mito.

Abstract: This article examines the poetics of Hilda Doolittle (H.D.) and her conception of imagination, connecting it with the body, symbolic reading, and the retrieval of ancestral memory activated by myths and dreams. H.D. reinscribes imagination beyond the Freudian psychoanalytic framework, approaching Hermetic, Theosophical, and esoteric traditions, where imagination serves as an instrument of knowledge and

[1] A autora, Adriana Jordão, agradece à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e à FAPERJ pelo apoio financeiro através do Programa Prociência.

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.

access to an intermediate world. Through "Notes on Thought and Vision" (1919) and *Tribute to Freud* (1956), using close reading, we analyze how the poet transforms psychoanalytic experiences and bodily visions into creative and epistemological acts. The discussion also considers the influence of esoteric traditions and ancient myths, highlighting imagination's mediating role between body, memory, and myth. H.D. emerges as an autonomous creator, capable of transmuting psychoanalytic experience into art and knowledge.

Keywords: Hilda Doolittle; visionary imagination; psychoanalysis; esoteric tradition; ancestral memory; myth.

Introdução

A escritora norte-americana Hilda Doolittle (1886-1961), conhecida como H.D.,[2] desenvolve, ao longo de sua obra, uma poética fundada em uma filosofia visionária, na qual a imaginação se articula ao corpo, à leitura simbólica e ao resgate de uma memória ancestral ativada por mitos e sonhos. Este artigo investiga de que modo H.D. reinscreve a imaginação para além do enquadramento psicanalítico freudiano, aproximando-a de tradições herméticas, teosóficas e esotéricas, nas quais a imaginação funciona como instrumento de conhecimento e via de acesso a um mundo intermediário.

A reflexão de H.D. sobre a imaginação dialoga com tradições que a concebem como órgão cognitivo e mediador entre corpo, memória e transcendental, o que Henry Corbin denominou *mundus imaginalis* e Antoine Faivre descreveu como "órgão da alma" (Faivre, 1994, p. 20). No universo da poeta, imaginar não é apenas representar, mas interpretar, atravessar e reorganizar camadas de experiência, criando pontes entre símbolos, sonhos e mitos. "Notes on Thought and Vision", escrito em 1919, publicado pela primeira vez em 1982 e reunido e publicado na coletânea de ensaios *Visions and Ecstasies Selected Essays* em 2019, e os textos que compõem *Tribute to Freud* (1956) serão aqui lidos com base em uma metodologia de *close reading*, para analisar como H.D. transforma experiências psicanalíticas e visões corporais em gesto criador e epistemológico.

No ensaio de 1919, escrito em contexto de extremo trauma físico e emocional, H.D. desenvolve uma concepção do corpo como centro de consciência. Cérebro e útero são regiões em que a visão se manifesta: o cérebro sente, o útero pensa, e ambos permitem a criação artística, profética e visionária. Essa corporeidade fluida, comparável a uma água-viva cujos

[2] Em notas e referências, citamos a autora como H.D., em razão de suas obras utilizarem a sigla como autoria. Na edição brasileira de uma das obras, *Por amor a Freud*, o sobrenome está em extenso na capa, portanto, mantivemos Doolittle em notas e referências, obedecendo à escolha editorial.

filamentos captam sensações e informações, articula-se ao trabalho da imaginação e à experiência mística, configurando a base da estética visionária da autora.

Em *Tribute to Freud*, a poeta transforma o encontro com o pai da psicanálise em um laboratório de arte. A análise dos sonhos não é mera exploração clínica; é um gesto que produz conhecimento espiritual e artístico. Assim, experiências passadas, símbolos e imagens se transmutam em visão e criação poética. A relação com Freud, permeada de respeito, amizade e afeto, evidencia o movimento de H.D. de discípula a criadora, capaz de estabelecer autonomia sobre sua intuição, seu corpo e sua memória.

Por fim, a discussão das tradições esotéricas, da obra de Papus e de mitos antigos, permite compreender como H.D. reinscreve o imaginário como força mediadora, conectando memória, corpo e mito. O estudo busca demonstrar que a imaginação visionária de H.D. não apenas ressignifica experiências psicanalíticas, mas também inaugura um território de criação onde o corpo, a memória e a mitologia se encontram para produzir conhecimento e arte. Concluímos que Hilda Doolittle não é uma aluna que levará adiante as teorias psicanalíticas de seu mestre, mas uma escritora que faz do divã seu laboratório, deixando suas memórias como testemunho vivo.

Imaginação, esoterismo e visão: o "órgão da alma" e o "*mundus imaginalis*"

Antes de adentrarmos o ensaio "Notes on Thought and Vision", faz-se necessário delinear algumas noções do esoterismo ocidental que servirão como base interpretativa para a análise das experiências visionárias descritas por H.D.

De acordo com Antoine Faivre, o esoterismo interessa-se pelos intermediários (símbolos e imagens) que são revelados pela virtude da imaginação criadora. Segundo o acadêmico francês, a imaginação pode ser vista como "uma espécie de órgão da alma", por meio da qual seria possível "estabelecer uma relação cognitiva e visionária com um mundo intermediário, com um mesocosmo – o que Henry Corbin propôs chamar um *mundus imaginalis*" (Faivre, 1994, p. 20).

O *Tratado elementar de ciências ocultas* (2021, obra original 1898) de Papus (pseudônimo de um dos mais notáveis ocultistas da França, Gérard Encausse) reuniu uma síntese de diversos autores para investigar a imaginação da natureza,[3] tratando-a como uma força, um fluido, uma substância luminosa, um receptáculo e até um mediador elástico. Os sonhos viriam dela e, por meio dela, seriam produzidos os fenômenos da segunda visão e da visão sobrenatural. Assim, todos os sistemas nervosos se comunicariam secretamente por intermédio dessa força e seu uso seria o grande segredo da magia prática (Papus, 2021, p. 84).

Voltando à Faivre, a imaginação, *imaginatio*, parente de *magnet*, *magia*, *imago*, é um instrumento de conhecimento de si, do mundo e dos mitos, capaz de ampliar a nossa visão. Essa noção dialoga com o modelo esotérico das três camadas de leitura dos símbolos e dos mitos explicado por Papus, segundo o qual os mitos e as histórias simbólicas contêm um significado hermético, oculto, cabendo ao iniciado entendê-lo. Por esse entendimento, um simples camponês entenderá a primeira camada de uma narrativa simbólica; o erudito, segundo Papus,

[3] "Existe um agente misto, um agente natural e divino, corpóreo e espiritual, um mediador elástico, um receptáculo comum às vibrações do movimento e às imagens da forma, um fluido e uma força que, de certo modo, podemos chamar de imaginação da natureza" (Papus, 2021, p. 84).

um homem versado no estudo das leis da natureza, entenderá os aspectos físico e natural; mas somente o iniciado estará capacitado para alcançar o terceiro significado (hermético) do mito antigo (Papus, 2021, p. 79).

H.D. centraliza essa capacidade de alcançar o terceiro significado (hermético) na experiência do corpo, como explicaremos mais detalhadamente na próxima seção deste texto. Por ora, mencionamos que a terminologia "iniciado" também está presente na obra de Doolittle. No ensaio "Notes on Thought and Vision" ela compara o verdadeiro artista ao candidato que ultrapassou o primeiro estágio de Elêusis nas imediações de Atenas, no século V a.C. No entanto, considera que o primeiro estágio dos mistérios de Elêusis tinha a ver com sexo. Ou seja, o artista seria primeiro um bom amante, alguém capaz de experienciar o êxtase do corpo, para depois captar o significado oculto olhando para as coisas com o intelecto, com o cérebro inteiro. Ou seja, a diferença entre a perspectiva de H.D. e a de Papus, no tocante à narrativa simbólica, é que a poeta entende o iniciado como alguém capaz de primeiro sentir prazer, para depois transformar a experiência em conhecimento.

Nesse horizonte, o recurso recorrente de Hilda Doolittle ao mito, especialmente às figuras gregas, às imagens iniciáticas e à simbologia aquática, não se configura como um gesto meramente erudito, mas como um procedimento visionário de reorganização da experiência. O mito, em H.D., opera como linguagem mediadora entre corpo, memória e imaginação, permitindo que o trauma seja reinscrito não como narrativa psicológica linear, mas como figuração simbólica viva. Tal operação aproxima sua escrita de uma sensibilidade hermética, entendida, nos termos de Elizabeth Anderson, como a busca de uma sabedoria ancestral apreendida por meio da consciência visionária. Como observa a crítica, na obra de H.D. "o mítico e o visionário raramente estão distantes", e visão e realidade ordinária não constituem esferas distintas, mas dimensões contínuas da experiência do sagrado (Anderson, 2013, p. 2).[4] Assim, o mito não explica, mas faz ver; não resolve, mas intensifica. Ele funciona como instrumento de ampliação da realidade sensível, permitindo que o corpo em êxtase se torne lugar de conhecimento e criação.

Observemos com mais cuidado a explicação conceitual de Faivre, a fim de percebermos como a imaginação se relaciona com o conhecimento do mito. Para Faivre, a imaginação é:

> o olho de fogo que perfura a casca das aparências para fazer brotar significações, "relações", para tornar o invisível visível, o "*mundus imaginalis*", ao qual o olho de carne sozinho não dá acesso e para trazer dali um tesouro que contribui para uma ampliação de nossa visão prosaica. A ênfase é colocada na visão e na certeza, mais do que na crença e na fé. Essa imaginação fundamenta uma filosofia visionária. Sobretudo empolga o discurso teosófico na qual ela se manifesta e aí se desdobra a partir de meditações sobre os versículos do Livro revelado: assim ocorre com a

[4] Refiro-me ao trecho: "Ao examinar as vertentes do sincretismo religioso em sua obra, o mítico e o visionário raramente estão distantes. Visões e sonhos oferecem oportunidades para uma consciência mais elevada do sagrado, mas, para H.D., a visão e a realidade ordinária não constituem duas esferas distintas. A visão proporciona uma dinâmica que alinha sua poesia tanto com o passado quanto com o futuro" ("In examining the strains of religious syncretism in her work, the mythic and the visionary are rarely far away. Visions and dreams present opportunities for heightened awareness of the sacred, but for H.D. vision and ordinary reality are not two distinct spheres. Vision provides a dynamic that aligns her poetry with both the past and the future") (Anderson, 2013, p. 2, tradução nossa).

> cabala judaica, com o Zohar, ou na grande corrente teosófica ocidental que toma impulso na Alemanha no início do século XVII (Faivre, 1994, p. 21).

Essa passagem exalta a imaginação como uma filosofia visionária, movimento de expansão da visão que permite trazer do mundo das aparências significações e tesouros. Tanto a conceituação de Papus sobre a segunda visão e a imaginação da natureza, quanto a imaginação enquanto "órgão da alma" de Faivre, conversam com os elementos centrais que estruturam o ensaio "Notes on Thought and Vision", de H.D. É o que discutiremos com mais detalhes no próximo bloco, ao tratarmos sobre a "visão do útero" e a "visão do cérebro".

A visão como trabalho do corpo: imaginação, consciência e criação em "Notes on Thought and Vision"

"Should we be able to think with the womb and feel with the brain?"[5]

(H.D., 2019, p. 19)

O ensaio "Notes on Thought and Vision" é um texto carregado de meditações filosóficas sobre o corpo feminino no contexto de extrema vulnerabilidade. Em março de 1919, grávida de nove meses após ter sofrido um aborto espontâneo na primeira gestação, H.D. foi internada, sofrendo de uma grave pneumonia decorrente da Gripe Espanhola. Após ter perdido o irmão e o pai no contexto da Primeira Guerra Mundial e de ter sido afastada de seu marido, H.D. ouviu dos médicos que provavelmente ela e o bebê não sobreviveriam[6] (Green, 2019). Contrariando os laudos médicos, Perdita nasceu viva. Assim, a fim de se recuperar do período traumático, H.D. e sua companheira Bryher buscaram refúgio nas ilhas Scilly, na Cornualha. Lá, Doolittle experienciou visões que inspirariam a escrita de "Notes" e que depois foram novamente narradas em *Tribute to Freud*, obra publicada apenas em 1956, contendo textos escritos entre os anos de 1933 e 1934.

Em conformidade com o exposto por Faivre, no ensaio de H.D., a ênfase também é colocada na visão, mais do que na crença e na fé. Para a poeta, a visão resulta de uma relação cognitiva com um mundo intermediário, aquilo que Henry Corbin denominou *mundus imaginalis*. No entanto, "Notes on Thought and Vision" não se limita a reproduzir uma concepção espiritualizada da imaginação, própria de certas tradições esotéricas, mas a desloca e a radicaliza ao inscrevê-la na corporeidade. Em H.D., a imaginação não opera à margem do corpo, nem como faculdade abstrata, mas como experiência encarnada, atravessada por sensações, excitações e centros corporais de consciência. É no corpo, especialmente no cérebro e no útero, que a imaginação entra em contato com o transcendental, fazendo da matéria o lugar privilegiado da visão e da criação.

Conforme a narrativa de "Notes", o corpo humano é uma via de acesso para a mente superior ou universal. Dois eixos corporais funcionam como espécies de portais para essa conexão: a *love-region* (região do amor, que abarca tanto a região erótica quanto o útero) e a

---

[5] "Deveríamos ser capazes de pensar com o cérebro e sentir com o útero?" (H.D., 2019, p. 19, tradução nossa).

[6] No dia 31 de março de 1919, nasce Frances Perdita Aldington. Tanto a mãe, Doolittle, quanto a bebê sobreviveram (Green, 2019, p. 10).

região cerebral. Doolittle afirma que há uma consciência pairando sobre esses dois centros corporais, como se essas regiões do corpo fossem mais propícias a captar informações de uma outra dimensão. Por isso explica que tanto o útero quanto o cérebro são centros de consciência de igual importância, já que ambos propiciam visões.

A imagem que ela utiliza para explicar a capacidade do corpo de captar os sinais de uma consciência superior é a da água-viva, ou medusa. A água-viva possui tentáculos, ou seja, filamentos ou antenas com capacidade de captar informações de outra(s) consciência(s). Ela explica esse movimento de intercâmbio de informações entre a dimensão material e a dimensão superior, a partir da noção de um corpo flutuante que oscila entre pairar acima da cabeça e se deslocar para a região íntima, ou do ventre. Esse deslocamento alterna entre provocar visões do útero e propiciar visões do cérebro.

O ensaio questiona se o corpo feminino teria algum privilégio visionário em razão de possuir um útero ou de gestar um feto. Embora reconheça que o corpo masculino também é capaz de semelhante visão, como no caso dos grandes artistas, H.D. ressalta que a gestação, por exemplo, é um momento privilegiado para expandir o poder visionário-criativo do cérebro. Isso pois, segundo o que inferimos da explicação de Doolittle, após uma expansão da *love-region*, abre-se uma possibilidade maior para que "a água-viva" percorra o corpo e chegue até o cérebro, onde flutuará, permitindo um trabalho intelectual mais bem conectado ao mundo superior. A fluidez da medusa provocaria um movimento alternante, toda vez que um dos centros tivesse se expandindo ao máximo. Vejamos em *close reading* como ela conecta a imagem da água-viva à sua experiência pessoal enquanto mulher e mãe: "No meu caso foi antes do nascimento da minha filha que a consciência da água-viva parece ter entrado definitivamente no campo ou reino do intelecto, do cérebro" (H.D., 2019, p. 19, tradução nossa).[7]

Contudo, lemos a perspectiva de H.D. como não excludente de outros corpos e de diversas possibilidades de expansão da visão. Como bem destaca a poeta, cada um encontrará sua própria forma de leitura/captação de sinais e, consequentemente, de expansão da consciência. Assim, os grandes artistas, mesmo homens, são capazes de experienciar visões de amor (aquelas análogas às visões uterinas, por ocorrerem na *love-region*, região do amor ou erótica). Para que isso se dê, primeiro uma experiência verdadeira de desejo precisaria tomar conta da região erótica, excitando-a, dilatando-a. Depois, para que esse desejo chegasse ao êxtase do corpo, faz-se imprescindível que haja uma sintonia genuína de pensamentos, uma conexão quase telepática das mentes, que transcendesse a atração carnal. Para H.D. a troca amorosa é o que possibilita uma visão do útero. Contudo, não se trata apenas de uma excitação de cunho sexual, mas de uma simpatia genuína, uma troca afetiva capaz de expandir o corpo. Isso explica a famosa frase do ensaio, de que não há grandes períodos artísticos sem grandes amantes.[8] Quando o corpo flui, expande-se, dilata-se, comunica-se, a experiência sensorial da imaginação provoca a criação, ou a recriação.

Nessa linha, o artista é alguém capaz de criar a partir do corpo. H.D. defende a noção de um corpo não rígido, que se comunica, que está em êxtase pela fluidez e pelo constante movimento. A epígrafe do bloco traz uma pergunta: se o ser humano seria capaz de pensar com o útero e sentir com o cérebro. Ao que tudo indica, pela nossa leitura do ensaio, a res-

[7] "For me, it was before the birth of my child that the jelly-fish consciousness seemed to come definitely into the field or realm of the intellect or brain".

[8] "There is no great art period without great lovers" (H.D., 2019, p. 21).

posta seria "sim", o corpo humano é potência criadora, manifestando visões em diferentes vias. Pela perspectiva de Doolittle, o corpo humano não é comandado apenas pelo cérebro. H.D. resgata da mitologia grega (na qual a cabeça da Medusa é tida como símbolo de poder), uma outra perspectiva: o útero, o lugar-de-amor, também é símbolo de poder. Local sagrado de acolhimento e proteção, primeira morada e, ao mesmo tempo, local de expulsão, de morte (simbólica e real). Aqui, entendemos que a explicação de Doolittle exalta o corpo feminino como potência criativa.

Tanto a conceituação de Papus sobre a segunda visão e a imaginação da natureza, quanto a imaginação enquanto "órgão da alma" de Faivre, conversam com os elementos centrais que estruturam o ensaio de H.D. Segundo Papus, a imaginação da natureza é um receptáculo que captura energia externa, permitindo a segunda visão ou a visão sobrenatural. Doolittle, por sua vez, fala de um corpo comunicante, parecido com uma água-viva, cujas antenas ou filamentos captam informações e sensações superiores. Quando esses sensores do corpo entram em contato com a dimensão superior, ocorre o que ela denomina de expansão de consciência, ou consciência alterada. Essa, por sua vez, possibilita visões surpreendentes, como se as imagens estivessem levemente borradas; ou como se fossem vistas debaixo d'água. Nas palavras de H.D., pela nossa tradução:

> Devo dizer – para continuar essa metáfora da água-viva – que longas antenas se estendiam pelo corpo, que se relacionavam com o sistema nervoso tal qual a supra-mente está ligada ao cérebro ou intelecto.
> Então, há um conjunto de super-sentimentos que se estendem para fora e ao nosso redor; enquanto os longos tentáculos flutuantes da água-viva o alcançam. Eles não são de material diferente, estranhos, como os braços e pernas físicos são estranhos à massa cinzenta do cérebro diretor. As super-antenas fazem parte da super-mente, assim como as antenas da água-viva são a própria água-viva, alongada em fios finos.
> Pela primeira vez, percebi esse estado de consciência em minha cabeça. Eu o visualizo muito bem agora, centrado na região-do-amor do corpo ou colocado como um feto no corpo.
> O centro da consciência é o cérebro ou a região-do-amor do corpo (H.D., p. 18-19, 2019, tradução nossa).[9]

Como já comentado, tal experiência da água-viva, informa-nos que a visão é um trabalho do corpo. Mais adiante ela amarra essa noção com a figura do artista, afirmando que "a realização do mundo supra consciente é a preocupação de todo artista" (H.D., 2019, p. 34, tradução nossa).[10] Aliando o ensaio de H.D. às teorias descritas por Papus, entendemos o trabalho do artista como sendo o de permitir com o corpo, com a excitação do corpo, a conexão com

[9] "I should say – to continue this jelly-fish metaphor – that long feelers reached down and through the body, that these stood in the same relation to the nervous system as the over-mind to the brain or intellect. There is, then, a set of super-feelings. These feelings extend out and about us; as the long, floating tentacles of the jelly-fish reach out and about him. They are not of different material, extraneous, as the physical arms and legs are extraneous to the grey matter of the directing brain. The super-feelers are part of the super-mind, as the jelly-fish feelers are the jelly-fish itself, elongated in fine threads. I first realized this state of consciousness in my head. I visualize it just as well, now, centred in the love-region of the body or placed like a foetus in the body. The centre of consciousness is either the brain or the love-region of the body" (H.D., 2019, p. 18-19).

[10] "The realization of this over-conscious world is the concern of the artist" (H.D., 2019, p. 34).

o mundo superconsciente. Assim, as visões, os sonhos, os trabalhos artísticos advêm dessa capacidade de conectar o corpo a consciências superiores, em um movimento que, para H.D., é muito mais carnal e erótico do que espiritual.

"Notes on Thought and Vision" pode ser referenciado como meditações sobre estética. Enfatizamos o termo meditações justamente devido à relação que H.D. propõe entre a espiritualidade e o trabalho do artista, enquanto decodificador de signos e símbolos. Nota-se que, no texto, Leonardo da Vinci, Eurípides e Jesus de Nazaré[11] são colocados em um mesmo patamar, enquanto criadores de obras-primas. No entanto, qualificar o ensaio enquanto meditações sobre estética deixa de fora um aspecto central do texto: a corporeidade. Para H.D., é pelo trabalho do corpo que a consciência se expande. As visões, do cérebro e do útero, tomam forma porque o corpo é o local de criação e recriação. Propomos ler "Notes" como uma narrativa erótica, filosófica e visionária, compreendendo os três aspectos principais: o útero (ou "a região-do-amor"); o cérebro; e o mundo intermediário (por vezes denominado por H.D. como "a quarta dimensão"[12]).

De modo similar, Elizabeth Anderson entende "Notes" como "um manifesto sobre estética e consciência visionária" (Anderson, 2013, p. 111, tradução nossa).[13] A consciência visionária nasce das experiências sensoriais do corpo e este é apresentado em sua materialidade viva, em constante movimento. Ao vinculá-lo a imagens naturais como flores, conchas, pérolas[14] e crisálidas, H.D. revela uma corporeidade fluida, porosa, sempre em processo, em devir. Um corpo que se abre, se transforma e se recria. Essas imagens incorporam o espiritual na experiência física e conferem à linguagem poética uma densidade sensorial, como se a palavra carregasse textura, pulso e respiração. Anderson destaca que, na escrita de H.D., visão e corpo não se separam: as experiências visionárias nascem do sensorial, e o sensorial, por sua vez, é atravessado pela visão. O símbolo da joia condensa essa dinâmica (matéria e luz, corpo e palavra), sugerindo que o espiritual não está fora do humano, mas palpita dentro dele. A imagem poética, nesse sentido, torna-se ponto de encontro entre linguagem, erotismo e espiritualidade (Anderson, 2013, p. 112).

Se, em "Notes", as visões e os sonhos são apresentados como formas de conhecimento que emergem do corpo, dotadas de potência criadora, simbólica e, em certos momentos, profética, a retomada dessas experiências em *Tribute to Freud* não implica uma renúncia a esse estatuto. Ao contrário, o encontro de H.D. com a psicanálise inaugura um campo de tensão interpretativa, no qual a linguagem clínica se vê confrontada por uma experiência que insiste em não se deixar reduzir à lógica do sintoma. É nesse espaço de fricção, entre a leitura psicanalítica e a autocompreensão visionária da poeta, que se inscreve o próximo movimento desta análise.

---

[11] Escolhemos falar em Jesus para ficar mais claro para os leitores, mas no ensaio H.D. utiliza a expressão "The Galilean", sugerindo um Jesus humano, falível, mais próximo da ideia de um artista do que de um ser divino: "O Galileu triunfou porque era um grande artista, como da Vinci" ("The Galilean conquered because he was a great artist, like da Vinci") (H.D., 2019, p. 24, tradução nossa).

[12] "Past, present, future, these three —but there is an other time-element, popularly called the fourth-dimension" (H.D., 2012, p. 23).

[13] "Notes on Thought and Vision, a manifesto on aesthetics and visionary consciousness" (Anderson, 2013, p. 111).

[14] "I imagine it has often been said that the body is like an oyster and the soul or spirit, a pearl" (H.D., 2019, p. 42).

A filosofia visionária como a vitória do corpo: do mundo de Freud à obra de arte de Hilda Doolittle

> *"I was a student, working under the direction of the greatest mind of this and of perhaps many succeeding generations. But the Professor was not always right"*[15]
>
> (H.D., 2012, p. 18).

H.D., sigla criada por Ezra Pound,[16] é o que Hilda Doolittle denomina, em *Tribute to Freud*, de meu "Sinete – de signo, uma marca, símbolo, prova", "uma assinatura de escritora". Buscando na etimologia dos termos "*signet*", "*sign ou signo*" e "*signum*", ela encontra respectivamente: "alguma coisa que sugere soberania ou modos reais"; um sintoma (de acordo com a medicina) ou uma das dozes partes do Zodíaco (de acordo com a astronomia); e o brocardo do latim "*in hoc signo e vinces*", significando uma frase dita pelo imperador romano Constantino I: "Vencerás por este signo" (Doolittle, 2012, p. 94). Ainda no mesmo texto, a poeta trará o nome de seu Professor como "Sigmund, a voz cantante; não, é Siegmund realmente, a boca, ou a voz, ou elocução vitoriosa" (Doolittle, 2012, p. 113). Aqui, como apontou em nota o tradutor brasileiro Pedro Maia, ela está brincando com os significados do nome em alemão: *Sieg* (vitória) e *Mund* (boca). Para Doolittle, Freud, o médico "vitorioso", tinha voz, fala, expressão vocal: "havia música, sem dúvida, havia música em cada sílaba que ele pronunciava e havia música implícita em seu nome, a *Sieg-mund*, a voz ou elocução vitoriosa" (Doolittle, 2012, p. 129).

As memórias da análise de Doolittle com Freud, reunidas em *Tribute to Freud*, marcam a oscilação entre o corpo que ouve/admira seu mestre e o corpo que, por vezes, se afasta dele, confrontando-o. Há amizade, simpatia e sintonia, no sentido erótico trazido por H.D. em "Notes and Thought and Vision".[17] A poeta estava com 47 anos quando se deitou pela primeira vez no divã do "Professor Freud", o respeitado médico, pai da psicanálise, trinta anos mais velho do que ela. Mas a diferença de idade não impediu a afinidade finamente tecida entre dois adoradores de artes e apaixonados por literatura e mitologia grega e egípcia. Assim, para H.D. Freud era, tal qual Orfeu,[18] um encantador das feras do inconsciente ou subconsciente, ele "daria vida aos paus e pedras dos pensamentos e memórias enterrados", "harmonizando o espírito humano" com seu dom de "mestre-músico" (Doolittle, 1996, p. 129). Ele conduziria o caminho rumo às indagações mais dolorosas, aquelas que traziam à baila a infância, os trau-

---

[15] Na tradução de Pedro Maia, na edição brasileira *Por amor a Freud*, temos: "Eu era uma estudante, trabalhando sob a direção da maior cabeça desta geração e talvez de muitas posteriores. Mas o Professor nem sempre tinha razão" (Doolittle, 2012, p. 51).

[16] De acordo com a biógrafa Lara Vetter, H.D. conheceu o poeta Ezra Pound quando tinha quinze anos, em uma festa de Halloween na Pennsylvania. Eles viveram uma linda amizade e história de amor, sendo Pound responsável por ter criado as siglas H.D. ao enviar poemas dela para serem publicados na revista *Poetry* (Vetter, 2023, p. 30).

[17] "As mentes dos dois amantes se interpenetram, interagem em simpatia de pensamento" ("The minds of the two lovers merge, interact in sympathy of thought") (H.D., 2019, p. 21, tradução nossa).

[18] H.D. descreve Freud: "E ali estava o mestre-músico, ele, também, um filho de Apolo, que harmonizaria todo o espírito humano, que, tal como Orfeu, encantaria as feras do incosciente ou subconsciente, e daria vida aos paus e pedras dos pensamentos e memórias enterrados" (Doolittle, 2012, p. 129, tradução de Pedro Maia) ("And here was the master-musician, he, too, a son of Apollo, who would harmonize the whole human spirit, who like Orpheus, would charm the very beasts of the unconscious or subconscious mind, and enliven the dead sticks and stones of buried thoughts and memories") (H.D., 2012, p. 105).

mas de guerra, as perdas e lutos, as incertezas quanto à sexualidade e os sonhos carregados de simbolismo. No entanto, mesmo quando se percebia pequena diante de uma das mentes mais brilhantes do século XX, ela reconhecia o tamanho de sua intuição:

> Então posso dizer de novo que o Professor nem sempre tinha razão. Quer dizer, ele sempre estava certo em seus juízos, mas minha forma de correção, minha intuição, funcionava às vezes uma fração de segundo mais rápido (o que faz toda a diferença nas computações de tempo espiritual) (Doolittle, 2012, p. 123).

Interpretando a passagem em conjunto com a obra, o que marca a presença de H.D. como poeta e não discípula da psicanálise, é a relevância que ela confere à sua intuição, sua conexão com o tempo espiritual. No entanto, essa demarcação, o ponto de desencontro, não impediu a sincera amizade que se consolidou entre os dois, durante os anos de análise em 1933 e 1934. Freud estava idoso e ela narra que, se fosse possível, não hesitaria em ceder seus anos de vida para ele, a fim de que completasse sua grande contribuição para a humanidade com mais calma.

Das memórias de análise, destacamos: o respeito à ciência, o amor ao mestre e a percepção da vitória do corpo em êxtase sobre as teorias que tentam enquadrá-lo em sintomas, ou resolvê-lo em tratamentos. A sublimação do trauma em poética está explicada detalhadamente no capítulo "Voices of the Dead: Trauma and Spiritualism", do livro *H.D. and Modernist Religious Imagination*, de Elizabeth Anderson. No entanto, optamos por não adentrar a temática aqui, em razão do capítulo se basear em outras obras de H.D. (escritas no contexto da Segunda Guerra Mundial): *Trilogy*, *The Gift* e *Majic Ring*. Pontuamos apenas que, embora a escrita de H.D. possa ser lida à luz do conceito freudiano de sublimação, o que se observa em sua obra é um deslocamento decisivo desse modelo clínico. A transformação do trauma em escrita não implica um desvio da pulsão, mas sua intensificação em linguagem visionária. O corpo não é pacificado nem neutralizado; ao contrário, permanece erotizado, sensível e atravessado pela memória. Nesse sentido, como sintetiza Elizabeth Anderson, "Para H.D., a corporeidade está entrelaçada com o erotismo e a espiritualidade" (Anderson, 2013, p. 112, tradução nossa).[19]

A escrita surge, assim, não como resolução do trauma, mas como sua transmutação estética, na qual dor, desejo e criação coexistem. Assim, para Anderson, em Hilda Doolittle: "A escrita é uma prática mística que abre um caminho para a aporia do trauma, a necessidade paradoxal e a impossibilidade de falar o indizível" (Anderson, 2013, p. 27, tradução nossa).[20] Entendemos que, quando o indizível encontra o invisível, o corpo faz nascer a arte.

O corpo em êxtase é o que sublima as dores e as dúvidas em arte, é o corpo criador, que traz ao papel a palavra encarnada. Assim, as imagens de pérolas, coral e medusas, já exploradas em "Notes", retornam em *Tribute to Freud*, indicando a continuidade da experiência visionária e do corpo criador em Doolittle. A poeta relembra a experiência da água-viva nas ilhas Scilly e reflete sobre a influência de Freud, flutuando sobre seu passado e indagando como tais experiências transformaram a estrutura de seu corpo e a sua subjetividade. Em notas da

---

[19] "For H.D., corporeality is interwoven with eroticism and spirituality" (Anderson, 2013, p. 112).

[20] Elizabeth Anderson esclarece: "The intersection of Cixous's work and trauma theory provides the framework for my reading of H.D.'s creative and religious response to trauma. For both Cixous and H.D., writing is a mystical practice that opens a way through trauma's aporia, the paradoxical necessity and impossibility of speaking the unspeakable" (Anderson, 2013, p. 27).

edição brasileira, o tradutor Pedro Maia observa que H.D. ecoa versos de Shakespeare em *A Tempestade*: "Teu pai repousa a cinco braças, seus ossos hoje são coral, dos olhos, em pérolas seus olhos traças, nada dele acaba afinal, é só mudado pelo mar em algo rico, algo sem par" (Doolittle, 2012, p. 155). A partir dessa intertextualidade, H.D. projeta questionamentos sobre a materialidade do corpo e sua relação com o todo que o cerca na experiência material:

> Somos pólipos de coral psíquicos? Serviremos uns de base para os outros? Eu (subaquática), nas ilhas de Scilly, estendi um tentáculo? Morri em minha manifestação de pólipo e deixarei um esqueleto coralino se misturar com toda essa grinalda de corais com espírito de miríade ou ilha inteira de coral? Minhas experiências psíquicas eram subaquáticas (Doolittle, 2012, p. 155).

Nas experiências subaquáticas de Doolittle, lemos uma percepção espiritual de conexão entre vivos e mortos. Ao propor que a experiência humana possa ser comparada a um corpo tubular fixado em uma superfície, a poeta constrói imageticamente a percepção do corpo humano como via de acesso ao mundo superior. O pólipo absorve e troca matéria continuamente. Quando morre, torna-se sedimento no fundo do mar que será somado a outros esqueletos, formando corais. Pela nossa leitura somada à citação de H.D., somos pólipos de corais psíquicos quando adicionamos nossa experiência terrena, corpórea a um todo (a uma inteligência superior e universal). Enquanto organismos vivos, somamos nossos fragmentos a uma arquitetura maior, ricamente colorida e múltipla. Não nos diluímos na morte, mas sedimentamos nossa pequena história na obra universal.

Ademais, trazemos nossos mortos em palavras. Eles respiram por meio de nossas narrativas. Estamos aqui pensando junto com a afirmativa de Doolittle: "Os mortos estavam vivos na medida em que viviam na memória ou eram lembrados em sonhos" (Doolittle, 2012, p. 47). Estendemos tentáculos para alcançarmos aqueles entes queridos que não enxergamos mais com os nossos olhos físicos. Somos partes porosas, comunicantes, desejantes, dependentes de outros fragmentos para construirmos juntos uma arquitetura, um sentido. A ilha inteira de coral não se faz isoladamente e cada sujeito precisa pertencer a uma coletividade para sobreviver. Pela nossa leitura, somos seres agregadores. Graças ao mundo que nos cerca, às visões que abrimos e às palavras que partilhamos, continuamos existindo em memória e beleza.

A passagem destacada reforça a capacidade de H.D. de integrar corpo, memória e visão poética, conectando o sensorial ao espiritual. A vitória do corpo na obra de H.D. parte da premissa de que o corpo pode manifestar um elemento profético quando expande sua capacidade sensorial. Para além da boca que fala e do corpo que se cura pela escuta, o corpo é uma parte dessa imensa grinalda de corais com espírito de miríade. Assim, olharemos mais de perto para esse corpo em *close reading* dos textos que compõem *Tribute to Freud*, centrando agora nossos esforços interpretativos em dois tipos de visões narradas por Doolittle.

A visão da escrita nas paredes e o sonho como visão profética em *Tribute to Freud*

Há duas visões centrais de H.D., narradas nas sessões com Freud, que foram decisivas para a sua vida e escrita. A primeira delas ocorreu em uma viagem para a Grécia. Na primavera de

1920, em um quarto de hotel em Corfu, ilha jônica grega, ela viu o que traduziu como imagens na parede, ou a escrita das imagens na parede. Naqueles decalques sem cor, imagens feitas "de luz", ela identificou: uma silhueta de um soldado ou um aviador; um enorme "cálice místico" e um desenho que replicava o suporte do pequeno fogareiro (*spirit-lamp*) que estava sobre a prateleira de cima do lavatório em estilo antigo. O último desenho projetado, que muito se assemelhava ao objeto do lavatório, despertou em H.D. um enigma sintetizado por ela com o trocadilho: "*Spirit-lamp*?" (H.D., 2012, p. 45), traduzido por Pedro Maia na edição brasileira como "Espirit-eira?" (Doolittle, 2012, p. 75). Sobre a experiência mística, ao descrever as imagens para Freud, Doolittle tem a impressão de estar colocando cartas de baralho (de tarô) na mesa e interpreta o desenho da *Spirit-lamp* como um símbolo de poesia e profecia, a trípode da Delfos clássica:

> Era exatamente o suporte para a pequena espiriteira que tínhamos conosco (*Espirit-eira?*). E eu sei que, se esses objetos estão projetados para fora do meu próprio cérebro, isso é um truque bem-feito, um atalho, um trocadilho, uma espécie de piada. Pois o suporte de três pés da espiriteira na miscelânea de coisas do lavatório é nada menos que nossa velha amiga, a trípode da Delfos clássica. Assim, a trípode, esse objeto venerado do culto do deus sol, símbolo de poesia e profecia, está ligado por associação a essa pequena estrutura de metal mais ordinária que se encaixa na pequena caçarola e é usada como suporte para ela quando fervemos água para aquela taça de chá extra em nosso quarto (Doolittle, 2012, p. 75).

O corpo visionário de H.D., ao ativar o fogareiro (*spirit-lamp*) como mediador, projeta o *mundus imaginalis* no exterior e revela seu gesto poético: transformar aparências domésticas em símbolos proféticos. Se, como dito na passagem acima, na primeira visão H.D. percebe os objetos como projetados para fora do cérebro, na segunda, a aparição é descrita como algo íntimo, um sonho. Em *Tribute to Freud*, H.D. explica que, no sonho, ela esperava no sopé de uma escada, ao lado de um rio, enquanto uma princesa egípcia descia do alto dos degraus de mármore. Doolittle afirma que o sonho ocorre num momento perfeito: "Não há antes nem depois, é um momento perfeito no tempo ou fora do tempo" (Doolittle, 2012, p. 67). Afirma, contudo, estar preocupada com alguma coisa, pois no rio ao lado havia uma cesta rasa com um bebê aninhado nela. Quanto à narrativa do bebê na cesta, escreve em suas memórias sobre as análises com Freud:

> Nós todos já vimos esse quadro. Eu me absorvia nessa imagem quando criança, antes de saber ler, em nossa Bíblia ilustrada por Doré. Mas a ilustração em preto e branco de Doré não tem nada a ver com isso, exceto o tema. O nome desse quadro é *Moisés nos juncos* e o Professor sabe evidentemente disso. O Professor e eu discutimos essa imagem. Ele pergunta se sou eu, a sonhadora, que sou o bebê na cesta de junco. Acho que não sou eu. Será que eu lembro se a imagem que conheci quando criança tinha uma outra figura? Não consigo lembrar. O Professor acha que há a menina Miriam, meio escondida nos juncos: será que eu lembro? Eu meio que lembro. Sou, talvez, a menina Miriam? Ou sou, no fim das contas, em minha fantasia, o bebê? Será que eu desejo, nas camadas inconscientes ou sub-

> conscientes mais profundas de meu ser, ser a fundadora de uma nova religião? (Doolittle, 2012, p. 67-68).

As inúmeras indagações sobre sua identidade e como ela se organiza em face dos elementos do sonho revelam uma busca incessante, um mistério motriz,[21] característica presente em toda a obra de H.D. Em *Tribute to Freud* ela se descreve como alguém realizando um inventário das posses de mente e corpo, rodeada pelo supranormal ou sobrenatural. Afirma ainda que sua imaginação vagava à vontade, enquanto ela pedia ao velho eremita, Freud, que interpretasse seus sonhos reveladores, frequentemente carregados de simbolismo clássico ou bíblico:

> Os pensamentos eram coisas a serem recolhidas, comparadas, analisadas, arquivadas ou resolvidas. Descobria-se que ideias fragmentárias, aparentemente sem relação, faziam parte de uma camada ou estrato especial de pensamento e memória e, portanto, tinham algo em comum. Essas ideias eram, às vezes, habilidosamente coladas como os primeiros jarros, tigelas de vidro iridescente e vasos gregos que brilhavam na penumbra das prateleiras do armário que ficava de frente para mim quando eu estava reclinada no divã do consultório da Berggasse 19, Wien IX. Os mortos estavam vivos na medida em que vivem na memória ou eram lembrados em sonhos (Doolittle, 2012, p. 47).

Lendo esse trecho, em consonância com o restante da obra, vemos a importância que H.D. confere à mente, já que os pensamentos, mais do que enumerarem uma sequência histórica-cronológica de fatos, têm o poder de conduzir à lembrança. E esse "lembrar-se" é um movimento vivo, ainda que resgate aqueles que já morreram. Vejamos nas palavras da poeta: "Não quero me envolver na sequência histórica rigorosa. Desejo lembrar as impressões, ou antes, desejo que as impressões me lembrem" (Doolittle, 2012, p. 48). A lembrança para H.D. é um movimento da ordem do desejo, capaz de trazer vida e significado às experiências passadas. Nesse sentido, as inúmeras perguntas presentes em sua vida e obra, buscam não respostas prontas, mas tocar o desejo que as impulsiona. Ela compara o pensamento a asas de morcego, de gaivota ou de calhandra, debatendo-se contra fatos e pessoas de seu passado.

Durante o período de análise, H.D. conseguiu nomear as experiências visionárias que marcaram sua vida: "Lá está ela, chamo-a pelo feminino; chamo-a de Niké, Vitória. Ela está de frente para a parede ou andando como se contra a parede a partir do último degrau da escada e ela se move ou flutua com muita rapidez" (Doolittle, 2012, p. 83). A Niké de Doolittle é um corpo alado, relacionado à esperança do pós-guerra e à sobrevivência no pós-parto. A Niké da poeta, seu "signo especial", "a imagem que contém em si mesma toda a série de imagens, ou que ajuda esclarecê-las ou explicá-las", no entanto, só foi conclusiva quando descrita por uma mulher, sua companheira Bryher. Conforme narrou H.D., quando ela estava exausta física e

[21] Optamos pela expressão mistério motriz em consonância com as afirmações de H.D. de que ela e Freud, durante as sessões, reuniam-se a fim de substanciar alguma coisa da ordem do mistério, do transcendental, mas passível de ser sentido no corpo: "Sobre as grandes questões transcendentais, nunca discutimos. Mas havia uma discussão implícita no mais profundo de nós mesmos. Havíamos nos reunido a fim de substanciar alguma coisa" (Doolittle, 2012, p. 46) ("About the greater transcendental issues, we never argued. But there was an argument implicit in our bones. We had come to substantiate something). Nesse sentido, as perguntas conduzem à escrita, como força motriz (H.D., 2012, p. 13).

mentalmente por tentar decifrar o hieroglifo de suas visões, Bryher definiu as imagens na parede (que se misturaram à escada de Jacó) como "um círculo como o disco do sol e uma figura dentro do disco; um homem, achou ela, se preparava para desenhar a imagem de uma mulher (minha Niké) no sol ao seu lado" (Doolittle, 2012, p. 84-85).

Elizabeth Roudinesco resume a análise conduzida por Freud como "uma exploração do inconsciente centrada na análise de sonhos, da sexualidade e do conflito psíquico" (Roudinesco, 2012, p. 29). Nesse contexto, os anos de análise de Doolittle se inserem em um quadro freudiano clássico, no qual o sonho e o conflito psíquico ocupam posição central. Entretanto, H.D. apropria-se dessa experiência para criar algo próprio: um olhar visionário que transforma o conteúdo dos sonhos em material poético e profético.

No ensaio "H.D. and the Archaelogy of Religion", Colbey Emmerson Reid comenta sobre os anos de análise de Doolittle com Freud, um período no qual a poeta concedeu a si mesma "a permissão de considerar seus sonhos vívidos como visões proféticas" (Reid, 2010, p. 2, tradução nossa).[22] É justamente nesse ponto que H.D. se diferencia do seu mestre, o Professor Freud, porque ela transforma as análises sobre os sonhos em um discurso religioso de interpretação oracular.[23] A análise e sua promessa de cura pela palavra, conduz H.D. à escrita após um período de ócio criativo, mas assume contornos que vão além de uma investigação sobre o passado, os sonhos e a sexualidade.

A poeta descreve sua vitória como feminina, no corpo vulnerável que se supera ao elaborar traumas e uma série de pontos de interrogação. A Niké é descrita como tendo asas, às vezes confundida com uma água-viva, outras, como uma serpente ou até um anjo, mas sempre conectada ao símbolo do infinito: o "*S* ou meio *S* encara o anjo, ou seja, a série de desenhos em *S* se abre na direção do anjo; são como pontos de interrogação sem o pontinho embaixo" (Doolittle, 2012, p. 83). Assim, entendemos que a Niké de Doolittle não se cura, não se soluciona, mas se prolonga em mistério e se fortalece em arte.

Considerações finais

Ao trabalharmos em *close reading* os textos "Notes on Thought and Vision" e *Tribute to Freud*, evidenciamos como Hilda Doolittle transforma experiências corporais, psicanalíticas e visionárias em gesto artístico. H.D. não nega a psicanálise; ao contrário, desloca as descobertas do divã para um espaço de criação e experimentação simbólica. Ao reinscrever a imaginação

[22] Trata-se do trecho de Colbey Reid que afirma: "Foi durante a psicanálise que H.D. passou a se autorizar a considerar seus sonhos vívidos como visões proféticas. Ela retomou a escrita ao ressignificar a enfaticamente secular 'cura pela fala' freudiana, fortemente baseada na interpretação dos sonhos, como um discurso religioso de interpretação oracular" ("It was during psychoanalysis that H.D. began to give herself license to consider her vivid dreams prophetic visions. She reentered writing by troping Freud's stridently secular 'talking cure', which heavily relied upon dream analysis, as a religious discourse of oracular interpretation") (Reid, 2010, p. 2, tradução nossa).

[23] No ensaio de Reid sobre H.D., lemos: "Ela retomou a escrita ao ressignificar a enfaticamente secular 'cura pela fala' freudiana, fortemente baseada na interpretação dos sonhos, como um discurso religioso de interpretação oracular" ("She reentered writing by troping Freud's stridently secular 'talking cure', which heavily relied upon dream analysis, as a religious discourse of oracular interpretation") (Reid, 2010, p. 2, tradução nossa).

para além do enquadramento clínico freudiano, a poeta afirma o corpo como instância manifestadora de visão, desejo, memória e conhecimento.

Nesse sentido, a escrita de H.D. formula uma concepção de imaginação que excede tanto a lógica da representação quanto os limites de uma leitura exclusivamente psicanalítica. Em "Notes on Thought and Vision", a imaginação não se reduz à fantasia nem à ilustração do inconsciente, mas se configura como prática de conhecimento ancorada no corpo e na experiência visionária. Já em *Tribute to Freud*, essa imaginação atua como força de tradução da experiência analítica, preservando a escuta freudiana enquanto a desloca para o campo da criação poética. Desse modo, H.D. se afirma não apenas como uma figura central do Imagismo, mas como uma escritora cuja obra se constitui no entrecruzamento de diferentes formas de conhecimento, incluindo a psicanálise, o esoterismo e a experiência visionária.

Buscamos mergulhar na estética e filosofia erótica-visionária de Hilda Doolittle sem enquadrá-la em uma leitura esotérica de seus conceitos poéticos e sem reduzi-la a uma discípula de Freud. Até aqui nosso percurso foi, tal qual o de H.D., desejante: realizar o caminho imaginativo do corpo à linguagem. Guiadas pelas experiências subaquáticas da poeta, descobrimos que a escrita, em H.D., emerge como modo de conhecimento que articula corpo, imaginação e visão em um gesto contínuo de criação.

Referências

ANDERSON, Elizabeth. *H.D. and the Modernist Religious Imagination*: Mysticism and writing. London: Bloomsburry, 2013.

DOOLITTLE, Hilda. *Por amor a Freud:* memórias de minha análise com Sigmund Freud. Tradução de Pedro Maia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012 [1956].

FAIVRE, Antoine. *O esoterismo*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. Edição original publicada em 1992 como *L'ésotérisme*, Paris: Presses Universitaires de France.

GREEN, Michael. Old Forms, New Environments. In: H.D. *Visions and Ecstasies*. New York: David Zwirner Books, 2019. p. 8-14.

H.D. *Tribute to Freud*. New York: A New Directions Paperbook, 2012 [1956].

H.D. *Visions and Ecstasies Selected Essays*. New York: David Zwirner Books, 2019.

PAPUS. *Tratado elementar de Ciências Ocultas: a sabedoria desvelada sobre as teorias e os símbolos usados pelos antigos alquimistas, astrólogos, maçons e cabalistas* [Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa; edição original publicada em 1898 como *Traité élémentaire de Science occulte, mettant chacun à même de comprendre et d'expliquer les théories et les symboles employés par les anciens, par les alchimistes, les astrologues et les cabalistes*]. São Paulo: Pensamento, 2021.

REID, Colbey. H.D. and the Archaeology of Religion. *In: Journal for Cultural and Religious Theory*. v. 10. n. 2, 2010, p. 1-5.

ROUDINESCO, Elisabeth. Prefácio. *In*: *Por amor a Freud*: memórias de minha análise com Sigmund Freud. Tradução de Pedro Maia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VETTER, Lara. *H.D. (Hilda Doolittle)*. London: Reaktion Books, 2023.

v. 36, n. 3, p. 153–168, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63197
Submetido em: 01/12/2025 · Aprovado em: 14/01/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

O cronotopo do sagrado e a cegueira do cético

The Chronotope of the Sacred and the Skeptic's Blindness

Ozíris Borges Filho
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) | Uberaba | MG | BR
Universidade Federal de Catalão (UFCAT) | Catalão | GO | BR
ozirisb@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8802-3156

Resumo: Este artigo investiga o conto "São Marcos" de João Guimarães Rosa, sob a ótica da teoria do cronotopo de Mikhail Bakhtin. Analisa-se como a concepção espaço-temporal da narrativa estrutura a transformação do narrador-protagonista, deslocando-o de um ceticismo racionalista para uma violenta imersão no sagrado. O estudo mapeia a transição sequencial entre os cronotopos do arraial, da estrada, da mata e da cegueira, demonstrando que a mudança espacial corresponde a uma profunda crise epistemológica. Discute-se o embate entre a cultura letrada hegemônica e os saberes ancestrais de matriz africana, personificados na figura do feiticeiro João Mangolô. Conclui-se que a cegueira imposta ao narrador funciona como um dispositivo pedagógico que desmantela sua arrogância intelectual, forçando-o a reconhecer e apropriar-se das forças místicas do sertão para garantir sua sobrevivência.

Palavras-chave: "São Marcos"; cronotopo; sagrado; epistemologia.

Abstract: This article investigates the short story "São Marcos" by João Guimarães Rosa through the lens of Mikhail Bakhtin's theory of the chronotope. It analyzes how the narrative's space-time conception structures the narrator-protagonist's transformation, displacing him from rationalist skepticism into a violent immersion in the sacred. The study maps the sequential transition between the chronotopes of the village, the road, the forest, and blindness, demonstrating that spatial change corresponds to a profound epistemological crisis. The clash between hegemonic literate culture and ancestral African-matrix knowledge, personified by the sorcerer João Mangolô, is discussed. It is concluded that the blindness imposed on the narrator functions as a

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.

pedagogical device that dismantles his intellectual arrogance, forcing him to acknowledge and appropriate the *sertão*'s mystical forces to ensure his survival.

Keywords: *São Marcos*; chronotope; sacred; epistemology.

O conto "São Marcos", de João Guimarães Rosa, incluído na obra *Sagarana*, constitui um objeto privilegiado para a análise das tensões culturais e epistemológicas que marcam a formação brasileira. A narrativa transcende o enredo de uma vingança mística para encenar um conflito profundo entre diferentes sistemas de conhecimento: de um lado, a racionalidade moderna, pretensamente universal; do outro, as espiritualidades populares do sertão, tecidas de saberes ancestrais. A jornada do narrador-protagonista não é apenas um deslocamento geográfico, mas uma travessia violenta entre essas duas formas de apreender e habitar o mundo.

A contradição fundamental que move a narrativa é estabelecida em sua linha de abertura, quando o protagonista declara: "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros". Essa afirmação é imediatamente subvertida pela confissão de que ele próprio adere a um complexo código de "setenta e dois" superstições pessoais. Tal fratura expõe a coexistência precária, dentro de um mesmo sujeito, de uma mentalidade científica e uma sensibilidade mágica. Sua descrença revela-se menos uma convicção íntima e mais um sintoma da cisão cultural brasileira, dramatizando a tensão entre um positivismo hegemônico importado e a força subterrânea e persistente dos sistemas de crenças sincréticas que constituem o imaginário profundo do país.

Dois universos entram em colisão direta. De um lado, posiciona-se a racionalidade moderna e zombeteira do narrador, um intelectual que se deleita em observar a natureza com um binóculo e impõe uma ordem intelectual estrangeira ao sertão, como nos jogos poéticos que inscreve no bambu com nomes de reis assírios: "Sargon, Assarhaddon, Assurbanipal...". Do outro, emerge o universo da feitiçaria, um cosmos denso e potente, ilustrado por exemplos como os "pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho" e o ritual do "sapo com uma hóstia consagrada na boca". Esse mundo alternativo, personificado em João Mangolô, não é apresentado como mera crendice, mas como uma força eficaz, capaz de alterar a realidade material. Este embate de visões de mundo prepara o terreno para a jornada de desestruturação e iniciação do protagonista, cujo percurso será o foco desta análise.

A análise de uma obra canônica como a de Guimarães Rosa ganha nova potência quando contextualizada dentro de debates acadêmicos contemporâneos. Esta investigação busca posicionar o conto "São Marcos" como uma contribuição fundamental para as discussões atuais sobre espiritualidade, percepção da realidade e o lugar das culturas religiosas de matriz africana no imaginário brasileiro. A narrativa rosiana oferece um material de extraordinária riqueza para a reflexão sobre "a presença do sagrado" na vida profana e para a exploração de "questões existenciais e transcendentais". A experiência de cegueira e terror vivida pelo narrador não se resume a um evento fantástico; trata-se de uma violenta imersão no sagrado, uma hierofania marcada pelo terror numinoso que o força a confrontar os limites de seu paradigma racionalista.

Adicionalmente, a obra dialoga diretamente com a representação de "culturas religiosas africanas e afro-diaspóricas". A figura de João Mangolô, descrito como "orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto", insere a narrativa no complexo universo das práticas religiosas

afro-brasileiras. Rosa evita uma representação folclórica, conferindo ao feiticeiro uma agência real e um poder capaz de desmantelar a arrogância do homem letrado. A cegueira imposta ao narrador funciona, assim, como uma resposta contundente de um sistema de conhecimento marginalizado contra a tentativa de deslegitimação por parte da cultura hegemônica. A profunda relevância temática do conto exige, portanto, uma metodologia de análise que seja capaz de capturar a maneira como essa transformação existencial é estruturada na própria forma da narrativa.

O propósito deste artigo é, portanto, investigar como a concepção espaço-temporal da narrativa de "São Marcos" funciona como uma perspectiva para compreender os efeitos de sentido filosófico e espiritual da obra. A perspectiva para perceber a transformação do protagonista reside na maneira como o narrador articula formalmente sua jornada. Em "São Marcos", a transição entre diferentes cronotopos (o arraial, a estrada, a mata, a cegueira e o confronto) não apenas move a narrativa, mas mapeia a desintegração da visão de mundo cética do narrador e sua violenta iniciação em uma realidade em que o espiritual e o material são indissociáveis. Para demonstrar como essa cartografia da consciência é construída, recorreremos a uma ferramenta teórica que nos permite analisar a fusão entre as dimensões espacial e temporal na literatura.

Para investigar a profunda integração entre a jornada do personagem e a estrutura espaço-temporal da narrativa, é necessária uma ferramenta conceitual que compreenda essas dimensões não como categorias separadas, mas como uma unidade coesa e significativa. A teoria do cronotopo, formulada por Mikhail Bakhtin (2018), oferece o referencial ideal para tal empreitada. Bakhtin define o cronotopo como a "unidade indissolúvel do espaço e do tempo" na obra literária, na qual o tempo se torna visível e o espaço é preenchido de sentido pela ação. Para ele, o cronotopo possui uma função fundamental na representação do ser humano, pois é nele que os acontecimentos se materializam e a consciência se revela.

A teoria bakhtiniana mostra-se particularmente fecunda para a análise do conto em foco, pois permite investigar como a percepção e a experiência do narrador são radicalmente moldadas pela fusão específica de tempo e espaço em cada etapa de sua jornada. A mudança de um cronotopo para outro não significa apenas uma troca de locação, mas uma alteração profunda no modo como o protagonista sente e se relaciona com o mundo. Um exemplo claro disso reside no contraste entre o cronotopo da mata, inicialmente um espaço-tempo de contemplação visual e distanciada ("estudar o treino de concentração do jaburu", "rir-me, à glória das aranhas-d'água"), e o evento da cegueira, em que o mesmo ambiente se converte em um vácuo opressor. Neste segundo momento, a realidade se torna um assalto tátil e auditivo ("Um cipó me dá no rosto, com mão de homem", "Cipós espinhentos, cipós cobras, cipós chicotes"), materializando a crise epistemológica do protagonista.

A presente análise procederá, portanto, à leitura dos valores temporais e espaciais de cada cronotopo sequencial: o *arraial* como local de postura social; a *estrada* liminar como espaço de transição; a *mata* como locus de contemplação estética convertida em hostilidade; e o cronotopo interno e aterrador da *cegueira*, que colapsa o espaço em um sensório não visual, culminando no violento confronto na cafua de Mangolô. Ao explicitar esse percurso cronotópico, este trabalho busca mostrar como a jornada do narrador do ceticismo à aceitação de outra realidade é inseparável de sua travessia por espaços e tempos carregados de poder transformador.

O cronotopo do ceticismo: o arraial e a racionalidade desafiada

Na teoria literária de Mikhail Bakhtin (2018), o *cronotopo* não é mero pano de fundo, mas uma unidade concreta em que o espaço se torna um agente da narrativa temporal, catalisando as crises e transformações das personagens. No conto *São Marcos*, de João Guimarães Rosa, o cronotopo inicial do arraial é estabelecido como um palco para um profundo conflito interno. O nome do lugar, "Calango-Frito", evoca um ambiente primal, árido e impiedoso, ao qual o narrador-protagonista responde com um ceticismo igualmente agudo e "frito" – uma postura intelectual performática que funciona como camuflagem para sua própria natureza, já saturada pelas crenças que ele professa rejeitar. Segundo Eliade:

> Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência "forte", significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos (Eliade, 1992, p. 17).

Este tempo-espaço é definido pela tensão entre a identidade que o narrador projeta e a que ele reprime. O marcador temporal "naquele tempo" evoca um passado de arrogância intelectual, uma época em que sua zombaria era uma ferramenta de autoafirmação. Contudo, sua declaração de descrença inicial é imediatamente desmentida pela intimidade com que ele cataloga um vasto repertório de superstições. A sua negação não é a de um observador externo, mas a de um participante que tenta, desesperadamente, se dissociar de sua própria cultura. A primeira frase do conto, portanto, não estabelece o ceticismo como ponto de partida, mas como a premissa de uma ironia fundamental que definirá toda a narrativa.

> Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros. E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, "faísca"; nem dizer lepra; só o "mal"; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado [...] (Rosa, 2015, p. 236).

Esse cronotopo de racionalidade, embora apresentado como dominante, é exposto desde o início como uma construção sob cerco, minado por dentro pelas próprias forças místicas que o narrador alega desprezar, preparando para sua inevitável desconstrução.

A estratégia do narrador para lidar com o universo místico não é a ignorância, mas uma sofisticada tentativa de domínio pela via da classificação. Contudo, o objeto de seu estudo não são apenas as crenças alheias, mas fundamentalmente as suas. Seu ato de catalogar superstições representa uma cisma psíquica: o narrador "racional" realiza um estudo etnográfico sobre si mesmo, o participante "supersticioso". É um esforço para subordinar o

místico ao empírico, traduzindo o inexplicável em uma lista finita e, assim, neutralizando seu poder sobre sua própria consciência.

A enumeração precisa de "doze tabus", "oito regrinhas" e "vinte péssimos presságios" funciona como um mecanismo de controle intelectual. Este ato de contar e classificar representa uma tentativa de transformar o incomensurável da fé em dados mensuráveis. O clímax desse esforço é sua conclusão aritmética: "total: setenta e dois – noves fora, nada". Aqui, ele aplica uma prova matemática, a "prova dos noves", para anular magicamente o poder de suas próprias crenças. É o gesto emblemático de seu projeto: usar uma ferramenta da razão para obter um resultado mágico, domesticando o irracional que habita dentro de si ao submetê-lo a uma ordem que lhe nega qualquer poder real.

"[...] eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana [...] (Rosa, 2015, p. 236)".

A descrença do narrador é ativa, performática e provocadora. Seu escárnio deliberado de João Mangolô e das práticas de feitiçaria – como os pastéis de Nhá Tolentina – serve para policiar sua frágil identidade racionalista. O riso funciona como uma profilaxia contra o contágio do místico, uma fronteira sônica que ele erige para se posicionar como o forasteiro esclarecido, superior às "crendices" rústicas do arraial. Esta zombaria é mais veemente precisamente porque ele reconhece, em um nível profundo, o poder daquilo que ridiculariza.

> Mas, feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelo [...] e do João Mangolô velho-de-guerra [...] (Rosa, 2015, p. 237).

No entanto, a própria veemência de sua negação e o sistema de crenças oculto que ele cataloga e pratica introduzem a contradição material que revela o fracasso de seu projeto racionalista.

O aparente monólito do ceticismo do narrador revela-se, enfim, uma construção inteiramente frágil. Sua racionalidade professada é minada não por uma falha tardia, mas por uma inconsistência fundamental presente desde o início. A materialização dessa contradição é o ponto em que sua fachada finalmente se torna insustentável, expondo a permeabilidade de sua razão.

A contradição central reside no fato de que, apesar de zombar publicamente de feiticeiros, ele depende de uma "fórmula gráfica" contra picada de cobras. Este amuleto não é um mero objeto de sorte, mas um artefato mágico de imensa potência, cujo poder deriva de sua própria gênese ritualística: um "traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão". A escolha deste cronotopo específico – um momento de profundo peso místico que funde a solenidade cristã com o tempo ritual pagão – revela a profundidade de sua hipocrisia. Sua proteção "racional" nasce da mais potente das magias.

O significado simbólico do amuleto é, portanto, a capitulação de seu projeto racionalista. A confissão de que, sem ele, "não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas" desmascara toda a sua performance. A fórmula demonstra que seu ceticismo é uma fachada seletiva, aplicada aos outros, mas suspensa para si mesmo diante de um medo primordial. Ele

é, em essência, tão suscetível às forças que não compreende quanto os habitantes do arraial que arrogantemente despreza.

> Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios [...] Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas (Rosa, 2015, p. 237).

Conclui-se que o cronotopo inicial do arraial nunca foi verdadeiramente governado pela razão do observador. Foi, desde o princípio, um cronotopo de constante e reprimida negociação entre a fachada intelectual do narrador e seu profundo pensamento mágico. A crise que se desenrola no conto – sua cegueira súbita e desorientação – não introduz um conflito novo, mas apenas externaliza a guerra que já se travava dentro dele. O colapso de sua visão de mundo não é uma surpresa, mas uma inevitabilidade, anunciada desde a primeira e profundamente irônica sentença, tornando o cético uma construção destinada, desde sua concepção, a se dissolver diante do inexplicável.

O cronotopo da estrada: limiar, encontro e a potência da palavra sagrada

A estrada, no conto de Guimarães Rosa, assume uma importância estratégica que transcende sua função geográfica. Ela se constitui como um cronotopo liminar, um espaço-tempo de transição que medeia a jornada física e psicológica do narrador. Este percurso o conduz do arraial do Calango-Frito – polo de uma racionalidade cética e zombeteira – para o coração da mata das Três Águas, o domínio do sagrado, do misterioso e do inexplicável. A estrada é, portanto, a fronteira onde essas duas visões de mundo se encontram e se confrontam.

O percurso inicial do narrador estabelece claramente essa dicotomia. No arraial, sua atitude é de zombaria aberta aos feiticeiros locais, especialmente a João Mangolô, a quem ele provoca deliberadamente. Em contraste, sua motivação para adentrar o mato, embora descrita em termos de uma observação quase etológica da natureza, revela uma intensidade e um desejo de comunhão que beiram o místico. O ponto de partida de sua jornada é, assim, definido por uma arrogância que será posta à prova, alicerçada em um ceticismo que o próprio texto se apressa em desmentir: "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros".

> E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, "faísca"; nem dizer lepra; só o "mal"; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar [...] (Rosa, 2015, p. 237).

A confissão irônica do narrador desmantela sua própria tese inicial. Seu ceticismo não é uma ausência de crença, mas uma performance, um racionalismo seletivo aplicado apenas às práticas alheias. Ele não é um oponente do sagrado, mas um praticante arrogante que

ainda não reconheceu o poder de um sistema para além de seu controle. Sua jornada, portanto, não será a de uma conversão, mas a de uma humilhação, em que um feiticeiro inconsciente de si mesmo é subjugado por uma força maior. É nesse cronotopo liminar da estrada que tal confronto se torna inevitável, manifestando-se primeiramente através do encontro dialógico que abalará as fundações de sua autopercepção.

O encontro com Aurísio Manquitola na estrada é o evento catalisador que ativa o potencial perigoso deste cronotopo. O caminho, até então um espaço de contemplação solitária, transforma-se subitamente em um lugar de revelação e advertência. O diálogo com Aurísio injeta na narrativa uma tensão que a simples paisagem não continha, convertendo a estrada em um portal para o conhecimento do sagrado e de seus riscos.

Aurísio Manquitola emerge como o portador da sabedoria popular, um homem que, embora não se envolva diretamente com feitiçarias, nutre um profundo respeito por suas forças. A reação de pavor de Aurísio à recitação da "reza-brava" pelo narrador funciona como a primeira fissura na armadura de ceticismo do protagonista, introduzindo no cronotopo da estrada uma gravidade ontológica que a zombaria do letrado não pode anular. O susto de Aurísio não é superstição vazia; é o reconhecimento de um perigo real. Ao repreender o narrador por "bulir" com forças que desconhece, ele trata a palavra sagrada não como uma curiosidade folclórica, mas como um instrumento de poder efetivo e perigoso.

> — Ui! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:
> — Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...
> — Bem, Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado...
> — Engraçado?! É é um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa [...] (Rosa, 2015, p. 242).

Com a advertência fincada no presente da narrativa, Aurísio volta-se para o passado, usando o poder da palavra contada para materializar o perigo que a palavra recitada é capaz de invocar.

No cronotopo da estrada, onde o tempo é medido por passos e o espaço é definido pelo encontro, a espiritualidade se manifesta de forma primordial pela oralidade. As histórias contadas por Aurísio Manquitola não são meros relatos anedóticos; são testemunhos que transmutam a advertência abstrata em evidência empírica. Através destes "casos", a palavra deixa de ser apenas representação e se torna ação, construindo a verossimilhança do sobrenatural não por argumento, mas por testemunho. E ainda funciona como uma espécie de prolepse narrativa.

A experiência de Gestal da Gaita introduz a ideia de uma força que se apropria do corpo, mas é a história de Tião Tranjão que solidifica a ameaça. Este "caso" funciona como um narrativo microcosmo da própria jornada do protagonista: Tião, um homem impotente ("meio leso"), é aprisionado e, através do poder da "reza-brava", é liberado e transformado em um agente de fúria violenta e incontrolável. A estrutura em *mise en abyme* espelha perfeitamente a experiência vindoura do narrador, que será aprisionado pela cegueira e, ao recitar a

mesma reza, se converterá em uma força de destruição cega contra João Mangolô. O conto de Aurísio não é apenas um exemplo, mas funciona também como uma antecipação da narrativa.

> [...] Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa — quatro léguas —, que, de-madrugadinha, estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há...?! Entrou até embaixo de cama, para quebrar a vasilha! (Rosa, 2015, p. 245).

Assim, no cronotopo da estrada, a palavra contada emerge como uma força ativa, um agente de poder capaz de alterar a realidade. A narrativa oral de Aurísio não apenas preenche o tempo da caminhada, mas semeia na estrutura do conto a semente do poder que florescerá tragicamente na cegueira e fúria do narrador, provando que, naquele universo, as palavras de fato possuem "canto e plumagem", mas também garras e veneno. No cronotopo da estrada rosiana, o tempo não é apenas percorrido, mas invocado; e o espaço não é um mero cenário, mas um campo de forças ativado pela oralidade, em que a palavra, sagrada ou profana, se torna o verdadeiro agente do destino.

O cronotopo da mata: do espaço estético ao *sancto-sanctorum*

No momento inicial da narrativa, a relação do narrador com a mata das Três Águas é marcada por um profundo distanciamento intelectual, configurando um cronotopo específico. Aqui, o *chronos* é o de um lazer contemplativo, de um catalogar quase científico, enquanto o *topos* é um laboratório desmitologizado para o divertimento privado de uma consciência letrada. O narrador se posiciona como um espectador que se sente acima do "povo" e de suas crenças, escondendo o verdadeiro propósito de suas incursões para manter uma aura de superioridade e alienação social.

Essa postura atinge seu ápice no episódio do bambual, que envolve perfeitamente sua tentativa de colonizar a natureza com seu saber livresco. Ao encontrar versos populares gravados em um bambu, ele responde não com uma expressão do seu entorno, mas inscrevendo na planta uma lista de reis assírios – "Sargon / Assarhaddon / Assurbanipal" –, impondo uma realidade textual e erudita sobre o mundo natural. Em seu duelo poético com o anônimo "Quem-Será", o narrador trata a mata como uma página em branco para seus jogos intelectuais, revelando uma arrogância que o impede de perceber o espaço como algo além de um objeto passivo. Segundo Eliade:

> Instalar-se num território, construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de assumir a criação do "mundo" que se escolheu habitar. É preciso, pois, imitar a obra dos deuses, a cosmogonia (Eliade, 1992, p. 31).

As atividades do narrador, que ele alega serem "só para ver", reforçam essa atitude. A observação minuciosa de insetos, pássaros e plantas reflete a postura de um naturalista ama-

dor que se delicia com os fenômenos factuais, desprovidos de qualquer dimensão mítica. O trecho a seguir revela os verdadeiros e secretos motivos que o levam ao mato, confirmando essa visão puramente observacional e elitista.

> Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará joão-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima (Rosa, 2015, p. 245).

Esta relação puramente observacional, no entanto, é inerentemente instável. Ao tratar a mata como um texto passivo sobre o qual pode projetar seus jogos intelectuais, o narrador falha em reconhecer que o espaço possui uma gramática mais antiga e potente – uma que ele está prestes a aprender por meio de uma imposição violenta.

A mudança fundamental na percepção do narrador ocorre quando a mata deixa de ser um objeto passivo e se converte em um espaço carregado de poder e sacralidade. O cronotopo se altera drasticamente: o *chronos* torna-se ritualístico, ligado ao "estado de alma do crente", e o *topos* se transforma em um mapa sagrado, um templo com sua própria hierarquia de locais santificados. O narrador, de espectador, torna-se um participante ativo e, finalmente, uma vítima das forças que ele mesmo ajudou a despertar.

O primeiro passo nessa transmutação é o ato de nomear. Ao batizar os recantos da mata com nomes como "Rendas da Yara" e "Venusberg", o narrador executa um ato de extremo personalismo e arrogância intelectual. Ele cria uma mitologia sincrética, fundindo o folclore brasileiro (Yara) com a lenda germânica (Venusberg), acreditando poder curar e controlar o significado simbólico do espaço. Em um universo característico de Rosa, em que a palavra detém poder criador (*logos*), o ato de nomear não é uma rotulagem passiva, mas uma enunciação performativa. Ao articular esses nomes, ele não apenas descreve os lugares, mas invoca seus poderes mitológicos, carregando o espaço físico com energia simbólica.

Essa nomeação está ligada a uma ritualística de visitação que transforma o passeio em peregrinação. Sua jornada deixa de ser aleatória; cada local é visitado com um propósito definido, transformando a mata em uma geografia sagrada que responde à interioridade do "crente".

> Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente. Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: a avenca-dourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopeias; e o avencão-pe-

> ludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiuçus (Rosa, 2015, p. 251).

O clímax dessa jornada de sacralização ocorre no "sancto-dos-sanctos das Três-Águas". Este local é o centro nevrálgico, o ponto mais poderoso do templo que o narrador construiu. É aqui que o cronotopo atinge seu ápice de intensidade, e é aqui que o feitiço de João Mangolô se torna possível. A conexão entre o espaço sagrado e a cegueira não é correlacional, mas causal. Ao elevar a árvore suinã (eritrina) da condição de espécime botânico à de entidade divina com a declaração definitiva – "e é uma deusa, portanto" –, o narrador completa seu ritual de sacralização. Ao finalizar a criação de seu templo pessoal, ele se torna sujeito às suas leis e abre uma porta metafísica para que o feitiço entre. O *sancto-sanctorum* não é apenas onde ele é atacado; é o lugar que ele tornou poderoso o suficiente para permitir o ataque.

> Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. [...] Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto (Rosa, 2015, p. 252).

Assim, a construção poética de um cronotopo sagrado pelo narrador torna-se a própria condição para a sua ruína, forjando a realidade sobrenatural que ele havia tão arrogantemente descartado.

A análise do cronotopo da mata em "São Marcos" revela muito mais do que a descrição de uma paisagem; ela desvenda a estrutura da jornada trágica do narrador. A evolução do espaço, de um laboratório estético para um santuário ativo, espelha a trajetória do protagonista, que se move de uma posição de superioridade cética para uma de submissão a um universo místico no qual é brutalmente forçado a crer. A cegueira que o acomete é o clímax dessa transformação, simbolizando o fechamento de sua visão para o mundo puramente factual e a abertura de sua percepção para uma realidade governada por outras leis.

Em última análise, o narrador acredita estar escrevendo seu poema sobre a mata, mas é a mata que o escreve. A sua tentativa de colonizar intelectualmente o espaço falha catastroficamente. O lugar que ele procurou definir, em vez disso, define-o, provando que no mundo de Rosa, o cronotopo não é mero pano de fundo, mas um poder soberano que escreve o destino daqueles que o transgridem com reverência insuficiente.

A crise do olhar e a imersão sensorial

O conto "São Marcos", de João Guimarães Rosa, insere-se em uma das vertentes mais ricas de sua obra: o embate entre a cosmovisão racional do homem "civilizado" e o universo místico do sertão, povoado por forças que desafiam a lógica positivista. A cegueira súbita do narrador homodiegético não representa apenas a perda de um sentido, mas a instauração de uma nova e violenta dimensão espaço-temporal, o palco central para o desmoronamento de suas certezas e o catalisador de sua transformação.

A cegueira em "São Marcos" não é uma mera privação, mas a instauração de um cronotopo punitivo e pedagógico. Este tempo-espaço anula o mundo visível para,

paradoxalmente, curar a miopia intelectual do narrador, forçando-o a abandonar a arrogância do observador para abraçar a sabedoria do participante.

Esta jornada de transformação se desdobra em etapas bem definidas, que acompanham a reconfiguração de sua percepção. A experiência da cegueira funciona como um evento catalisador que desmantela a percepção ordinária do narrador. Ele, que até então se relacionava com o sertão de forma altiva – zombando de João Mangolô com os "mandamentos do negro" ou se divertindo com a inscrição pedante dos nomes de reis assírios no bambu –, é subitamente atingido. A cegueira não é uma transição suave, mas uma irrupção "como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau", que o imerge em uma realidade alternativa. Este novo cronotopo da crise, regido por leis de tempo e espaço nas quais a razão se mostra insuficiente, exige que outros sentidos, antes secundários, assumam o protagonismo.

A cegueira súbita e inexplicável imposta ao narrador é o dispositivo que instaura, de maneira brutal, este novo cronotopo liminar. O evento rompe sua conexão com o espaço exterior, visual e mensurável, aprisionando-o em um tempo-espaço da interioridade, primariamente tátil, auditivo e dominado pelo pavor. O mundo, antes um palco para suas observações estéticas e um tanto quanto zombeteiras, torna-se uma "muralha de fuligem" que se estende de seu próprio corpo, abolindo a distância entre o eu e o ambiente.

A descrição que o narrador faz desse estado evidencia a totalidade de sua nova condição, um aprisionamento que supera qualquer experiência prévia de escuridão. A função retórica no texto é magistral: ele primeiro evoca as formas comuns de negrume para, em seguida, aniquilá-las, ressaltando o caráter radicalmente anômalo da cegueira do personagem:

> Nem houve a qualquer coisa que de regra se conserva sob as pálpebras, quando uma pessoa fecha os olhos: poento obumbramento róseo, de dia; tênue tecido alaranjado, passando em fundo preto, de noite, à luz. Mesmo no escuro de um foco que se apaga, remanescem seus vestígios, uma vaga via-láctea a escorrer; mas, no meu caso, nada havia. Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura (Rosa, 2015, p. 255).

Ao contrastar a "treva absoluta" com o "poento obumbramento róseo" ou a "vaga via-láctea a escorrer" da escuridão comum, o texto sublinha a total desconexão com o espaço físico conhecido. Esta não é uma ausência de luz, mas um vácuo sensorial, um nada opressor. O tempo, desprovido de referências externas, transforma-se em uma duração de puro pavor. Esta desorientação espacial é o prelúdio necessário para o colapso de sua concepção intelectual, erguida sobre o fundamento frágil do mundo visível.

O evento da cegueira não ataca apenas os olhos do narrador; ele abala fundamentalmente sua epistemologia – sua forma de conhecer o mundo, estritamente baseada no que se pode "ver e verificar". Sua primeira reação é buscar explicações lógicas e universais, alinhadas à sua visão de mundo científico-racionalista: um "eclipse totalitário", "cataclismos". Contudo, a persistência dos sons da mata o força a encarar o confronto entre duas epistemologias: a sua, que busca leis universais, e a do sertão, em que o poder é pessoal e direcionado.

Este momento de epifania dolorosa marca o colapso de sua autossuficiência intelectual e a aceitação forçada de uma lógica que não é a sua:

> Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!... Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente! (Rosa, 2015, p. 256).

A frase "a tragédia era negócio meu particular" representa a falência de sua lógica positivista. É o instante em que ele é obrigado a aceitar a existência de forças que o elegeram como alvo. O fenômeno não era cósmico, mas íntimo; não era um fato a ser explicado, mas um feitiço a ser enfrentado. A razão, sua principal ferramenta, torna-se inútil, e o desmoronamento desse paradigma o força a desenvolver uma nova forma de percepção para sobreviver.

Nesta fase, a privação sensorial se converte dialeticamente em potência perceptual, revelando a função transformadora do cronotopo da cegueira. Com o colapso da visão e da razão, emerge uma nova sensibilidade. O narrador, antes obcecado em *nomear* o mundo – listando plantas, pássaros e reis assírios –, é forçado a *escutá-lo*. Sua audição se aguça a um nível extraordinário, e ele mergulha em uma sinfonia de significados antes inaudíveis: distingue o "pio labial do joão-pinto", ouve a "galinhola" que "cloqueou" e consegue "dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias".

Essa acuidade evolui para uma sintonia extrassensorial, uma "emissora da ameaça" que o alerta para um perigo que sua razão jamais decifraria. Ele aprende a decodificar uma linguagem não-verbal, essencial à sua sobrevivência.

> Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo (Rosa, 2015, p. 257).

O significado profundo desse momento reside na sua passividade ativa: ele não deduz, ele "capta". A percepção do perigo é pura intuição, um conhecimento direto e corporal. É aqui que ele deixa de ser um observador passivo para se tornar um participante no universo místico que antes desprezava. Essa nova percepção o arma com a direção e a coragem necessárias para confrontar a origem de sua aflição.

O terror, no entanto, atinge um clímax insuportável. Perdido nos "fundões da mata", a sua recém-adquirida percepção se converte em pavor. É nesse ponto de desespero absoluto que sua transformação se completa através de um ato de capitulação total. O intelectual que ridicularizava a "reza-brava" de São Marcos agora a utiliza como sua única arma e guia.

> *Dá desordem... Dá desordem...* E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri (Rosa, 2015, p. 260).

Este é o paradoxo supremo: o cético se apropria da palavra mágica, da fórmula proibida, e é através dela que sua angústia se transmuta em fúria direcionada. A reza não apenas lhe dá um rumo – "Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô" –, mas também o

imbui de uma força primal, animal. Ao abraçar a "superstição" que desprezava, ele finalmente se integra por completo à lógica do sertão (ser-tão), usando seu poder para se defender. Este ato é o catalisador que o lança, cego mas determinado, ao confronto final.

A travessia do eu: o cronotopo da fuga e do confronto

Se a cegueira forçou o abandono da razão, a "reza-brava de São Marcos" representa o ponto de inflexão na jornada do narrador, o momento em que a espiritualidade se converte em ação física. Este elemento transcende a dicotomia: crença e descrença; a reza não é recitada como um ato de fé, mas emerge como uma força visceral e autônoma. O gatilho para sua manifestação não é apenas o desespero, mas uma memória auditiva que o assalta na escuridão: as advertências de Aurísio Manquitola sobre aquele poder perigoso ecoam em sua mente – "Tesconjuro! Tesconjuro!" – seguidas pela constatação fatídica de que a reza "Dá desordem... Dá desordem...". É, portanto, um ato consciente e desafiador: ele decide deliberadamente empunhar uma força que lhe fora advertido a não tocar, transformando a oração em uma arma.

O clímax dessa transformação ocorre quando ele começa a "bramir a reza-brava de São Marcos". O uso do verbo "bramir" – associado ao rugido de animais selvagens – sinaliza que a reza não é mais um conjunto de palavras, mas um som gutural, uma expressão de pura força instintiva. A possessão é imediata e completa: sua voz se altera, e ele é tomado por uma "vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir". A corrida que se segue não é mais uma tentativa de fuga, mas um movimento impulsionado por uma energia externa, uma fúria que o consome e o dirige.

> Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava — e o meu ofego me parecia o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim. E horror estranho riçava-me pele e pelos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria (Rosa, 2015, p. 260).

Neste ponto da narrativa, o personagem não está mais "usando" a reza como uma ferramenta; ele é "usado" por ela. A espiritualidade, antes um conceito abstrato, torna-se uma energia cinética que o possui e o move com um propósito claro. O "arquejar de uma fera" descrito é a manifestação de um poder que opera fora das leis da física e da psicologia convencionais. A reza-brava o transforma em um vetor de força, canalizando seu medo e sua fúria em uma trajetória inevitável de colisão, direcionando-o para o confronto final com a origem de seu tormento.

A casa de João Mangolô emerge como o cronotopo final, a arena onde o embate, antes travado no plano da ironia, se materializa em confronto físico e espiritual. Sua chegada não é mais o tatear cego da fuga, mas um avanço determinado e furioso, guiado por um propósito inequívoco e violento: "Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!". A energia da "reza-brava" o conduziu diretamente à fonte da ameaça, transformando-o de vítima passiva

em agente agressor. A cafua, espaço do poder do outro, torna-se o palco onde a crise do protagonista encontrará sua resolução através da dominação.

A recuperação da visão ocorre no auge do confronto físico, no instante em que ele descobre a mecânica do feitiço – um "retrato" com uma "tirinha de pano preto nas vistas". A revelação da simplicidade material do sortilégio, em contraste com sua eficácia avassaladora, expõe a natureza do poder que ele havia subestimado. Diante da confissão do feiticeiro, a fúria do narrador se dissipa, substituída por um sentimento de triunfo. "— Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio..." (Rosa, 2015, p. 260).

O ato de pagar a João Mangolô, embora pareça um gesto de magnanimidade, é secundário face à sua declaração final, que constitui o verdadeiro clímax de sua transformação. Ele não apenas reconhece o poder do feiticeiro, mas se apropria daquele sistema de crenças para afirmar sua própria superioridade dentro dele: "Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava...". Esta não é a fala de um cético que faz uma concessão relutante; é a afirmação de um vencedor que agora domina e utiliza a linguagem e as armas do adversário para estabelecer uma nova hierarquia. Ele não oferece perdão, mas impõe um pacto de não agressão a partir de uma posição de força reconhecida dentro do próprio universo mágico.

Em suma, a travessia do narrador pelo cronotopo da fuga e do confronto representa mais do que uma jornada de aceitação do mistério; é um processo de apropriação de um novo tipo de poder. A experiência da cegueira e da possessão pela reza o força a transcender os limites do racionalismo, não para se converter, mas para integrar uma força primal e instintiva ao seu ser. Ele retorna ao mundo não apenas com uma compreensão mais complexa da realidade, mas tendo assimilado e demonstrado sua própria potência dentro de uma esfera de conhecimento que antes desprezava, consolidando uma nova identidade, mais complexa e formidável.

Considerações finais: a sobrevivência do sagrado em tempos de cegueira

A cronotopanálise do conto "São Marcos" permitiu demonstrar que a jornada de transformação do narrador-protagonista é indissociável da concepção espaço-temporal da narrativa. A transição entre os cronotopos do arraial cético, da estrada liminar, da mata sacralizada, da cegueira opressora e do confronto final não apenas impulsiona o enredo, mas mapeia, com rigor, a desintegração de um paradigma racionalista e a violenta iniciação em uma realidade em que o espiritual é uma força material e inelutável. A crise do personagem, portanto, não é meramente psicológica; está inscrita na própria estrutura da obra, revelando como o espaço e o tempo podem funcionar como agentes de uma profunda metamorfose existencial.

O percurso cronotópico do narrador dramatiza o embate entre a filosofia e a teologia no campo da imaginação religiosa, ao encenar a colisão entre o ceticismo e a fé. Mais crucialmente, ao posicionar João Mangolô como o catalisador da crise, a obra aborda com notável complexidade as culturas religiosas afrodiaspóricas, não como elementos folclóricos, mas como sistemas de conhecimento potentes, capazes de desafiar e subverter a epistemolo-

gia hegemônica. "São Marcos" manifesta, assim, uma dimensão espiritual que transcende a representação para se tornar o motor da própria diegese.

Contudo, a relevância da narrativa de Guimarães Rosa transcende a análise literária e projeta uma luz crítica sobre o momento histórico atual. A jornada do narrador, de uma arrogância letrada a uma submissão forçada ao inexplicável, serve como uma poderosa alegoria para a crise dos paradigmas da modernidade ocidental. Em uma era marcada pela ascensão da pós-verdade, pela negação da ciência e pela fragmentação da realidade em bolhas informacionais, a figura do cético que se descobre cego é assustadoramente contemporânea. A sua tentativa inicial de dominar o mundo através da catalogação e da zombaria ecoa a falácia de uma sociedade que acreditou ser possível neutralizar o mistério e o sagrado através do excesso de dados e da vigilância total.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em suas críticas à "sociedade da transparência", argumenta que a compulsão por informação e a ausência de negatividade não levam ao esclarecimento, mas a um esvaziamento do sentido e ao fim da própria narração. O protagonista rosiano encarna precisamente este projeto falido: seu mundo, aparentemente transparente e ordenado por sua razão, desmorona quando confrontado por uma força que não pode ser quantificada nem explicada, apenas experienciada. A cegueira imposta por Mangolô é a irrupção da negatividade, do segredo e do ritual em um sistema que se pretendia imune a eles. A "treva absoluta" que o envolve é o vácuo de uma realidade desprovida de um logos unificador, muito semelhante à desorientação do sujeito contemporâneo perdido em um fluxo incessante de estímulos sem narrativa.

Ademais, a dinâmica entre o narrador e o feiticeiro pode ser lida à luz do conceito de *violência simbólica* de Pierre Bourdieu. A zombaria inicial do protagonista – um agente da cultura letrada e dominante – contra João Mangolô representa um claro exercício de poder simbólico: uma tentativa de impor suas próprias categorias de percepção como as únicas válidas, deslegitimando e ridicularizando o sistema de crenças do outro. Nesse contexto, o feitiço de Mangolô transcende a vingança pessoal para se tornar um ato de contra violência, uma insurreição que utiliza as armas do capital simbólico dominado (a feitiçaria) para desmantelar a própria percepção de realidade do agente dominador. A crise do narrador dialoga, assim, com o pensamento de intelectuais que, hoje, clamam por uma descolonização do saber. O líder indígena e pensador Ailton Krenak defende que a catástrofe atual resulta da imposição de uma única história – a da humanidade "esclarecida" e apartada da Terra – sobre a pluralidade de cosmovisões. A jornada do protagonista, portanto, não termina em uma conversão pacífica, mas em uma apropriação bélica: ele só sobrevive ao assimilar as armas do universo que desprezava, reconhecendo que a "reza-brava" é um poder tão ou mais eficaz que sua lógica.

Em última análise, a cronotopoanálise de "São Marcos" revela que a espiritualidade, na obra de Rosa e, por extensão, no mundo contemporâneo, não é uma questão de crença privada, mas um campo de batalha político e epistemológico. É uma força concreta que molda a realidade, impõe suas próprias leis sobre o tempo e o espaço e força o homem moderno a uma nova forma de "ver" – uma visão que só é alcançada através da dolorosa admissão de sua própria cegueira.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II*: as formas do tempo e do cronotopo. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano.* Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. São Marcos. *In*: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Coleção 50 anos, p. 235-262.

v. 36, n. 3, p. 169–183, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63070
Submetido em: 26/11/2025 · Aprovado em: 19/02/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A versão rosiana do *Livro do Êxodo*

The Book of Exodus, *Rosa Version*

Rafael Pansica[1]
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
rpansica@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9033-5610

Resumo: Este ensaio sobre a importância literária do interesse do escritor João Guimarães Rosa a respeito de temas metafísicos e espirituais é dividido em duas partes. Na primeira delas destacamos algumas confissões do autor sobre "sonhos premonitórios, telepatia, intuições" (Rosa, [1967] 2009, p. 221), chamando a atenção para a relação dessas experiências pessoais com seu processo paritário de composição ficcional. Para desenvolver o apontamento desse "processo paritário", na segunda parte do ensaio analisamos uma série de motivos imagéticos redigidos por Rosa em um par de contos espelhados de *Primeiras estórias* (1962) – a saber, "Sequência" e "Nada e a nossa condição" –, no intuito de propor a leitura desse par como uma espécie de versão literária, ou de transformação mítica, de alguns episódios centrais do enredo bíblico do êxodo hebraico.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; primeiras estórias; livro do êxodo; Transformação mítica.

Abstract: This essay on the importance of João Guimarães Rosa's literary relationship with metaphysical and spiritual themes is divided into two parts. In the first part, we highlight some of the author's confessions about "sonhos premonitórios, telepatia, intuições" (Rosa, [1967] 2009, p. 221), drawing attention to the relationship between these personal experiences and his dual fictional writing process. To develop this idea ("parallel process"), in the second part of the essay we analyze a series of imagery motifs written by Rosa in a pair of mirrored short stories from *Primeiras*

[1] Financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Processo 140618/2022-8).

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.

estórias (1962) –namely, "Sequência" and "Nada e a nossa condição"– with the aim of proposing a reading of this pair as a kind of literary version, or mythical transformation, of some central episodes of the biblical Hebrew exodus.

Keywords: Guimarães Rosa; primeiras estórias; book of exodus; Mythical transformation.

> Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente
>
> (João Guimarães Rosa)

A certa altura de uma famosa entrevista concedida a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa tece o seguinte comentário: "Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*, que neste caso se chama precisamente inspiração"[2]. Em seguida ele completa: "Isto me acontece de forma tão consequente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo" (Rosa, 1983, p. 71). Em outra ocasião, anterior à referida entrevista, Rosa tece um comentário mais detalhado e específico sobre seu processo criativo, em carta endereçada a João Condé, na qual discorria sobre os contos de seu primeiro livro, *Sagarana* (1946):

> CONVERSA DE BOIS – Aqui, houve um fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada (Rosa, 2001, p. 27).

Esse mediunismo artístico também é tratado, mais uma vez em tom pessoal e confessional, no último livro que Rosa publicou em vida: *Tutameia* (1967). Refiro-me ao seguinte longo trecho da seção VI de "Sobre a escova e a dúvida" que citarei na íntegra (com grifos do original) para uma análise mais detida:

> *Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias.*

2 "De repente o diabo me cavalga" (tradução de Costhek Abílio).

> *No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À* Buriti *(NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, "assisti", em 1948, num sonho duas noites repetido.* Conversa de Bois *(SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta.* A Terceira Margem do Rio *(PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão "de fora", que instintivamente levantei as mãos para "pegá-la", como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro.* Campo Geral *(MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de* O Recado do Morro *(NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. Quanto ao* Grande Sertão: Veredas, *forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas* (Rosa, 1967, p. 221-223).

Uma pausa na citação para alguns comentários. Apesar de formação e índole, o autor confessa um histórico pessoal de experiências metapsíquicas, subliminares, supraconscientes – numa palavra, *extraordinárias*. O tema, portanto, é introduzido como uma espécie de traço biográfico, do qual Rosa faz proveito, sobretudo no plano artístico. Segundo o autor, seu extenso romance (*Grande sertão: veredas*) foi-lhe ditado por forças estranhas. "Buriti" foi assistido em sonho, duas noites seguidas. "Conversa de bois" foi-lhe transmitido ao amanhecer. "O recado do morro" foi avançando aos poucos, sempre conforme alterações que afetavam o estado de espírito do autor: a saudade por um lado; alguma embriaguez alcoólica por outro. "A terceira margem do rio" lhe vem tão de repente e pronta que bastou a Rosa interceptá-la, interrompendo seu movimento para o gol. A julgar pela qualidade dos textos mencionados – *Grande sertão: veredas*, "O recado do morro", "A terceira margem do rio"... –, as antenas mediúnicas do autor, voluntária ou involuntariamente sintonizadas, são mesmo dignas de ostentação (ainda que nos sejam apresentadas sob a forma modesta de confissão). O ponto que gostaria de sublinhar no trecho supracitado, contudo, é outro.

Tanto "Conversa de bois" quanto "Campo geral" nascem como uma narrativa (atualizada) no lugar de outra (que permanece virtual): uma espécie de pareamento em que a emergência de uma escrita mais fluida parece depender da não emergência de uma outra mais racionalizada, cujo projeto enfadava o autor. Assim, vimos como a "*preguiça* e *receio* de começar de fato um conto" foram contornados por um correr da pena, uma descontração da escrita, que lhe rendeu a redação de "Campo geral" (cuja forma simétrica o surpreendeu); vimos também que uma "*penosa* versão diversa" de "Conversa de bois" (que já havia sido anunciada por Rosa naquela carta a João Condé: "*penosamente*, urdi o enredo") deu lugar a uma outra versão. Guardemos essas pistas, e sigamos com a confissão de Rosa:

> *Aqui, porém, o caso é um romance, que faz anos comecei e interrompi. (Seu título*: A Fazedora de Velas*). Decorreria, em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais, e para ele fora já ajuntada e meditada a massa de elementos, o teor curtido na ideia, riscado o enredo em gráfico. Ia ter, principalmente, cenário interno, num sobrado, do qual*

> *– inventado fazendo realidade – cheguei a conhecer todo canto e palmo. Contava-se na primeira pessoa, por um solitário, sofrido, vivido, ensinado.*
> *Mas foi acontecendo que a exposição se aprofundasse, triste, contra meu entusiasmo. A personagem, ainda enferma, falava de uma sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando para mim, me permeava. Tirei-me, de sério medo. Larguei essa ficção de lado.*
> *O que do livro havia, e o que a ele se referia, trouxou-se em gaveta. Mas as coisas impalpáveis andavam já em movimento. Daí a meses, ano, ano-e-meio – adoeci; e a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador! Então? Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam.*
> *Outro tempo após, tive de ir, por acaso, a uma casa – onde a sala seria, sem toque ou retoque, a do romanceado sobrado, que da imaginação eu tirara, e decorara, visualizado frequentando-o por ofício. Sei quais foram, céus, meu choque e susto. Tudo isto é verdade. Dobremos de silêncio* (Rosa, 1967, p. 223).

Dobremos também o comentário. O sobrado, "inventado fazendo realidade" (note-se a magnífica expressão), que "frequentando-o por ofício" Rosa bem conhecia, possuía uma dupla existência: a da *invenção* (ficcional?) e a da *realidade*, que Rosa diz também ter adentrado, por acaso. Outrossim, o narrador solitário de *A fazedora de velas*, "frequentado" em primeira pessoa pelo autor do romance, também parece fazer conectar aquelas duas dimensões existenciais da realidade e da invenção: não haveria, pois, outra razão para as mesmas doença e tristeza passarem, ainda que com certa defasagem temporal, do narrador para o autor. Mas há mais: como se verá na continuação da citação do texto rosiano, *a realidade não ficcional desse campo de experiência ficcional* (se posso me expressar assim) se apresentará ainda mais absurda e extraordinária para Rosa após o surgimento inesperado de um segundo escritor antenado – e reparem, na leitura do longo trecho final, no termo escolhido por Rosa para descrever a novela desse outro conhecido autor:

> *E saiu, por fim, de Gilberto Freyre, "Dona Sinhá e o Filho Padre", livro original, inovador, importante. Inaugura literariamente gênero a que chama de seminovela. Diria eu: por outro lado, uma binovela. Direi – sesquinovela, no que propõe o que vou sussurrar.*
> *Começa com o autor contando que ia contar uma estória – já se vê, inventada – em que figuraria uma* Dona Sinhá; *e que foi convidado à casa de certa Dona Sinhá, verdadeira, existente, a qual, lendo em jornal notícia do apenas ainda planejado romance, acusa-o de abusar-lhe o nome. Diz-se, pasmoso caso:*
> "Pois o que vinha acontecendo comigo era uma aventura inesperada e única. Onde e com quem já acontecera coisa igual ou semelhante? Nos meus livros ingleses sobre fatos chamados pelos pesquisadores modernos de fenômenos psíquicos, de supranormais, eu não deparara com a relação de um fenômeno que se parecesse com aquele: com aquela Dona Sinhá real a me dar provas de que era a mesma figura de minha concepção romanesca."
> *Tudo isto, bem, podia não mais ser que ladino artifício, manha de escritor para entabular já empolgantemente o jogo; além de logo abrir símbolo temático: a personagem duplicada de imaginária e exata, por superposição, meio a meio – tal qual a própria "seminovela", em si. Assim foi que pensei. Já, hoje, muito duvido.*
> *Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas. E, a meu ver, ou o quiasma, ainda que talvez não completamente, se passou mesmo com Gilberto Freyre, ou ele o intuiu, hipótese plena, de outro plano, havido ou por haver. Alguma coisa se deu.*
> *Prossigo; porque – e para mim é o que entranhadamente importa – houve o "francês". Concite-se:*

> "Não pude deixar de levantar-me, espantado, assombrado. Até o 'francês'! Isto é, um terceiro personagem que eu pretendia inventar e que era um brasileiro afrancesado conhecido, entre seus antigos colegas de escola, no Recife, por 'o francês'.
> .....
> "Mais: havia o 'francês'. O 'francês' eu acreditava ser uma pura invenção minha, baseada, é certo, no fato de alguns rapazes da época da mocidade de Dona Sinhá, terem feito, como um irmão, que eu ainda conhecera, do Cardeal Joaquim Arcoverde, os estudos na Bélgica ou na França."
> *Aqui então revelo, afianço, declaro: tais o sobressalto e abalo, não fui adiante; fechei o livro, que só mais tarde conquisto ler, com admiração e gosto. Porque, no meu supradito projeto de romance,* A Fazedora de Velas, *devia aparecer também um personagem, que, brasileiro, vivera anos em França e para lá retornara, apelidado "o Francês". Que crer? Vê-se, isto sim, em* "Dona Sinhá e o Filho Padre":
> "Haveria uma verdade aparentemente inventada – a da ficção – parecendo independente da histórica, mas, de fato, verdade histórica, a qual, solta no ar – no ar psíquico – a sensibilidade ou a imaginação de algum novelista, mais concentrado na sua procura de assunto e de personagens, a apreendesse por um processo metapsíquico ainda desconhecido?"
> O meu "francês" seria, no romance, meio torvo, esfumado, esquivo, quase sinistro. O de Gilberto Freyre realizou-se simpático, sensual, sensível; plausivelmente algo bio- e autobiográfico?
> *E como foram possíveis coincidências de ordem tão estapafa? Eu não sabia coisa nem alguma do livro de Gilberto Freyre, e ele migalhufa coisinha não poderia saber do meu "Francês", jamais confidenciado a ninguém, nem murmurado, ficado no limbo, antes e depois do inverno de 1957 (ou 1958?—agora estou em dúvida), quando ele quis comparecer ao ecrã do meu perimaginar.*
> *Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade.* A Fazedora de Velas, *queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o medo miúdo da morte, etc. Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente* (Rosa, 2009, p. 223-226).

O termo "seminovela", proposto por Freyre para caracterizar seu livro, é interpretado por Rosa de modo bastante claro: "*a personagem duplicada de imaginária e exata, por superposição, meio a meio – tal qual a própria 'seminovela', em si*". Meio ficcional e meio real, meio imaginária e meio exata, não só as personagens mas também o livro de Freyre habitariam a fronteira entre dois regimes de existência aparentemente distintos. Mas a sobreposição do ficcional ao não ficcional na seminovela parece ganhar outro sentido com o aparecimento do "francês". Este que o narrador do romance de Freyre acreditava ainda mais ser sua própria invenção lhe aparece, de repente, diante de si, como realidade não ficcional, surpreendendo-o. Uma torção adicional se dá quando Rosa, até então leitor desconfiado dessa estória, nos confessa seu próprio "francês", desviante da simpática versão de Freyre: nesse ponto pode-se começar a entender como a *semi*novela freyriana passaria a ser concebida como uma *bi*novela por Rosa, pois com o francês seríamos levados a perceber algo como uma mesma inspiração metafísica a alimentar dois autores e dois projetos ficcionais separados, mas que se relacionariam, em alguma medida, como variações entre si. Pois é só na variação e como variação que consigo supor entender, por fim, o mais misterioso dos qualificativos: *sesqui*novela. Vimos como *A fazedora de velas* era, no momento em que Rosa publicava sua confissão em *Tutameia*, um romance interrompido: um conjunto reguardado de notas; esboços mapeados em processo de gestação estacionada; um projeto que, ainda assim, desejava vir à luz antes da morte que o autor temia ("*queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o*

medo miúdo da morte, etc"). Se entendêssemos "sesquinovela" literalmente – i.e., como uma novela e meia –, então o termo se referiria à conexão-variação entre "Dona Sinhá e o Filho Padre" e *A fazedora de velas*: a novela freyreana, já publicada e terminada, se conectaria com a *meia*-novela rosiana, no sentido de novela prometida, ainda a ser escrita e publicada.

Diferentemente do que vimos a respeito de "Conversa de bois" e "Campo geral" (estórias que emergiram em substituição de suas respectivas primeiras versões, jamais publicadas), há no trecho supracitado uma vontade de completar o projeto textual interrompido, i.e., de publicar *A fazedora de velas* como um par, ou espécie de variação até certo ponto independente, da novela freyreana (inspirada na mesma fonte; no mesmo radiozinho metafísico, digamos). Conclui-se daí a existência de certa lógica de pareamento a operar como mecanismo de produção e composição textual rosiano, ora entre uma estória publicada no lugar de outra descartada (como nos casos de "Conversa de bois" e "Campo geral"), ora entre uma estória que não se conseguiu ainda publicar e uma outra já publicada (e este seria o caso do pareamento entre *A fazedora de velas* e "Dona sinhá e seu filho padre").

Tal mecanismo de pareamento textual parece funcionar a partir de *eixos de transformação*, i.e., de uma espécie de estrutura formada por motivos imagéticos articulados como pontos de variação, de desdobramento de uma estória em outra. No caso de *A fazedora de velas*, a variação estaria, sobretudo, em torno da figura axial do *francês*. No caso supramencionado de "Conversa de bois" (na carta para João Condé), o eixo de transformação estaria nos motivos do carro, dos bois, do guia e do carreiro: "Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com *o carro, os bois, o guia e o carreiro*. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) – também com *carro, bois, carreiro e guia* – totalmente diferente da da véspera".

Mas em *Primeiras estórias* (1962) os pares deixam de ser virtuais ou possíveis e passam a ser atuais e espelhados. Há uma chave de leitura muito interessante, amplamente difundida na fortuna crítica rosiana, a sugerir que *Primeiras estórias* seja um livro construído por uma estrutura espelhada, que conectaria seus contos a partir da estória central, intitulada, justamente, "O espelho": "É consensual a ideia de que 'O espelho' aí posto, em sua centralidade, divide o livro, fazendo com que os contos da primeira metade correspondam simetricamente – como se no espelho – aos da segunda, formando pares: o primeiro e o último, o segundo e o penúltimo e assim sucessivamente" (Hazim, 2024, p. 221). Feita toda essa introdução sobre o processo paritário de composição ficcional rosiano, passamos a uma leitura exemplificadora. A seguir proporemos ler o par "Sequência" e "Nada e a nossa condição", o décimo e o décimo segundo contos de *Primeiras estórias*, como uma variação rosiana do êxodo bíblico. Para apontar os indícios dessa variação proposta, destacarei uma série de motivos imagéticos, i.e., os *eixos de transformação* rosianos a que me referi acima.

Êxodo rosiano

Um dos componentes mais interessantes e difíceis de se tratar em *Primeiras estórias* é o sumário ilustrado que Guimarães Rosa esboçou para a confecção final de Luís Jardim. Tomemos as vinhetas dos dois contos espelhados que vamos comparar aqui:

Figura 1: Vinhetas de "Sequência" e "Nada e a nossa condição" no sumário ilustrado de *Primeiras estórias*.



Fonte: Rosa, 2022

Quem conhece o conto "Sequência" sabe que seu enredo gira em torno da perseguição realizada por um "senhor moço" (filho de Seo Rigério) a uma vaca vermelha, desgarrada. O caminho feito pela vaquinha em "Sequência" é um caminho de fuga da Pedra para o Pãodolhão. Na primeira vinheta acima vê-se que a fazenda Pedra, de Seo Rigério, está associada à egípcia Esfinge de Gizé (à esquerda), enquanto a fazenda Pãodolhão, do Major Quitério, está associada a uma casa-grande (à direita). No meio do caminho entre a Pedra e o Pãodolhão tem-se, na estória narrada, um monte e, em seu sopé, um rio de "quilas águas trans" (Rosa, p. 63, 1988), que dividem o conto em duas metades. Todo esse cenário pode remeter diretamente ao cenário da lendária travessia do Mar Vermelho. Em *Antiguidades judaicas*, texto do primeiro século, o historiador judeu Flavius Josephus (nome romano de Yosef Ben Mattityahu) nos oferece uma imagem bastante detalhada sobre a geografia da região na qual os judeus, a beira do Mar Vermelho, estariam acampados. Segundo Josephus, o exército egípcio teria encurralado a multidão dos hebreus num lugar estreito, sem saída, obstruindo as passagens pelas quais os ex-escravos poderiam fugir,

> encerrando-os entre precipícios inacessíveis e o mar; pois havia de cada lado uma cordilheira de montanhas que terminava no mar, obstruindo sua fuga [*flight*]; por isso, eles pressionaram os hebreus com seu exército, onde as cordilheiras das montanhas se fechavam com o mar; exército que eles colocaram nas encostas das

> montanhas, para que pudessem privá-los de qualquer passagem para a planície (Josephus, 2001, p. 76, tradução nossa).[3]

Mais adiante, Josephus afere algumas palavras a Moisés que deixam mais clara a disposição das montanhas em relação às águas do Mar Vermelho para os hebreus em fuga: "[…] o mar à frente, e as montanhas atrás"[4] (Josephus, 2001, p. 77, tadução nossa). Ora, o "senhor moço" de "Sequência" é também um perseguidor que sobe montado em seu cavalo ao cume do monte e vê, lá do alto, a vaquinha pitanga descendo em *fuga* o morro em direção a um rio – e não terá escapado à leitora e ao leitor do conto que o termo em inglês da tradução do texto de Josephus ("*flight*") lembre duplamente a vaquinha do conto rosiano: pois ela, a vaca, foge e voa (ou voa inacreditavelmente para não interromper sua fuga, numa das imagens mais marcantes do conto). De todo modo, a descida da vaca desemboca naquele rio de "quilas águas trans". A vaquinha atravessa o rio, e o rapaz, "senhor moço" (cavaleiro como os do exército egípcio; perseguidor como os do exército egípcio), também o atravessa. Isso quer dizer que a transformação rosiana do atravessamento do Mar Vermelho não mata os perseguidores: o rapaz chega à outra margem seduzido pela vaquinha, prestes a suspender sua perseguição. Por fim, atentemos para o nome do lugar do destino da vaquinha, o Pãodolhão: cenário belíssimo de um céu multi-estrelado e iluminado, como uma espécie de *alimento para o olhar*. O Pãodolhão talvez faça referência ao lugar bíblico, no Êxodo, pós travessia do Mar vermelho, do qual começam a cair do céu, diariamente, o pão para alimentar os hebreus. Refiro-me à famosa passagem do *maná*: "Então, disse o SENHOR a Moisés: 'Eis que vos farei chover pão dos céus'" (Êxodo 16: 4).[5]

Há material textual, portanto, para que possamos sugerir a "Sequência" rosiana como uma variação de parte do Êxodo judaico. Desde a figura egípcia e faraônica da Esfinge de Gizé (a Pedra de Seo Rigério) desenhada na vinheta do sumário até a cifra do maná celeste no céu estrelado do Pãodolhão, passando pela geografia do monte e do rio maravilhoso em seu sopé. Ponto importante, a fuga emancipatória de "Sequência" tem como protagonista um animal diretamente vinculado a esta tradição judaica: quem foge do jugo da Pedra é uma *vaquinha vermelha*, figura de suma importância nos ritos purificatórios da Torá, conhecida pelo nome de *pará adumá*. Retornarei a vaca do Pentateuco adiante. Por ora, atentemos para a estranheza que paira em torno da emancipação dessa vaquinha rosiana: de um patriarca a outro, de um Senhor (Rigério) a um Major (ainda que Quitério), há algo da submissão que permanece – e que a comparação alegórica com o Êxodo nos ajudará a entender.

O *Livro do Êxodo* é conhecido e debatido há séculos. Por isso, não vou me demorar sobre a conhecida estória, apenas lembrar algumas de suas passagens famosas para justificar

---

[3] "[…] shutting them up between inaccessible precipices and the sea; for there was on each side a ridge of mountains that terminated at the sea, which were impassable by reason of their roughness, and obstructed their flight [fuga]; wherefore they there pressed upon the Hebrews with their army, where the ridges of the mountains were closed with the sea; which army they placed at the chops of the mountains, that so they might deprive them of any passage into the plain".

[4] "the sea before, and the mountains behind".

[5] BÍBLIA. Êxodo 16: 4. *In*: Biblegateway. Nashville: HarperCollins Christian , [2009 ou 2000]. Disponível em: https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%8Axodo%2016&version=NTLH;ARC. Acesso em: 11 dez. 2025. Quanto à possibilidade do maná bíblico, cadente do céu, ter sido transformado por Rosa no céu estrelado do Pãodolhão, observemos como na vinheta de "Sequência" a estrela desenhada, iluminada e direcionada (ou destinada, em flecha) para o "senhor moço" pode também ser pensada como uma estrela cadente.

a leitura. A estória de Moisés, de seu nascimento a sua morte, é indissociável da saga de libertação do povo hebreu da escravidão em terra egípcia. Um fato marcante de sua biografia é o assassinato de um tirano, ou melhor, de um tirano representante do Tirano, pois Moisés não assassina o Faraó, mas um capataz egípcio que estava a violentar um escravo hebreu. Naquele momento Moisés era um príncipe, criado e formado na corte do império egípcio, e, mesmo assim (ou por conta disso), se viu obrigado, pelo crime cometido, a fugir do palácio em direção ao deserto, onde se estabelece em Mediã. Ali ele se casa, se transforma em pastor e vive um encontro sobrenatural no topo do monte Sinai. É nesse monte que Moisés se encontra com o Deus do povo hebreu, que lhe revela sua origem hebraica (até então desconhecida pelo príncipe egípcio) e lhe demanda uma missão para benefício d'Ele e de seu povo: voltar ao Egito para libertar os hebreus da escravidão. Moisés responde a Deus com duas perguntas: "Como apresentarei essa missão aos hebreus sem que eles me desacreditem?" e "Como apresentarei essa missão ao Faraó sem que ele me desacredite?". Para a primeira pergunta, Deus lhe revela seu verdadeiro nome, que só os anciãos e/ou sacerdotes hebreus conheciam: "Eu sou *Aquele que é*" – teria dito Deus a Moisés. Quanto à segunda pergunta, Deus lhe ordena dizer ao Faraó:

> "O Senhor, o Deus dos hebreus, apresentou-se a nós e mandou-nos que fôssemos a três dias de caminho no deserto oferecer-lhe sacrifícios de adoração. Deixa-nos pois ir". Eu sei que o rei do Egito [continua Deus a Moisés] não vos deixará ir a não ser sob uma pressão muito forte. Por isso, hei de estender a mão para castigar o Egito com maravilhas que se realizarão ali até que, por fim, vos deixe ir. E farei com que os egípcios vos encham de presentes, quando se forem embora. Não hão de deixar o Egito de mãos vazias. Cada mulher irá pedir à vizinha e à mulher do seu patrão toda a espécie de coisas de prata e ouro e dos tecidos mais finos com que vestirão os vossos filhos; e assim despojarão o Egito do que tem de melhor! (Êxodo 3: 18-22).[6]

A justificativa que Deus oferece ao Faraó por meio de Moisés (e de seu irmão Arão) é bem clara: o verdadeiro Senhor e Deus dos hebreus se apresentou aos seus. Trata-se, portanto, de um embate sobre o direito de comandar o povo hebreu. Ponto importante, o Deus que se apresenta a Moisés é um Deus único: "Aquele que é" se diferencia do panteão de Deuses egípcios, fato que faz dessa disputa também um embate entre monoteísmo e politeísmo. Toda a sequência da estória bíblica se desenvolve como uma luta sobrenatural, mediada pelos sucessivos encontros de Moisés com o Faraó, entre a força de um Deus poderoso e um panteão de Deuses que terminam se mostrando não tão poderosos quanto o dos hebreus (a estória, não nos esqueçamos, faz parte da tradição judaica). Desde o primeiro encontro entre Moisés e o Faraó (i.e., entre o representante divino dos hebreus e o dos egípcios) tem-se a presença do indício sobrenatural desse embate entre monoteísmo e politeísmo: a serpente única em que o cajado de Moisés se transforma diante do Faraó engole as duas serpentes que os sacerdotes egípcios magicamente lhe contrapõem. As dez pragas – da transformação do rio Nilo em sangue ao apagamento do Sol no céu – parecem em alguma medida constituir-se como ataques aos Deuses egípcios (como Rá, o Deus-Sol). De todo modo, a mudança belicosa de comando sobre o povo hebreu fica mais clara após o atravessamento do Mar Vermelho: a

[6] BÍBLIA. *Êxodo* 3: 18-22. *In*: Biblegateway. Nashville: HarperCollins Christian , [2009 ou 2000]. Disponível em: https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%8Axodo%203-4&version=OL;ARC. Acesso em: 15 dez. 2025.

nova subida do monte Sinai por Moisés, os eventos envolvidos em sua descida com as tábuas da Lei (a guerra fratricida, por exemplo), a obrigatoriedade da construção do tabernáculo como espaço de culto ao Deus único – tudo isso, que revela a troca de comando (ou a troca de *Senhor*), é amplamente desenvolvido em Êxodo após a travessia maravilhosa das águas. E se a escravidão egípcia do povo hebreu é quebrada, a escravidão como instituição não é: há passagens em que Deus orienta Moisés e seu povo sobre os modos legais de se manter um escravo:

> Deus ordenou a Moisés que apresentasse aos israelitas estas leis:
> — Se você comprar um escravo israelita, ele deverá trabalhar seis anos para você. Mas no sétimo ano ele ficará livre, sem ter de pagar nada. Se ele era solteiro quando se tornou seu escravo, não levará a mulher quando for embora. Mas, se era casado, então poderá levar a mulher. Se o dono do escravo lhe der uma mulher, e ela der à luz filhos e filhas, a mulher e os filhos serão do dono, e o escravo irá embora sozinho. Se o escravo disser que ama a sua mulher, os seus filhos e o seu dono e não quiser ser posto em liberdade, então o dono o levará ao lugar de adoração. Ali ele o encostará na porta ou no batente da porta e furará a orelha dele com um furador. Então ele será seu escravo por toda a vida (Êxodo 21: 1-6).[7]

Ou seja, muito se passa, comparativamente, como se o povo hebreu tivesse transitado de um jugo a outro – como no caso da vaquinha que passa da submissão a um Seo Rigério, na Pedra, à submissão a um Quitério, mas também Major, na casa-grande do Pãodolhão. (Note-se, *en passant*, como a vaquinha vermelha de "Sequência" difere nesse sentido do Boi Bonito de "Uma estória de amor" (*Corpo de baile*), cuja fuga não termina em outro curral.)

A estória rosiana que trata de uma possibilidade mais efetiva de emancipação parece ser "Nada e a nossa condição", mas aqui a emancipação se restringe à trajetória do protagonista Tio Man'Antônio, a se converter no "Destinado" (p. 82). Parece haver, portanto, algo como um questionamento rosiano, por meio de uma escrita alegórica, quanto à extensão da emancipação social nesses contos centrais de *Primeiras estórias*. No coração do livro, ou, pelo menos, no miolo do sumário, tem-se duas estórias espelhadas de fuga a tematizar o alto grau de complexidade envolvido na questão da emancipação social de um povo (enquanto nas bordas do livro temos um par de contos a tematizar o projeto desenvolvimentista brasileiro, com suas pretensões emancipadoras do país por meio da modernização do sertão, no tratamento da construção da nova capital nacional em "As margens da alegria" e "Os cimos").

Mas passemos a "Nada e a nossa condição". No centro da vinheta (rever figura 1, acima) dessa estória temos um termo hebraico que parece ser אלהים (Elohim), i.e., o vocábulo para o substantivo abstrato "Deus" (ver Hazim, 2024, p. 225). Talvez seja interessante observar, adicionalmente, que entre a vinheta de "Sequência" e "Nada e a nossa condição" tem-se o conjunto das figuras a compor a vinheta de "O espelho", feita de alguns hieróglifos egípcios, como a chave *ankh* e a serpente:

[7] BÍBLIA. Êxodo 21: 1-6. *In*: Biblegateway. Nashville: HarperCollins Christian , [2009 ou 2000]. Disponível em: https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%8Axodo%2021&version=NTLH;ARC. Acesso em: 15 dez. 2024.

Figura 2: Vinheta de "O espelho" no sumário ilustrado de *Primeiras estórias*.



Fonte: Rosa (2022)

Lidas sucessivamente, pode-se perceber que da vinheta de "Sequência" à de "Nada e a nossa condição" passa-se da figura pictográfica da Esfinge de Gizé (em "Sequência") a uma escrita hieroglífica, também egípcia (em "O espelho"), para, finalmente, uma escrita fonográfica hebraica (em "Nada e a nossa condição"). A passagem da *escrita* egípcia à hebraica pode ser lida como a passagem da *lei* egípcia (que escravizava o povo) à *lei* hebraica (que submete diferentemente o mesmo povo, ainda que sem abolir a escravidão). A jornada de Tio Man'Antônio, patriarca protagonista de "Nada e a nossa condição", pode ser pensada como uma transformação laica da fonte patriarcal (i.e., da autoridade paterna) dessa nova lei divina da Torá. Senão, vejamos.

No longo período do deserto, há um momento em que Míriam e Arão levantam uma dúvida quanto à predileção de Deus para com seu irmão Moisés: "— Será que o SENHOR tem falado somente por meio de Moisés? Será que não tem falado também por meio de nós?" (Num 12: 2). Deus ouviu e não gostou. Chamou os três irmãos para a Tenda Sagrada, apartou Míriam e Arão de seu filho dileto e manifestou aos dois o seu descontentamento: "— Agora escutem o que vou dizer. Quando há profetas entre vocês, eu apareço a eles em visões e falo com eles em sonhos. Com o meu servo Moisés é diferente, pois eu o coloquei como responsável por todo o meu povo. Pois eu falo com ele face a face, claramente, e não por meio de comparações; ele até já viu a minha forma! Como é que vocês se atrevem a falar contra o meu servo Moisés?" (Num 12: 6-8). Não satisfeito, Deus lançou contra Míriam o castigo da lepra: "Míriam foi atacada por uma terrível doença da pele, que ficou branca como a neve" (Num 12: 9). Moisés pediu a Deus que perdoasse sua irmã e, para tanto, Míriam precisou se afastar da convivência de todos durante uma semana, mas quando voltou estava curada, ou melhor, perdoada. Pois a lepra, como se pode perceber, é menos uma doença infecciosa do que uma marca do pecado, do castigo divino, da impureza estigmatizada (para todos verem). Os modos que esse Deus estigmatizador escolheu para purificar, perdoar ou des-culpar os adoentados que sobrevivem à lepra são biblicamente trabalhados, por exemplo, em Levítico 14. Trata-se de um capítulo interessante porque nele não se apresenta apenas os processos de purificação para as pessoas com lepra, mas também para as casas com lepra (i.e., com mofo):

> 1. O SENHOR Deus deu a Moisés as seguintes leis a respeito da cerimônia de purificação das pessoas que sararam de doenças contagiosas da pele:
> A pessoa será levada ao sacerdote, e este sairá com ela do acampamento e a examinará. Se a pessoa tiver sarado, o sacerdote mandará trazer duas aves puras, *um pedaço de madeira de cedro, lã tingida de vermelho e um galho de hissopo*. O sacerdote mandará que matem uma das aves em cima de um pote de barro cheio de água tirada de uma fonte. Depois ele pegará a outra ave, o pedaço de madeira de cedro, a lã tingida de vermelho e o hissopo e os mergulhará no sangue da ave

> que foi morta. Em seguida borrifará com o sangue sete vezes a pessoa que está sendo purificada e declarará que ela está pura. Depois disso o sacerdote soltará no campo a ave viva. Aí a pessoa deverá lavar a roupa que estiver vestindo, rapar todos os cabelos e pelos e tomar um banho; então estará pura. Depois entrará no acampamento, mas deverá ficar sete dias fora da sua barraca. No sétimo dia ela deverá rapar de novo a cabeça, a barba, as sobrancelhas e todos os outros pelos do corpo, lavar a roupa que estiver vestindo e tomar um banho; então estará pura (Lev 14: 1-13, grifos meus).
>
> 2. O Senhor Deus deu a Moisés e a Arão as seguintes leis a respeito de mofo nas casas. [...]
>
> Quando *Deus fizer aparecer mofo na casa de alguém*, o dono irá falar com o sacerdote e dirá que descobriu mofo na sua casa. Antes de ir examiná-la, o sacerdote mandará que tirem tudo da casa; se não, tudo o que estiver lá dentro será considerado impuro. Depois o sacerdote irá até a casa e examinará o mofo. Se houver manchas esverdeadas ou avermelhadas nas paredes, e, se parecer que entraram nas paredes, então o sacerdote sairá da casa e a deixará fechada sete dias. No sétimo dia ele voltará e examinará a casa de novo. Se descobrir que as manchas se espalharam pelas paredes, mandará que tirem as pedras em que está o mofo e as joguem fora da cidade, num lugar impuro. Mandará raspar as paredes de dentro da casa, e o reboco raspado será levado para um lugar impuro fora da cidade. Depois colocarão pedras novas no lugar das que foram tiradas e rebocarão de novo a casa.
>
> Se, depois de se fazer tudo isso, aparecer mofo na casa outra vez, o sacerdote a examinará. Se as manchas se tiverem espalhado pelas paredes, é mofo contagioso, e a casa está impura. Ela será derrubada, e as pedras, a madeira e o reboco serão levados para um lugar impuro fora da cidade. [...] Mas, se o sacerdote voltar, e examinar a casa depois de rebocada, e não encontrar mofo nas paredes, ele declarará que ela está pura, pois o mofo desapareceu completamente. A fim de purificar a casa, o sacerdote pegará duas aves, *um pedaço de madeira de cedro, lã tingida de vermelho e um galho de hissopo* e matará uma das aves em cima de um pote de barro cheio de água tirada de uma fonte. Depois pegará a outra ave, o pedaço de madeira de cedro, a lã tingida de vermelho e o hissopo, e os mergulhará primeiro no sangue da ave que foi morta e depois na água fresca, e borrifará a casa sete vezes. Assim, ele purificará a casa com o sangue da ave, a água fresca, a ave viva, o pedaço de madeira de cedro, o hissopo e a lã tingida de vermelho. Depois levará a ave viva para fora da cidade e a soltará no campo. Assim, o sacerdote fará a cerimônia de purificação, e a casa ficará pura.
>
> São essas as leis para todas as doenças contagiosas da pele e da cabeça; para inchações, tumores e manchas na pele; para o mofo na roupa e nas casas. Elas servem para se saber quando alguma coisa é impura ou é pura (Lev 14: 33-57, grifos meus).[8]

Entre a pessoa e a casa, a fonte que faz marcar o pecado estigmatizado é a mesma: Deus. Segundo o texto, para purificar as pessoas e as casas é preciso de duas aves – uma será sacrificada; a outra será liberta para voar –, mas também de um *pedaço de madeira de cedro*, *lã tingida de vermelho* e um *galho de hissopo*. Ora, esses três elementos estão no sacrifício da casa e do patriarca protagonista de "Nada e a nossa condição": no incêndio final que consome Tio Man'Antônio e sua casa-grande, também se queima madeira de árvore, tecido vermelho (o patriarca estava vestido com "terno de sarja cor de ameixa", p. 81) e um elemento natural popularmente medicinal. Quero sugerir que a madeira da árvore e o hissopo (um arbusto

[8] BÍBLIA. Levítico 14: 33-57. *In*: Biblegateway. Nashville: HarperCollins Christian , [2009 ou 2000]. Disponível em: https://www.biblegateway.com/passage/?search=levitico%2014&version=NTLH;ARC. Acesso em: 31 ago. 2025.

conhecido por suas propriedades antissépticas, expectorantes e antitússicas – e que também estimula a digestão) tenham sido transformados nos *limoeiros* do conto rosiano, que queimam junto com a casa e com o patriarca: "a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar, mor subia e rodava, no que estalava, septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência. Suas labaredas a cada usto agitando um vento, alto sacudindo no ar as poeiras de estrume dos currais, que também se queimavam, e assim a quadraginta escada, o quente jardim dos limoeiros" (Rossa, p. 80, 1988). Há de se observar, no entanto, que, no texto bíblico supracitado, nem o pedaço de madeira, nem o tecido vermelho e nem o galho da planta medicinal são queimados, mas usados para aspergir a matéria purificadora do sacrifício nas pessoas e nas casas impuras. Isso significa dizer que não haveria aqui como associar tais elementos ao autossacrifício de Man'Antônio. Mas vejamos este outro trecho da Torá:

> O Senhor Deus mandou que Moisés e Arão dessem aos israelitas a seguinte ordem:
> — Tragam uma *novilha vermelha* sem defeito e que ainda não tenha trabalhado na lavoura e entreguem ao sacerdote Eleazar. Ela deverá ser levada para fora do acampamento e será morta ali na frente dele. Então Eleazar pegará o sangue e com o dedo o borrifará sete vezes na direção da entrada da Tenda Sagrada. Em seguida a novilha será queimada na frente dele. Serão queimados o couro, a carne, o sangue e as tripas. *O sacerdote pegará um pedaço de madeira de cedro, um galho de hissopo e lã tingida de vermelho e os jogará no fogo em que a novilha estiver sendo queimada*. Aí ele lavará a roupa que estiver vestindo e tomará um banho e depois poderá entrar no acampamento. Mas ficará impuro até o pôr do sol. Aquele que queimar a novilha também lavará a roupa que estiver vestindo e tomará um banho, mas ficará impuro até o pôr do sol. Um homem que esteja puro ajuntará as *cinzas* da novilha e as colocará fora do acampamento, num lugar puro. Ali elas serão guardadas pelo povo de Israel para serem usadas na preparação da água que tira a impureza das pessoas. Essa cerimônia serve para tirar pecados. Aquele que ajuntar as cinzas deverá lavar a roupa que estiver vestindo, mas ficará impuro até o pôr do sol. *Essa lei será para sempre, tanto para os israelitas como para os estrangeiros que moram com vocês* (Num 19: 1-10, grifos meus).[9]

Essa jovem vaquinha vermelha "sem defeito" é a famosa *pará adumá* do Pentateuco. A ausência de defeito que a caracteriza quer dizer duas coisas: ser completamente vermelha (sem manchas) e ser uma vaquinha que ainda não tenha levado o jugo, a canga (ver Maciel; Marinho, 2021). Ora, essa vaquinha sem manchas e insubmissa só pode ser a vaquinha vermelha transfigurada por Rosa em "Sequência", i.e., a vaquinha que aquele "senhor moço", a mando de seu pai (Seo Rigério), não capturou. E sobre esse rapaz, "senhor moço", Kathrin Rosenfeld tece uma proposição analítica que me parece ser das mais interessantes. Explorando o espelhamento entre os dois contos, Rosenfield (2024, p. 251) sugere que esse rapaz "talvez [seja] o próprio Tio Man'Antônio na sua juventude". Se sim, então esse filho desobediente de Seo Rigério, que salva a vaquinha do sacrifício (ou que é salvo pela vaquinha naquela passagem ritual de transposição do rio), será aquele que mais tarde, em "Nada e a nossa condição", se

[9] BÍBLIA. Números 19: 1-10. *In*: Biblegateway. Nashville: HarperCollins Christian , [2009 ou 2000]. Disponível em: https://www.biblegateway.com/passage/?search=N%C3%BAmeros%2019&version=NTLH;ARC. Acesso em: 31 ago. 2025.

sacrificará nos moldes rituais reservados legalmente (conforme a Torá) à vaca rara: *ele substitui a vaca; ocupa seu lugar como bode expiatório*.

A imagem da trajetória desse homem que salva a vaquinha vermelha do sacrifício imposto pela lei eterna de Deus-Pai ("Essa lei será para sempre") e posteriormente se *auto-*-sacrifica (e esse *ponto* é importante) é a imagem de uma trajetória que quebra o sacrifício vertical e filial do Pentateuco em nome de um sacrifício lateral, de aliança: uma outra "nova aliança". Pois não só o isolamento final de Man'Antônio após distribuir legalmente suas terras aos trabalhadores pobres faz parte de sua conexão cósmica com o "mundo-no-mundo" (Rosa, p. 79, 1988), como seu autossacrifício é um ato que quebra a estrutura vertical do tradicional sacrifício bíblico: em primeiro lugar, por não haver derramamento de sangue no autossacrifício (não se trata exatamente de um corte suicidário, mas de um deixar-se morrer por desapego material, já que Man'Antônio morre por inanição, por deixar de se alimentar); em segundo e sobretudo, por fazer coincidir numa mesma pessoa as posições até então verticalizadas que caracterizam a estrutura sacrificial, afinal, *o patriarca que se sacrifica é, ao mesmo tempo, vítima e executor, i.e., bode e sacerdote de si*. E mais: *ele, ao que parece, é o remetente e o destinatário do sacrifício*. Aquela fogueira que queima absolutamente tudo – as madeiras do jardim, os limões terapêuticos, o terno vermelho, o patriarca e sua casa-grande – é, bem entendido, do ponto de vista de certa teologia, uma heresia absoluta: um esvaziamento completo do princípio hierárquico, da posição de comando, do poder paternal divinizado. Talvez seja por isso que as cinzas da *pará adumá*, amparadoras dos pecadores bíblicos, se transformem em cinzas desamparadoras para os trabalhadores do conto rosiano: "sebestos, diabruros, aos miasmas, *indivíduos*" (Rosas, p. 82, 1988, grifo meu). O fim do patriarcado em "Nada e a nossa condição" implica o fim da promessa do amparo paternal, i.e., da expectativa da contrapartida positiva a ser usufruída por um *filho subjugado*: um "servo", como Deus se refere a Moisés, seu filho dileto, naquela passagem supracitada em Números 12. Esse Man'Antônio, convertido no Destinado, soa mesmo como um homem sem precisão de Deus: um Senhor de si.

> Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, continuadamente.
> Ele – que como que no Destinado se convertera – Man'Antônio, meu Tio (Rosa, 1988, p. 82).

De um lado, uma pombinha livre para uma pombinha sacrificada conforme um ritual específico (pedaço de madeira, galho de hissopo, lã vermelha). De outro lado, a variação rosiana do sacrifício bíblico: uma vaquinha liberta (também voadora) para um patriarca autossacrificado, num holocausto que envolve a queima indistinta da casa-grande, dos limoeiros e do patriarca Man'Antônio vestido num terno vermelho. Variando o sacrifício cristão do Deus-Filho, o conto rosiano sacrifica um Deus-Pai (Elohim), potencializando, se bem o lemos, a quebra do princípio vertical de filiação para a emergência de uma outra nova aliança (i.e., de uma relação mais horizontal). A espiritualidade de Rosa, ao que parece, não seria destituída de uma forte dimensão política. Veja-se, nesse sentido, o seguinte trecho do autor que compõe também aquela famosa entrevista a Günter Lorenz mencionada no primeiro parágrafo deste artigo: "ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, [o homem] domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança

simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem" (Rosa, 1983, p. 71).

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Petropolis: Ed. Vozes, 2005.

HAZIM, Elizabeth. Centralidade e ressonância. *In*: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (orgs.). *As Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024. p. 219-234.

JOSEPHUS, Flavius. *The Antiquities of the Jews*. Traduzido por William Whiston. Champaign, IL: Project Gutenberg. 2001. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002848.pdf. Acesso em 08 set. 2025.

MACIEL Josemar de Campos; MARINHO, Marcelo. Teotopias poéticas do Brasil profundo: a mistagogia da novilha pitanga em "Sequência", de João Guimarães Rosa. *Teoliterária*, v. 11, n. 24, p. 296-324, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1946].

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962].

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. (Entrevista concedida a Günter Lorenz). *In*: COUTINHO, E. de F. (org.). *Guimarães Rosa*: Coleção Fortuna Crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 [1965], p. 62-97.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009 [1967].

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Lisboa: Tinta da China, 2022.

ROSENFIELD, Kathrin. No redemoinho do grande sertão das *Primeiras estórias*. *In*: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (orgs.). *As Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024 [2022]. p. 237-259.

v. 36, n. 3, p. 184–199, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63298
Submetido em: 04/12/2025 · Aprovado em: 04/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Aspectos do sagrado nas *Cartas a Milena* de Kafka

Aspects of the Holy in Kafka's Letters to Milena

Gabriel Alonso Guimarães
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
gaaguimaraes@yahoo.com.br
https://orcid.org/0009-0009-5223-7812

Resumo: Este artigo examina a presença do sagrado nas *Cartas a Milena* de Franz Kafka, concentrando-se especialmente no papel do Nome como potência criadora. Partindo da tradição judaica, exemplificada com episódios bíblicos e textos (a respeito) da cabala, mostra-se como Kafka mobiliza técnicas onomásticas em sua escrita epistolar. A correspondência com Milena Jesenská, primeira tradutora do autor, é tratada como obra literária e revela uma série de jogos principalmente paronomásticos que ressignificam a identidade de ambos. Nesses deslocamentos, o nome próprio e seus atributos sujeitam-se a operações poéticas num sentido similar àquele dado por Leonardo Lamha (2025) ao conceito de fabulação epistolar.

Palavras-chave: Kafka; cartas; nome; sagrado; voz; paronomásia.

Abstract: This article examines aspects of the holy in Franz Kafka's *Letters to Milena*, focusing especially on the role of Name as a creative force. Drawing on Jewish tradition, illustrated through biblical episodes and texts on/ of the Kabbalah, it shows how Kafka mobilizes onomastic techniques in his epistolography. The correspondence with Milena Jesenská, the author's first translator, is treated as a literary work of its own merit and reveals a series of word plays (mainly through paronomasia) that re-signify the identity of both correspondents. By shifting, the personal/ proper name and its attributes are subjected to poetic operations in a sense similar to Leonardo Lamha's concept (2025) of epistolary fabulation.

Keywords: Kafka; letters; name; holy; voice; paronomasia.

"nenhum nome basta"

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.

(G. Scholem, *O Nome de Deus*, p. 40)

Introdução

O ano de 1920 é singular na vida do escritor Franz Kafka. Apesar de não produzir nenhuma prosa robusta – o *Desaparecido* havia sido abandonado em 1912, o *Processo* em 1915 e o *Castelo* seria iniciado apenas em 1922 (sendo publicado há exatamente um século) –, é o ano em que sai do prelo a coletânea do *Médico rural*, surge a prosa pequena do *Konvolut 1920* e, não menos importante, inicia-se a correspondência entre Kafka e sua primeira tradutora: Milena Jesenská. Uma troca de cartas que começa de maneira profissional desenvolve-se para um relacionamento amoroso entre março e julho – data do primeiro encontro pessoal em Viena – e se encaminha aos poucos, principalmente a partir do segundo encontro em Gmünd em meados de agosto, para seu abrupto fim em dezembro. Tendo restado apenas as missivas do autor, esse testemunho unilateral acabou por se tornar *pars operis*, incorporando-se ao cânone literário kafkiano.[1]

A leitura das *Cartas* revela-se proveitosa sob muitos aspectos. A nós, pareceu-nos evidente, em recente releitura, o quanto são atravessadas pela dimensão do sagrado – em especial, pelo potencial sagrado do Nome, entendido tanto como signo, palavra, quanto como nome próprio, vocativo. O presente texto, portanto, se impõe como tarefa a investigação desse fenômeno. Antes, porém, de encetarmos a análise, convém situar nosso entendimento da relação entre o Nome e o Sagrado, recorrendo para isso à tradição pertinente a Kafka – qual seja, a judaica.

Sobre o efeito sagrado do Nome

Três trechos da história bíblica encenam, de maneira exemplar, a relação do ser humano com o Nome a partir de uma origem sagrada. Há, primeiramente, o momento da Criação, especificamente seu segundo relato. Após modelar o primeiro ser humano e colocá-lo num jardim, Javé Elohim decide – em Gn 2, 19 – dar-lhe feras e aves como companhia, conduzindo-as, em seguida, "ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse" (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 36). A autoridade sobre as coisas viventes – conferida a homem e mulher como domínio via superpopulação (Gn 1, 28) – opera-se aqui como dádiva divina do poder onomástico – poder que, alguns versículos mais adiante (Gn 2, 23), se potencializa na medida em que, num espelhamento de corpo e linguagem, o nome da mulher (*ishá*) é derivado daquele do homem (*ísh*): "Esta, sim, é osso de meus ossos/ e carne de minha carne!/ Ela será chamada 'mulher',/ porque foi tirada do homem!" (Bíblia de

[1] Para um histórico meticuloso dessa correspondência, remetemos o/a leitor/a à tese de Leonardo Lamha (2025), que propõe como meta, inclusive, o resgate de Milena contra a tradição (órfica) de seu apagamento nos estudos kafkianos.

Jerusalém, 2017, p. 37). Nessa narrativa, Adão partilha da potência sagrada e, emprestando nomes – inclusive, o seu próprio –, repete o "momento cosmogônico" (Eliade, 2018, p. 33).[2]

Que, porém, a neologia – como poder transformador – seja um atributo divino, disso nos lembra outro trecho: Gn 17. Ao Abrão nonagenário aparece Javé, dizendo:

> Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás pai de uma multidão de nações. E não mais te chamarás Abrão, mas teu nome será Abraão, pois eu te faço pai de uma multidão de nações. [...] A tua mulher Sarai, não mais a chamarás de Sarai, mas seu nome é Sara. Eu a abençoarei, e dela te darei um filho (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 54-55).

O acréscimo de um ה (he) faz, de um ancião, um patriarca. A substituição de um י (iod) por um ה (he) faz, de uma mulher comum, uma princesa. O destino dos dois (e de muitos outros descendentes) se altera por um simples ato de renomeação. A criação é, afinal, apenas uma permutação de letras, como afirmava o autor do *Sefer Yetsirá* – o Livro da Criação, atribuído a ninguém menos do que ao próprio Abraão e intensamente comentado pela mística da Cabala:

> 22 letras:
> Ele as gravou,
> esculpiu,
> pesou,
> cambiou,
> ligou-as entre si,
> e com isso formou:
> a alma de toda criação
> e a alma de tudo o que há de ser formado (Anônimo, 2008, p. 32).

Para além desses dois momentos, ainda há um terceiro que merece menção. Trata-se da passagem em Ex 3, 14 em que, na montanha sagrada, o nome divino é revelado a Moisés: EU SOU (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 106). Simbólico aqui é que o primeiro encontro entre Elohim e seu mediador humano configure-se como desvelamento, por uma Voz, do verdadeiro (e tautológico) Nome.[3] Teofania – ou seria teofonia? – onomástica.

Diante dessas três cenas, fica evidente que ao ato de (re)nomear se liga a certo poder sagrado – demiúrgico, metamórfico, hierofânico. Sendo o "o próprio nome [...] algo como uma quinta-essência do sagrado", como afirma Scholem (1999, p. 15), e estando "o ser e a vida do homem [...] ligados tão estreitamente a seu nome", conforme escreve Cassirer (2019, p. 70), é natural que sobre ele velem restrições e cuidados litúrgicos. A escrita literária, porém, haure dessa força místico-sagrada – indo, obviamente, de encontro à lei – um grande potencial criativo. Como veremos adiante, vale igualmente para Kafka o que Ana Maria Machado escreveu sobre Rosa:

> O Nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola. Não há mais um sentido único de leitura, mas uma decifração e recriação perma-

[2] Não há de espantar que a figura do golem – a criatura plasmada pelos cabalistas – esteja ligada, em suas origens, à de Adão, o primeiro plasmado (cf. Scholem, 2015).

[3] Ex 6, 3 deixa claro que o nome revelado a Abraão, Isaac e Jacó – El Shaddai – é um disfarce (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 109).

> nentes [...]. O nome próprio num texto como o de Proust ou o de Guimarães Rosa é, portanto, uma palavra poética, um signo espesso e rico [...] (Machado, 2013, p. 43).

Sobre paronomásia em geral e em Kafka

Nomen est omen, diz-se. Há, portanto, na tarefa de nomear, mais que um poder criativo – há algum elemento de divinação. Qual relação pode haver entre fenômenos onomásticos e as *Cartas a Milena*? Afinal, dois correspondentes trocam mensagens escritas a respeito do seu cotidiano – o que há de espantoso nisso? Dois aspectos, entretanto, falam contra essa visão simplista: primeiramente, o entendimento desse conjunto epistolar como obra – para o qual contribuiu o próprio autor quando, por exemplo, escreveu: "recebeu as últimas cinco ou seis cartas? deveria examiná-las, elas fazem parte do todo" (Kafka, 2025, p. 45); em segundo lugar, a ciência de que, nesse conjunto, Kafka opera aquilo que Lamha (2025, p. 19) chamou recentemente de fabulação epistolar – isto é, o uso de técnicas literárias, como "alusões, mensagens cifradas, histórias, fábulas e alegorias", para elaborar a própria relação com as parceiras ausentes. Em última instância, para constituir uma "literatura que Kafka escrevia epistolarmente" (Lamha, 2025, p. 111). Entre essas técnicas literárias mobilizadas, temos de contar a figura da paronomásia do nome próprio como recurso de personificação, isto é, para a (re) sagração polionomástica dos correspondentes.[4]

A paronomásia é, conforme a clássica definição de Lausberg,

> um jogo de palavras [...] respeitante à significação da palavra, o qual surge devido à alteração de uma parte do corpo da palavra, processo no qual frequentemente corresponde a uma alteração, quase imperceptível, do corpo da palavra uma surpreendente [...], 'paradoxal' alteração do significado de palavra (Lausberg, 1982, p. 179).

Alteração que pode ser orgânica ou inorgânica, i.e., fundar-se no próprio sistema linguístico ou não, interessa-nos aqui principalmente a dita inorgânica, a qual cria entre palavra primitiva e alterada "uma ligação (pseudo-)etimológica" (Lausberg, 1982, p. 179). Exemplo intuitivo seriam as palavras do título português da obra de Kierkegaard (2009), *Temor e tremor*, cuja aparente semelhança deriva do acréscimo mínimo de uma letra. Interessa-nos, dentro desse grupo maior das paronomásias inorgânicas, especialmente aquelas que têm perfil anagramático, isto é, que resultam da combinação do mesmo número de caracteres e, por isso, funcionam magnificamente como substitutas entre si.

Que isso não seja algo incomum na obra literária de Franz Kafka, disso nos lembra Susana Lages (2012) no posfácio à tradução do *Desaparecido*. Lá, a tradutora chama a atenção para os inúmeros alfas, ômegas e *k*s espalhados pelos nomes dos personagens, a começar pelo protagonista do romance, Karl Rossmann. Poderíamos mencionar ainda o contemporâneo Georg Bendemann, do *Veredito*, criado a partir de um jogo paronomástico duplo: Bende/

[4] Lembre-se aqui do fenômeno da troca de nome nos ritos iniciáticos de diversas religiões e sociedades (Cassirer, 2019, p. 69; Eliade, 2018, p. 155). Acrescente-se que a polionomásia divina – testemunhada, p.ex., pelos *shemot meforashim* (Scholem, 1999, p. 18) e pelos *indigitamenta* (Cassirer, 2019, p. 73) – é particularmente profícua.

mann é análogo a Ross/mann, assim como G-E-O-R-G | B-E-N-D-E faz as vezes de F-R-A-N-Z | K-A-F-K-A.[5] Outro membro da família é o pouco mais jovem, mas coetâneo, personagem da *Metamorfose*: Gregor é quase um anagrama de Georg, Samsa, por sua vez, uma transliteração de Kafka. Esses espelhamentos, verdadeiros "recados do nome" (Lages, 2012, p. 288), atravessam a obra literária adentro – a Ferrovia de Kalda, Josef K, K. etc. –; vamos, todavia, explorar o acervo presente nas *Cartas*.

Nelas, por sinal, o próprio autor confessa, em variados momentos, a importância que o Nome – leia-se aqui: a palavra – tem para si. À guisa de exemplo, assim reage Kafka (2025, p. 36) à pergunta de Milena: "Não vê, em *jste*, que o punho se retrai para reunir força muscular e, em *žid*, o golpe voando alegre e certeiro?".[6] Outro exemplo é a comparação entre o trissílabo *nechápu* – tcheco para *não entendo* – e "os três movimentos dos apóstolos do Relógio de Praga" ou as três estaladas do maxilar contra uma noz mordida (Kafka, 2025, p. 36). Nem mesmo o próprio nome da correspondente escapa à gestualidade do som:

> Milena (que nome rico e pesado, tanto que é quase impossível levantá-lo, no começo ele não me agradava, lembrava um grego ou romano perdido na Boêmia, violentado pelo tcheco, de entonação enganosa, e, contudo, maravilhosamente, em forma e cor uma mulher que carregamos nos braços para fora do mundo, para fora do fogo não sei, e ela se aperta voluntária e intimamente contra você, exceto que o som forte do "i" soa ríspido, seu nome não te escapa num salto? Ou talvez se trate do seu próprio salto de felicidade, que você dá junto com o seu fardo?) (Kafka, 2025, p. 51-52).

Esse nome tem um peso tão próprio que o mero risco, fortuito, numa carta de 5 de julho, se torna quase incisão: "~~Mile~~ (quis escrever 'Max', escrevi 'Milena', risquei o nome, não me amaldiçoe por conta disso, realmente me machuca a ponto de me fazer chorar" (Kafka, 2025, p. 74). Uma palavra tanto pode ser "palavra mágica que [lhe] entra direto no sangue" (Kafka, 2025, p. 111) quanto "maldita palavra da maldita boca" (Kafka, 2025, p. 220). Qualquer que seja seu perfil, ela toma corpo, se encarna, torna-se matéria movente e, nas suas formas paronomásticas, revela o furor literalista do correspondente.[7] Como escreveu o tradutor italiano Guido Massimo (2020, p. 62), citando uma passagem do próprio epistológrafo, "essas cartas não contém uma palavra sequer que não tenha sido 'muito bem ponderada'".

Para demonstrar o potencial paronomástico do Nome nas *Cartas*, vejamos alguns exemplos. Na missiva de 13 de junho, citada anteriormente, Kafka divide a epistolografia da correspondente em dois tipos básicos: as cartas que expressam paz e aquelas que começam com proclamações e terminam com coisas terríveis. As primeiras são como "chuva para a cabeça em chamas", as outras são "uma tempestade dentro do quarto" – e justo "nessas cartas você deve ter a arrasadora cabeça de Medusa, de tal forma se agitam as serpentes do terror [*Schreckens*] ao redor da sua cabeça e, ao redor da minha, mais selvagens, as serpentes do medo [*Angst*]" (Kafka, 2013, p. 183; 2025, p. 52). Milena converte-se, via paronomásia, em Medusa: note-se o esquema CVCVCV (ou melhor: *M*-CVCVC-*a*).

---

[5] Para essa última semelhança aponta o próprio Kafka (2015, p. 416) na carta a Felice de 3 de junho de 1913.

[6] Cabe lembrar que a correspondência entre Kafka e Milena passa, logo nas primeiras cartas, a ser bilíngue: ele escreve na sua língua materna (alemão), ela na dela (tcheco). *Jste žid*? quer dizer *você é judeu*?.

[7] Sobre o furor literalista do anacoreta, figura sobre a qual nos debruçaremos em breve, veja-se Sloterdijk (2016).

A figuração grega não é aleatória. Guido Massimo (2020, p. 65) faz questão de apontar para "a coincidência sonora entre 'Milena' e 'Helena'", que poderia estar por trás da fabulação epistolar – de origem homérica – do seguinte trecho de uma carta de 4 de junho:

> Que lugar é esse? Por Deus, Milena, se estivesse aqui! [...] E no entanto eu mentiria se dissesse que sinto a sua falta, é a mais completa e dolorosa bruxaria, Milena está aqui, exatamente como eu estou, e com mais força. Onde quer que eu esteja, ela está, e com mais força. Não estou brincando, às vezes imagino que, estando aqui, ela sente a minha falta e pergunta: "mas onde está ele? Não havia escrito que estava em Merano?" (Kafka, 2025, p. 37).

Para Massimo (2020, p. 61-62), joga-se aqui com uma "variante da narrativa de Homero, na qual apenas a imagem de Helena poderia ser encontrada em Troia, enquanto a verdadeira Helena havia sido levada em segurança por Hermes para o Egito". Um intertexto velado, sob o qual haveria uma paronomásia oculta.[8]

No regime da latência estaria também outro jogo paronomástico, entre Milena e Merano, i.e., forma como a cidade italiana em que Kafka esteve no primeiro semestre de 1920 era chamada pelos locais.[9] É o que se deduz da seguinte passagem de uma carta pós-Viena, portanto, de um período feliz da relação:

> Tenho até estado calmo, relativamente calmo, como nos últimos anos nunca mais esperei poder estar, embora durante o dia e por uns quinze minutos durante a noite eu tussa muito. Talvez se trate apenas dos primeiros dias de adaptação a Praga e das consequências do tempo desvairado de Merano [*wilden Meraner Zeit*], antes de eu te conhecer e de ter olhado nos olhos.
> Quão sombria ficou Viena, depois de quatro dias tão ensolarados (Kafka, 2013, p. 218; 2025, p. 84).

Milena-amansa-Merano, assim poderíamos epigrafar o trecho citado. Na temporalidade solar de Viena, o nome de Milena sobrescreve o de Merano – e sua temporalidade selvagem.

Na carta subsequente, datável de 12 de julho, surge uma nova máscara onomástica, desta vez sem a superposição do rosto original. Trata-se do vocativo *Mutter Milena* – mãe Milena – que, no gesto aliterativo, reminiscente do amamentar, encena *ipsis litteris* o "poder de conceder vida" (Kafka, 2025, p. 85) do qual fala o remetente. Este, logicamente, tem de se confrontar com a mãe como um filho – o que mais de uma passagem textual nos revela: "eis que me encontro diante de você como uma criança que fez uma coisa feia e agora chora e chora e promete para a mãe: nunca mais vou fazer isso" (Kafka, 2025, p. 108); ou "uma conversa na qual fui tão honesto e sério como uma criança e você tão receptiva e séria como uma

[8] Leonardo Lamha, em comentário privado ao texto, lembra-nos que Milena e Helena coincidem sonoramente em português e italiano, mas não em alemão (diz-se: "Milêna" e "Hêlena"). Em tcheco, porém, sim – e a essa acentuação, por assim dizer, proparoxítona refere-se o próprio Kafka (2025, p. 52) na supracitada carta de 13 de junho. Para nossos propósitos, pouco importa a forma sonora, uma vez que para Kafka, assim como para os cabalistas de que trata Scholem (1999, p. 32), "a mística da linguagem é, na verdade, ao mesmo tempo uma mística da escrita" – e não da fala. A paronomásia sagrada se opera epistolarmente – *ergo*, via letra.

[9] Em alemão, diz-se Meran.

mãe" (Kafka, 2025, p. 181). Nesses momentos, *K*afka e *K*ind – par paronomástico – fazem as vezes um do outro.[10]

Não é este, porém, o único jogo no qual o nome do autor se vê imbricado. As trocas paronomásticas principiam, na verdade, na assinatura das cartas. Assim, as três primeiras missivas continham os formais e distanciados *Ihr Kafka*, *Ihr F Kafka* e *Kafka*.[11] Já a partir de maio de 1920, o escritor passa a assiná-las como *Ihr FranzK* – o que, na sua forma manuscrita, confunde-se facilmente com o nome Frank e leva Milena a apelidá-lo assim, como ficamos sabendo indiretamente em 20 de julho.[12] Em fins de maio, surge o *Ihr F* e, eventualmente, um *Ihr Kafka*, até que, em 11 de junho, são suplantados por um informal *F* e, no dia subsequente, por *Dein*. No dia 15 do mesmo mês, um pós-escrito patenteia o processo de assunção da nova assinatura: "(eis que agora perco também o nome, que foi diminuindo e diminuindo até se tornar: seu)" (Kafka, 2025, p. 57).

Exato um mês após essa percepção da deriva do nome – de *Franz Kafka* por *FranzK*, *Frank* e *F* até o anônimo *Seu* –, e no contexto quase imediato das vivências em Viena, o epistológrafo fabula-se rebatizado: "Por que não sou, por exemplo, o feliz armário do seu quarto, que te observa sentada na cadeira ou à escrivaninha ou se deitando ou dormindo [...] Por que não sou ele?" (Kafka, 2025, p. 93). Afinal, *Schrank*, a palavra alemã para armário, é uma rima óbvia para *Frank*. Quinze dias depois, de novo opera-se a transformação: "[s]e eu realmente fosse o armário, de súbito, tão logo clareasse, me arrastaria a mim mesmo para fora do quarto" (Kafka, 2025, p. 128). Na *persona* assumida pela paronomásia, Kafka tenta suspender a distância epistolar para voltar a estar lá, junto da amada, no seu cômodo.[13]

No dia 29 de julho, a erosão do nome torna-se real, quando Kafka (2013, p. 261; 2025, p. 126) assina: "~~Franz~~ errado, ~~F~~ errado, ~~Seu~~ errado / nada mais, silêncio, floresta profunda [*tiefer Wald*]". O jogo paronomástico culmina, enfim, no risco literal do próprio nome/ do nome próprio, na emergência de *falsch* (falso, errado) como mais uma de suas metamorfoses (*Franz – falsch*) e, por último, na substituição da assinatura por imagens do vazio. Que não seja despropositada a escolha destas imagens específicas nos revela o fato de que *tiefer Wald* (floresta profunda) remeta, paronomasticamente, a *Wiener Wald* (Floresta de Viena) – o lugar onde o encontro amoroso de Viena encontrou seu ápice e, nas cartas subsequentes ao encontro, uma espécie de *locus amoenus* da geografia epistolar, constantemente referido por Kafka.[14] Já o silêncio, por sua vez, é nosso próximo objeto.

---

[10] Em alemão, o termo *Kind* tem o duplo significado de filho/a e criança.

[11] Leve-se em consideração que, em alemão, há uma diferença no tratamento: *Ihr* é o possessivo de *Sie* (o/a senhor/a), *dein*, por sua vez, refere-se a *du* (você). Ambos podem ser traduzidos pelo português seu.

[12] A tradução de Milena para um conto de Kafka (2025, p. 104) "está para o texto assim como Frank está para Franz".

[13] Essa suspensão da distância configura um fenômeno que, como variação do conceito elaborado por Lamha (2025), eu chamaria de "geografia epistolar" e que, diga-se de passagem, é assunto para outro artigo.

[14] Nos moldes de tiefer *Wald – Wiener Wald*, encontramos ao longo das cartas vários outros jogos paronomásticos de perfil anagramático, como p.ex. *Wiener Luft – Lebensluft* (ar de Viena, ar de vida) ou *Riesenbrief – Retterbrief* (carta gigantesca, carta salvadora), sobre os quais não poderemos nos debruçar aqui. Lembremos: perfil anagramático refere-se à semelhança não das letras mesmas, mas de sua quantidade.

Entre o Nome e a Voz[15]

Outro dos jogos paronomásticos que jaz latente nessa correspondência é aquele entre *Stimme* e *Stille*, voz e silêncio, associável respectivamente aos nomes de Milena e Kafka. Enquanto ela é personificada na figura mítico-divina da evocação, ele é remetido ao espaço retraído do vazio sonoro, próprio a alguém "desprovido de talento musical" (Kafka, 2025, p. 55). Em dois momentos-chave, essa oposição vem à tona de maneira literal: na carta de 9 de junho de 1920 e em seu contexto, bem como naquela de 18 a 20 de setembro e nas subsequentes.

O contexto imediatamente anterior à primeira carta referida é marcado pela ansiedade em relação ao desencontro inerente a toda comunicação escrita e pela antecipação de mal-entendidos. Numa carta de 4 de junho, Kafka constata que "hoje não chegou nenhuma carta sua"; no mesmo dia, pergunta a Milena se "[r]ecebeu as minhas duas cartas de resposta?"; e no dia seguinte, desabafa: "[t]enho continuamente me perguntado se entendeu que minha resposta [...] tinha que ser como foi, [...] tremendo de antecipação pela sua carta de resposta" (Kafka, 2025, p. 37). Por fim, em 6 de junho, transparece do texto que a correspondente teria se sentido ferida por um posicionamento kafkiano em relação ao casal Ernst e Milena, o que o remetente faz questão de rechaçar: "onde tomei partido entre os dois, Milena? Em qual frase? Onde eu teria tido essa ideia infame? [...] E quando foi que ousei oferecer ativamente ajuda e, caso eu o tenha ousado, como eu seria capaz de colocá-la em prática?" (Kafka, 2025, p. 38-39). Os questionamentos desmentem acima de tudo o próprio questionador: seja mais, seja menos pobre, a escrita definitivamente não é – como ele deseja – "mais clara" (Kafka, 2025, p. 39). É ambígua.

Na carta do dia 9, enfim, Kafka parte do contraste entre as idades e as origens dos dois correspondentes – 38 anos judaicos *versus* 24 anos cristãos[16] – para fazer um retrospecto da sua vida na forma de um (não raro, na correspondência) monólogo diarístico, cujo último propósito é tomar a decisão de passar ou não por Viena na viagem de volta de Merano a Praga:

> Você tem 38 anos e está tão cansado, a um cansaço assim é impossível de se chegar somente com a idade. Ou melhor, você não está realmente cansado, mas inquieto, teme avançar um passo sequer nesta Terra infestada de armadilhas, portanto tem sempre, ao mesmo tempo, os dois pés no ar, não está cansado, mas teme o cansaço monstruoso que se seguirá a essa monstruosa inquietude (você é judeu, conhece o medo) [...].
> Pense também que talvez a melhor época da sua vida, sobre a qual você nunca contou em detalhes para ninguém, tenha sido há cerca de dois anos, aqueles oito meses que passou num vilarejo onde acreditou ter terminado com tudo e todos e se limitado apenas ao que era inquestionável dentro de você, estava livre, livre de cartas, livre da correspondência de cinco anos com Berlim, sob a proteção da doença [...].
>
> Que essa época não seria a última, você infelizmente descobriu no último ano e meio, e dificilmente conseguiria se afundar ainda mais nessa direção (excluo aqui o último outono, quando lutava honrosamente em prol do casamento), dificil-

[15] Lembremos com Agamben (2025, p. 31) que a "palavra latina vox – como a grega *phoné* – significa tanto voz quanto vocábulo, tanto a palavra significante quanto a sua consistência sonora".

[16] Kafka tinha, à época, 36 anos, quase 37.

> mente conseguiria arrastar uma outra pessoa para ainda mais fundo, uma jovem boa, tão gentil que se apaga na própria abnegação, mais fundo impossível [...] (Kafka, 2025, p. 40).

A começar por sua origem, descrita nos moldes do judeu como *Luftmensch*, Kafka passa por pontos nevrálgicos de sua história: a correspondência amorosa de 1912 a 1917 com Felice Bauer, o ano introspectivo de 1917-1918 em Zürau e o terceiro noivado da vida, com Julie Wohryzek, que se estende até o outono de 1919. É nesse ponto que surge o atual momento:

> Ótimo, e agora Milena te chama [*ruft*], e com uma voz que te perfura [*eindringt*] com igual força a razão e o coração. Claro, Milena não te conhece, um par de histórias e cartas a deslumbraram [*verblendet*]; ela é como o mar, forte como o mar com suas torrentes, mas que, confuso, despenca com toda a força conforme os desejos da lua morta e sobretudo distante. Ela não te conhece, talvez até pressinta a verdade e por isso deseja que você vá. Porém, que a sua presença real não a deslumbrará mais, você pode ter certeza. Será que você, alma delicada, se recusa a ir por temer precisamente isso, afinal? (Kafka, 2013, 167; 2025, p. 40).

Se Milena chama, é porque tem voz – uma voz penetrante, como talvez tenha sido a das sereias. A referência homérica não é fortuita. Por um lado, o próprio Kafka (2013, p. 148; 2025, p. 25), numa missiva anterior, associa o estilo da correspondente à "melodia da língua [*Sprachmusik*]" da compatriota Božena Němcová, fazendo, portanto, de sua voz literária um canto. Por outro, a sugestão torna-se, aqui neste trecho, inevitável na equiparação de Milena ao mar.[17] O que não deixa de ser curioso, porém, é que esse mar não é atravessado por um Odisseu, mas controlado por uma lua morta e distante. Kafka se coloca aqui num lugar de retraimento, onde reina um vazio de vida e de presença – destarte, de voz –, mas de onde opera com um poder mágico.[18]

A associação de Milena a uma mítica voz patenteia-se, porém, na carta subsequente. Em 10 de junho, assim principia Kafka:

> Veja, Milena, é de manhã, estou deitado na espreguiçadeira, nu, metade na sombra e metade no sol, após uma noite de quase completa insônia; como eu poderia ter conseguido dormir se, leve demais para o sono, estive revoando ao seu redor e, tal como escreveu hoje, assustado com o "o que me caiu no colo", assustado no exato sentido com que se conta dos profetas que antes foram (tanto faz se já foram ou ainda são) crianças debilitadas, que ouviam como a voz as chamava [*wie die Stimme sie rief*] e se assustavam e a recusavam e fincavam os pés no chão e sentiam um medo de rasgar o cérebro e já haviam escutado vozes antes mas não sabiam de onde vinha o terrível tom dessa voz – culpa da fraqueza dos seus ouvidos ou da força da voz? – e, sendo crianças, também não sabiam que a voz já vencera [*gesiegt*] e se alojara [*einquartiert*] justo por esse medo previamente mobilizado [*vorausgeschickte*] e pleno de pressentimentos [...] (Kafka, 2013, p. 169; 2025, p. 42).[19]

---

[17] Veja-se mais uma referência paronomástico-figurativa – *M*ilena e *M*eer –, sobre a qual não nos estenderemos neste artigo.

[18] Sobre a voz como fenômeno de presença, ver o ensaio recente de Gumbrecht (2025).

[19] Fiz, aqui e em outros poucos momentos, leves alterações na excelente tradução de Lamha. Para não cansar o leitor, evito essas menções. Aqueles, porém, que se interessarem por tais divergências, remeto-os à tese de

Neste trecho, aparece *ipsis litteris* a palavra *Stimme*, ligada sintaticamente ao já mencionado verbo *chamar* (*rufen*) e, imaginariamente, à vocação profética pelo Deus do Velho Testamento. A carta de Milena cai sobre o colo de Kafka como a voz divina sobre o ouvido da criança-profeta, como uma força conquistadora – veja-se o contexto militar dos termos *vencer*, *alojar* e *mobilizar* – contra a ingenuidade frágil. A autoassociação do remetente a uma criança é, como vimos, mais um dos jogos paronomásticos presentes nas cartas, exemplar das "inúmeras constelações autorreferenciais que Kafka dissemina" por seus textos (Lages, 2012, p. 288). Prova cabal dessa dupla associação – Milena/ *Stimme*, Kafka/ *Kind* – é o parágrafo final da carta, o qual citamos:

> Não demande sinceridade de mim, Milena. Ninguém pode demandá-la de mim mais do que eu mesmo […]. Encontro-me num caminho tão perigoso, Milena, vejo-a em pé, firme, à sombra de uma árvore, jovem, bela, o brilho dos seus olhos fulmina o sofrimento do mundo. Brincamos de škatule škatule heibejte se, movo-me sorrateiro na sombra de uma árvore à outra, estou no meio do caminho, a senhora chama por mim [*Sie rufen mir zu*], chama minha atenção para os perigos, quer me encorajar, assusta-se diante do meu passo incerto, me lembra (a mim!) acerca da seriedade da brincadeira – não consigo, estou caindo, já estou no chão. Não sou capaz de ouvir as terríveis vozes interiores e a sua ao mesmo tempo, mas consigo ouvir as interiores e confiá-las à senhora, Milena, como a ninguém mais no mundo (Kafka, 2013, p. 170-171; 2025, p. 43-44).

A relação epistolar torna-se, nesta passagem, um jogo infantil.[20] Na transição de posições, é a voz de Milena que, apesar das boas intenções, faz tombar a criança correndo nas sombras. Ela se junta, em coro, às vozes que Kafka escuta dentro de si – aquelas que os profetas já haviam escutado antes *desta*, terrível, de agora; ou aquelas que, para um judeu secular, tomam a forma de "voz da consciência" (Gumbrecht, 2025, p. 149). Terrivelmente séria, a correspondência, aqui mais uma vez, assume o caráter do desencontro e da incompreensão mútua.

Que, dessa maneira, não sobre outra alternativa à S-T-I-M-M-E senão a S-T-I-L-L-E, é uma conclusão evidente. Como *pendant* para a voz de Milena, Kafka destaca seu pertencimento ao não-lugar-da-voz: o silêncio. Em várias passagens, isso toma forma; já em início de agosto, por exemplo, mas principalmente a partir de meados de setembro de 1920. O contexto imediato dessa situação inclui a desconfiança de Milena quanto à piora de saúde de Kafka, a desconfiança de Kafka quanto à piora de saúde de Milena e as confusões com terceiros – a intervenção de Milena junto à ex-noiva Julie Wohryzek a pedido do próprio Kafka, a intromissão de Max Brod na correspondência a pedido de Milena, bem como os desentendimentos quanto à mediação kafkiana junto ao pai de Milena e à sua secretária, Vlasta. Nesse cenário, que contrasta diretamente com o recente e feliz encontro em Viena, cresce a angús-

---

Lamha, disponível online, para uma leitura contrastiva.

[20] O jogo citado – na verdade: *škatule, škatule, hýbejte* se [Caixinha, caixinha, mexa-se!] – é um equivalente tcheco para a brincadeira alemã *Bäumchen wechsel dich* [Arvorezinha, mexa-se!] ou para a nossa "dança das cadeiras": uma criança fala em voz alta a dita frase, a que as outras crianças, situadas em locais específicos (caixas/ árvores/ cadeiras), têm de trocar sua posição; a criança que restar sem posição é a próxima a chamar. A ortografia errada no tcheco de Kafka (não de todo incomum em suas cartas), bem como a associação com as árvores, evidencia o seu inegável pertencimento à cultura de língua alemã.

tia de Kafka diante de um possível reencontro – expressamente solicitado por Milena – e, aos poucos, reativa-se o desejo de retraimento. Em 2 de agosto, assim anota num parêntese:

> você havia aceitado imediatamente meu conselho para não vir [a Praga]; declarado Viena como inapropriada para o encontro; dito que não deveríamos nos encontrar antes da sua viagem [a St. Gilgen], e agora, duas ou três cartas depois, essa pressa [...] com que deseja o encontro (Kafka, 2025, p. 143).

E dois dias depois, assim continua: "eu mesmo não deveria de forma alguma [...] ter me atrevido a desejar ativamente te ver 'já', depois de só quatro semanas" (Kafka, 2025, p. 148). A isso, segue-se a comparação de si mesmo com uma toupeira, a cavar um estreito túnel até Milena e esbarrar numa ressalva sua como se numa "impenetrável rocha" (Kafka, 2025, p. 148), provocando o fechamento do caminho escavado. Essa pré-figuração da *Construção* não é única e aleatória. A toupeira – na forma do "animal da floresta [*Waldtier*]" que "jazia em algum canto dum buraco [*Grube*] imundo" (Kafka, 2013, p. 345; 2025, p. 203-204) – volta a aparecer quase dois meses depois, em 21 de setembro, quando Kafka faz um balanço da sua relação com a correspondente encenando-se como essa protagonista animal, numa história cujo enredo começa com um maravilhamento ("eis então que te vejo lá fora, ao ar livre, a coisa mais maravilhosa que já vi"), atravessa sucessivos estranhamentos ("vieram então as [...] repetitivas discussões sobre o 'medo', [...] o mal-entendido com Max [...] e o desentendimento com Jarmila, e finalmente a negligência crua e estúpida com Vlasta, e no meio tempo muitas coisas menores") e conduz, finalmente, à carta de 22 de setembro, i.e., à demanda pela "grande e correta distância [*richtigen großen Ferne*]" (Kafka, 2013, p. 346).

No imediato contexto dessas duas autopersonificações *qua* toupeira e da preparação para o segundo encontro pessoal – desta vez, na cidade fronteiriça de Gmünd –, surge o silêncio. Assim, na carta de 8 de agosto, enviada na mesma semana da primeira referência à toupeira, o texto finda com a estranha afirmação: "estaremos juntos no domingo, cinco ou seis horas, pouco para uma conversa, suficiente para o silêncio" (Kafka, 2025, p. 154). Mas é na missiva dos dias 18 a 20 de setembro, i.e., na véspera da segunda referência ao mamífero subterrâneo e após sucessivas propostas de interrupção da correspondência pós-Gmünd, que se patenteia:

> o decisivo é a minha fraqueza em superar as cartas, que cresce conforme elas se intensificam, uma fraqueza tanto frente a você quanto a mim [...], e decisiva (talvez em consequência dessa fraqueza, mas aqui todos os motivos estão no escuro) é a voz irresistivelmente forte, a sua voz, expressamente demandando que eu fique em silêncio (Kafka, 2025, p. 202).

O contraste não poderia ser mais evidente: à *Stimme* de Milena corresponde o *still sein* de Kafka. Dois meses depois, nas semanas imediatamente anteriores ao terceiro (e não ocorrido) encontro pessoal – desta vez, novamente na capital austríaca –, Kafka (2025, p. 226) pede: "me deixe ficar em silêncio, agora nas cartas, em palavras em Viena"; e, por fim, define-se: "pertenço ao mais silencioso silêncio" (Kafka, 2025, p. 227).

Neste momento, é impossível recusar a sugestão de um recolhimento místico, p.ex. da fuga anacoreta para o deserto (Haines-Eitzen, 2024; Sloterdijk, 2016).[21] Em direta correspondência com o espaço sonoro e elevado constituído pela voz gratuita e interpelante de Milena – e há, efetivamente, inúmeras passagens em que se fala das *alturas* de Milena –, Kafka constrói para si nas *Cartas* um espaço subterrâneo – para não dizer, *infernal* – e acusticamente vazio. Essa *Construção* é lá onde fala, única e exclusivamente, uma voz interior (Toupeira? Deus? Eu?), espaço cuja marca é o silêncio direcionado para fora. Curioso não é, portanto, que, no início da penúltima carta legada desse ano, Kafka descreva sua correspondência a partir do *tópos* – místico[22] – do inefável:

> minhas cartas são verdadeiras, ou pelo menos estão a caminho da verdade [...]. Mas esse falar a verdade não é lá digno de grandes méritos, é de fato insuficiente, procuro apenas continuamente comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, contar algo que trago nos ossos e que só nestes ossos pode ser vivenciado (Kafka, 2025, p. 226).

Sagrada é a voz que interpela, sagrado é o silêncio de quem se recolhe. Se é certa a afirmação do filósofo – de que se deve calar a respeito daquilo que não se pode dizer –, não espanta que, em consequência dessa última intuição kafkiana, siga-se a interrupção decisiva da troca epistolar neste ano de 1920. Lembremos, afinal, a voz abraâmica do *Sefer Yetzirá*: "Três coisas fazem bem à língua:/ Calar-se, domar a língua e falar a verdade" (Anônimo, 2008, p. 94).

Outras faces de Milena

Até aqui, mostrou-se como a paronomásia – isto é, o jogo com a semelhança verbal – serve para a fabulação epistolar dos correspondentes. A técnica *literária* é mobilizada a partir de origens *sagradas* – a nomeação adâmica, a renomeação divina – e, como no caso da citada voz no ouvido do profeta-criança, repercute essa origem às vezes literalmente no texto. Na última parte deste estudo, queremos explorar a deriva de Milena a partir das figuras – também *sagradas* – que lhe são impostas, não, porém, diretamente via jogo paronomástico, mas *quasi modo epitheti*, isto é, dando "realce a um dos [seus] aspectos" (Machado, 2013, p. 59) pela personificação de atributos.[23] Com isso, esperamos dar uma última contribuição à exploração do dinamismo fabular de Kafka. Serão três momentos: Milena-Fogo, Milena-Anjo e Milena-Deusa.

---

[21] Como se expressa Sloterdijk (2016, p. 91) no recurso a um neologismo, "o sentido ontológico da vida anacoreta está [...] no ataque absoluto à terceiridade [*Drittheit*]". Aos monges do deserto, era premente a exclusão do mundo – intermediário entre a alma e a divindade. Para Kafka, é preciso excluir a correspondente para que reine o silêncio. Note-se, além disso, que a visada de Kim Haines-Eitzen (2024) é revelar justamente o contrário da expectativa do anacoreta: o deserto é sonoro!

[22] "O místico descobre na linguagem [...] algo em sua estrutura que não está orientada para a comunicação de um elemento comunicável, mas, sim [...] para a comunicação de algo não comunicável, que vive sem expressão na própria linguagem" (Scholem, 1999, p. 11).

[23] Cabe ressaltar que a adjetivação não é senão uma outra forma de nomeação. Nesse ponto, somos lembrados de Ernst Cassirer (2019, p. 67), quando escreve sobre o ritual de sagração do faraó: "cada nome novo transmite, por sua vez, um novo atributo, uma nova força divina".

Comecemos pela figuração mais dinâmica: a dos elementos. Se lembrarmos Ovídio (2019, p. 45), ficará claro que, aqui também, estamos em terreno sagrado: afinal, a divisão dos quatro elementos, i.e., a disposição do Cosmos a partir do Caos, foi tarefa de um deus, "qualquer que ele fosse" – e tudo começa pela alocação do fogo no céu. Se partíssemos, porém, da tradição judaica, não poderíamos esquecer que o momento-chave da autorrevelação divina e, portanto, da abertura do mundo para a dimensão do sagrado – qual seja, a aparição de Javé/ Elohim a Moisés no Horeb em Ex 3, 2 – se dá justamente "numa chama de fogo, do meio de uma sarça", fogo cujo brilho é tão intenso que motiva Moisés a cobrir seu rosto (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 105-106).

Curiosamente, as primeiras cartas de Milena estão *ignis sub signo*. Por volta de 12 de maio, Kafka (2025, p. 18) diz que a missiva lida "pega fogo, e fogo é tudo o que vejo" – e um mês depois confessa: "ainda não li suas cartas com atenção, só as folheei, dando voltas ao redor delas tal como a mariposa ao redor da luz, queimando repetidas vezes a cabecinha" (Kafka, 2025, p. 44). Até mesmo em sonho

> lidava com você como se lidasse com uma mulher muda qualquer, não escutava a voz que saía de você e que falava precisamente comigo [...]. E isso me lembra algo que li em algum lugar: 'minha amada é uma coluna de fogo que avança pela Terra. Agora ela me tem nos braços. Contudo, ela não guia aqueles que abraça, mas aqueles que a enxergam (Kafka, 2025, p. 57).

Até hoje não decifrado, o trecho citado tem como horizonte último a fuga dos hebreus do Egito, em que – conforme Ex 13, 21 – "Iahweh ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem, para lhes mostrar o caminho, e de noite numa coluna de fogo para os alumiar" (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 121). No fabular noturno-epistolar, Milena é fogo e luz – que, como seria previsível, pode cegar seu correspondente – "é peculiar como suas cartas me ofuscam" (Kafka, 2025, p. 143) – ou até mesmo queimá-lo – "você não deveria escrever sobre essa viagem a Viena [...], ela é uma pequena chama que você aproxima da minha pele exposta, ela já se tornou uma pequena pira e [...] queima sem parar" (Kafka, 2025, p. 128).[24]

A qualidade de ofuscar aproxima Milena, por sua vez, de uma outra figuração: a de anjo. Figura da mediação por excelência, esta não é senão a mais apropriada para aquela que foi a primeira tradutora de Kafka. Não é, entretanto, neste contexto em que sua atuação angelical aparece nas *Cartas* – para isso, temos a catábase textual da carta de 30 de maio (Kafka, 2025, p. 29) –, mas naquele do resgate de situações difíceis. Em primeiro lugar, na já citada missiva de 10 de junho, na qual um desesperado Kafka (2025, p. 44) escreve que "sempre achei inteiramente incompreensível que alguém conseguisse se envolver comigo" – até que "chegaram – suas cartas, Milena. Como eu poderia expressar a diferença? Alguém jaz na sujeira e no fedor do seu leito de morte, então chega o Anjo da Morte, o mais abençoado entre os anjos, e lhe dirige o olhar" (Kafka, 2025, p. 45). Por mais macabra que seja a comparação, esse trecho deve ser lido positivamente, uma vez que nele se oferece, de forma gratuita, o resgate de uma morte adiada.

[24] É inevitável não referir o jogo paronomástico entre os dois verbos usados por Kafka (2013, p. 277, p. 262): *blenden* (ofuscar) e *brennen* (queimar). Sobre a figuração de Milena *qua* coluna de fogo, lembre-se o texto cabalístico do século XIII citado por G. Scholem (1999, p. 34): "Deus assenta-se em um trono de fogo e em volta dele acham-se em forma de colunas de fogo os nomes impronunciáveis *Schemot meforaschim*".

Em mesma chave, deve ser interpretada a história dos passaportes na volta de Viena para Praga, relatada a 5 de julho. Quando o autor da correspondência é retido em Gmünd por conta de um visto expirado, diz que Milena "imediatamente se pôs ao trabalho" através de "uma romena, judia, que era também, curiosamente, uma de suas mensageiras, você, anjo dos judeus" (Kafka, 2025, p. 72). O desembaraço aduaneiro – que ocorre fortuitamente, por mera liberalidade do inspetor – é atribuído à ação a distância de Milena, uma atuação que, sendo mediada por uma mensageira, é duplamente angélica. Aqui também se opera um resgate: da partida adiada. Surpreenderia que Kafka (2025, p. 58) houvesse escrito, poucas semanas antes, que "aqueles que buscam a salvação sempre se lançam sobre as mulheres"? Ou que afirme, algumas semanas depois, que esteja "Milena entre os salvadores" (Kafka, 2025, p. 132)?[25]

Numa perspectiva em parte soteriológica, em parte teofânica, está, enfim, a terceira e última figuração: a da Milena-Deusa. Como era de se esperar, ela ocorre após o bem-sucedido encontro vienense. Em 24 de julho, assim escreve o correspondente:

> Você esteve em Neu-Waldegg? Vou lá com frequência, curioso não termos nos encontrado. Mas é, você corre e sobe montanhas tão rápido, deve ter se esgueirado por mim, como em Viena. Mas que 4 dias foram aqueles? Uma deusa saiu do cinema e uma pequena carregadora de malas parou na plataforma – e querem que eu acredite que isso totaliza 4 dias? (Kafka, 2025, p. 112).

Na geografia fabular Kafka, o distrito vienense de Neuwaldegg continua acessível mesmo a 300 quilômetros de distância. Lá estiveram juntos os dois amantes em algum momento entre os dias 29 de junho e 4 de julho, entre a aparição cinematográfica da Milena-Deusa e sua despedida na estação de trem.[26] E até mesmo quando a relação já está à beira do fim, quando Kafka confessa estar repetindo o comportamento dos dois noivados anteriores – "tudo que posso é ser a mesma pessoa e vivenciar as mesmas coisas" –, há ocasião para idêntica figuração de Milena:

> [A]o afirmar com amargura que eu implorei para que não me abandonasse, você não está sendo justa. Quanto a isso eu não era diferente do que sou hoje. Eu vivi do seu olhar (o que não chega a ser um endeusamento especial da sua pessoa, com um olhar desses qualquer um se torna divino), eu não tinha chão real sob mim; [...] eu flutuava acima da minha terra (Kafka, 2025, p. 206).

Como um homem em êxtase, ao longo das semanas de feliz troca epistolar, o Kafka-divinizado-por-Milena não mantinha contato com o chão – espaço no qual, nestes dias finais de setembro, deseja, já transformado em toupeira, se entocar. E como um religioso epistológrafo – afinal, para Kafka (2021, p. 148) valia a máxima "[e]screver como forma de oração" –, não cansou de rogar à sua deusa: "[c]ontinue sendo boa comigo!" (Kafka, 2025, p. 24), "[e]steja sempre comigo" (Kafka, 2025, p. 73), "[c]ompreenda-me bem e continue sendo boa comigo" (Kafka, 2025, p. 94). Na forma da invocação a um ser elevado, a escrita *efetivamente* diviniza aquela que, no próprio escrito, é meramente figurada como deusa.

---

[25] Em alemão, salvação e resgate são ambos *Rettung*.

[26] A referência à Milena-carregadora-de-malas não é fortuita. Esse foi uma das formas que a moça encontrou para melhorar a renda do casal Pollak na Viena atribulada dos anos 1920. Sobre a despedida, ver a primeira carta de 4 de julho.

Conclusão

De certa feita, escreveu Mircea Eliade (2018, p. 169) que "graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma 'saída do Tempo' comparável à efeituada pelos mitos". Em tempos desencantados, resta-nos a literatura – lida, mas também escrita – como cabala e partilha do/ no sagrado. Que essa literatura não precise se resumir a gêneros literários *stricto sensu*, disso dá prova a troca epistolar de Kafka para Milena. Suas cartas, como pudemos ver, exploram recursos onomásticos – entre os quais, especialmente, a paronomásia e a polionomásia – como forma de transformar a relação amorosa, submetendo-a ao reino do fabular e do divino. No jogo entre nomes e aspectos, o autor das missivas faz as vezes de um sacerdote que "varia constantemente seu nome [i.e. do deus], a fim de evitar o perigo de errar na designação correta e decisiva" (Cassirer, 2019, p. 72). Mas quem sabe, talvez, haja também nesse gesto algo daquele da grande feiticeira Ísis, a qual, roubando o nome oculto de Rá, encontra um modo de exercer controle sobre ele. Declinando os nomes de Milena, este velho correspondente torna mais uma vez real a sabedoria intuída, desde 1912, numa carta a Max Brod: "Se fosse verdade que se pode amarrar moças com a escrita!" (Kafka, 1999, p. 160).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A voz humana*. Tradução de Cláudio Oliveira. São Paulo: Quina, 2025.

ANÔNIMO. *Sefer Jezira*. Tradução de Klaus Herrmann. Frankfurt: Verlag der Weltreligionen, 2008.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2017.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lives of the Voice*. Stanford: Stanford University Press, 2025.

HAINES-EITZEN, Kim. *Sonorous Desert*. Princeton: Princeton University Press, 2024.

KAFKA, Franz. *Briefe 1900-1912*. Frankfurt: Fischer, 1999.

KAFKA, Franz. *Briefe 1918-1920*. Frankfurt: Fischer, 2013.

KAFKA, Franz. *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit.* Frankfurt: Fischer, 2015.

KAFKA, Franz. *Konvolut 1920*. In: GUIMARÃES, Gabriel Alonso. *Contradução*: uma versão comentada do *Konvolut 1920* de Kafka. Orientadora: Susana Lages. Tese. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2021, p. 72-153. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/23019. Acesso em: 10 jul. 2026.

KAFKA, Franz. Cartas a Milena. In: LAMHA, Leonardo. *Milenística*: Epistolaridade e tradução nas "Cartas a Milena", de Franz Kafka. Orientadora: Susana Lages. Tese. Vol. 2. Universidade Federal

Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2025. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/40945. Acesso em: 10 jul. 2026.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Tradução de Elisabete de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

LAGES, Susana. Das (im)possibilidades de traduzir Kafka. In: KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Lages. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 271-292.

LAMHA, Leonardo. *Milenística*: Epistolaridade e tradução nas "Cartas a Milena", de Franz Kafka. Orientadora: Susana Lages. Tese. Vol. 1. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2025.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MASSIMO, Guido. Casanova in Meran. In: RINA, Patrick; RIEDER, Veronika. *Kafka in Meran*. Bolzano: Raetia, 2020, p. 54-65.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Dias. São Paulo: Editora 34, 2019.

SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística*. Tradução de Ruth Solon e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Weltfremdheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.

v. 36, n. 3, p. 200–216, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63624
Submetido em: 31/12/2025 · Aprovado em: 25/02/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Poesia como ação contemplativa

Poetry as Contemplative Action

Marcos Lopes[1]
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
marcoslo@unicamp.br
https://orcid.org/0000-0002-9706-1314

Resumo: Este ensaio discute, a partir do testemunho de poetas, as razões de seu ofício. Em seguida, articula a questão "por que se escreve?" à ideia de conversação proposta pelo filósofo Michael Oakeshott, extraindo de sua abordagem os conceitos de voz poética e aprendizagem. Por fim, realiza um experimento de crítica literária em poemas de autores de língua portuguesa, com foco nas interfaces entre teologia e poesia. O trabalho enfrentará dois problemas centrais: em que consiste a voz da poesia e seu aprendizado; e qual o estatuto epistemológico da literatura para a teologia e o da teologia para os estudos literários. Esta última questão admite, ainda, a seguinte formulação: o que significa uma leitura literária da teologia e uma leitura teológica da literatura?

Palavras-chave: teopoética; crítica temática; Dora Ferreira da Silva; José Carlos Capinan; Pedro Tamen.

Abstract: Drawing on the testimony of various poets, this essay discusses the reasons behind their craft. It then articulates the question "why does one write?" in relation to the idea of conversation found in the philosophy of Michael Oakeshott, deriving from his approach the concepts of poetic voice and learning. Finally, it conducts an experiment in literary criticism on poems by Portuguese-language authors, focusing on the interfaces between theology and poetry. This work aims to address two fundamental questions: What constitutes the voice of poetry and its learning process? And what is the epistemological status of literature for theology,

[1] Pós-doutorando na FAJE, área de Teologia Sistemática, sob a supervisão do Prof. Dr. Geraldo de Mori.

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.

and of theology for literary studies? This latter question can also be formulated as follows: what does a literary reading of theology and a theological reading of literature entail?

Keywords: theopoetics; thematic criticism; Dora Ferreira da Silva; José Carlos Capinan; Pedro Tamen.

(...) Escrever é
fazer existir o que antes não existia
como este fósforo maduro que agora seguro na mão
vais ser chama
já é cinza.

(João Luís Barreto Guimarães)

Toda a poesia verdadeira é religiosa

(Pedro Tamen)

Escrever: a que será que se destina?

As obras literárias não são escritas para se tornarem objetos de estudos nas escolas ou nas universidades. Por que são escritas então? Uma resposta elementar diz que a razão de elas serem escritas é porque quem as faz apenas deseja ser lido. Tal desejo pode conter, além disso, a esperança de que algum efeito será produzido (influência, conhecimento, virtude etc.), mas, também, revelar a condição precária de toda obra literária: ela estará condenada a permanecer inacabada se não existir na leitura contingente e histórica dos indivíduos de uma comunidade. Posso escrever compulsivamente (nenhum imperativo ético me diz quando devo começar ou terminar), mas, se não forem lidos, meus livros serão como lápides de um túmulo vazio.

A dependência recíproca entre leitor e obra encerra um paradoxo: algumas obras sobreviverão aos seus criadores e leitores. Permanecerão não *sub specie aeternitatis*, mas *sub specie temporis*. Há um acordo tácito entre autores, críticos e leitores por uma suspensão temporária da descrença a respeito da importância da escrita. Acredita-se, com base em experiências pessoais e consensos construídos por algumas instâncias de legitimação (mercado editorial, academias culturais e instituições de ensino etc.), que vale a pena prestar atenção no que diz ou ensina a literatura. A pergunta por seu estatuto e valor social é preocupação de um campo que se profissionalizou ao longo do século XX, mas que perde tração com a avalanche de informações das redes digitais. O que pensam os escritores sobre a questão apresentada?

Antônio Cícero (1945-2024), poeta e ensaísta brasileiro, em um depoimento à revista *Remate de males* (2010, p. 221-222), afirmava: "há, de fato, uma razão pela qual escrevo tanto

poemas quanto ensaios: uma razão pela qual me tornei escritor. É que toda fala – inclusive a fala (o desenrolar) do pensamento – parece-me deficiente. É através da escrita que adquiro posse real do meu próprio pensamento."

Mas, se Antônio Cícero entende o ato da escrita na condição de um exercício que se apropria do pensamento e o torna eficiente, Armando Freitas Filho, também nesse número da *Remate de males* (2010, p. 223-226), registra que se tornou um escritor por incompetência nas demais esferas da vida e acrescenta que cada um de nós tem "um leque vocacional", sendo as circunstâncias o que determinam as escolhas e preparam seus êxitos, na maioria das vezes.

As posições particulares dos dois poetas sugerem que o poder da escrita tanto é precedido de um desejo de verdade (combater a falácia da retórica, nas palavras de Cícero) quanto de um sentimento de impotência ou inapetência para os ordinários afazeres da existência (é o que Freitas Filho chama de incompetência). A essas percepções, acrescentaria, ainda, o olhar cáustico de Cristina Peri Rossi (2025, p. 106), que, em seu poema "Teoria Literária", revela serem as supostas virtudes da escrita nada mais do que vícios, defeitos e vontade de poder masculinos.

Escrevem porque têm o pênis curto
ou o nariz torto
porque um amigo lhe roubou a amante
e outro ganhava dele no pôquer
Escrevem porque querem ser chefes da tribo
e ter muitas mulheres
um cargo político
um tribunal
um palanque
(muitas mulheres)
Não leem uns aos outros
não levam a coisa a sério:
ninguém está disposto a morrer
por algumas palavras
dispostas em fila
(da esquerda para a direita,
não ao estilo árabe)
nem por algumas mulheres:
depois dos quarenta,
são todos pós-modernos.

Rossi faz um retrato satírico do escritor, não poupando a figura masculina de seus impulsos atávicos por competição e sedução, precedidos de uma fixação no tamanho de seu órgão sexual. A caricatura é ferina naquilo que é caro à masculinidade, mas ainda que possamos ler no poema uma crítica à "cultura do falo", o mais decisivo nesse poema reside neste verso: "Não leem uns aos outros". A afirmação permite pensar o conjunto do poema em uma perspectiva fundamentalmente ética. A esse mundo descrito no poema, no qual a escrita é uma prótese (compensação simbólica) para as faltas (um pênis curto ou um nariz torto) e um meio para o status social (ser chefe, seduzir as mulheres etc.), a poeta, ironicamente, associa a atitude dos escritores ao conceito de pós-moderno para o qual a verdade é relativa e um sentido unificado dos acontecimentos não é mais possível. Não ler uns aos outros é sinal do colapso de uma comunidade de escritores. O outro não é uma finalidade em si mesmo, mas apenas meio.

O poema "Teoria literária" pertence ao que a retórica clássica chamava de gênero demonstrativo ou epidítico. Ao contrário do elogio, que louva as virtudes, o vitupério é uma censura aos vícios de um grupo social ou de um indivíduo em particular. Sua função é corrigi-los a partir da crítica de seus hábitos. "Teoria Literária" é também aquilo que certa antropologia chamaria de etnografia de um grupo social (no caso do poema, os escritores). Mas esse poema não pretende uma correção a partir de valores do passado, pelo contrário, denuncia-os. É inegável seu caráter satírico, ao depreciar o órgão sexual masculino, assim como sua perspectiva ética a respeito da cultura do falo.[2]

Assumir que o valor da escrita deriva de uma incompetência (Armando Freitas Filho), de uma vontade de verdade (Antonio Cícero) ou de poder (Cristina Peri Rossi) soa, nesse momento histórico, um truísmo: em um contexto marcado pela precariedade das decisões ou pelo esforço por torná-las menos contingentes, o que faria durar na memória coletiva ou pessoal certos princípios éticos decisivos para a existência dos indivíduos e de suas práticas sociais? A depender das circunstâncias, aceitar a contingência não consistiria em preguiça intelectual diante das crenças políticas e paixões morais que capturam nossas emoções e opiniões?

Elias Canetti (2018, p. 25), em *Sobre os escritores*, assim se refere ao ofício do poeta: "O verdadeiro poeta, porém, o poeta tal como o imaginamos, está subjugado ao seu tempo, do qual é vassalo e lacaio, seu servo mais baixo." Concluindo, logo em seguida: "Sim, não fora certo sabor ridículo, diria simplesmente: o poeta é o cão do seu tempo." O instinto canino, seu olfato avantajado e sua submissão indócil, apresenta-se em uma espécie de paradoxo, que Canetti explora ao argumentar, nessa analogia entre cão e poeta, que assim como o animal doméstico coloca o focinho em tudo e nem sempre atende aos assobios do seu dono, o poeta incorre nessa espécie de vício ou impulso indomável. Está preso ao seu tempo, porém, movido por uma curiosidade instintiva, transita entre as restrições e as transgressões de sua época.

De que forma a leitura de um poema, de uma peça teatral ou de um romance pode nos arrancar do círculo vicioso das opiniões públicas, da competição inócua pelo melhor argumento e da polarização estéril? Prosseguindo na analogia de Canetti, se os sons caninos servem de alerta à matilha ou delimitam seu território, qual seria a função da voz da poesia em um mundo incivilizado?

A voz da poesia

Michael Oakeshott, em "A ideia de uma universidade", ao comentar o que entende por aprendizagem, pondera:

> A busca pelo aprendizado não é uma corrida na qual os competidores concorrem pela melhor posição, não é nem mesmo uma discussão ou um simpósio – *é uma conversa*. E a virtude peculiar de uma universidade (como lugar de muitos estudos) é exibi-la assim, cada estudo surgindo como uma voz cujo tom não é nem tirânico nem melancólico, mas humilde e sociável. Uma conversa não precisa

[2] Rossi retrata essa mania fálica em vários momentos de sua obra, mas o poema "Comunhão IV" (2025, p. 197) é, possivelmente, o mais emblemático, ao substituir, sub-repticiamente, o sêmen pelo líquido menstrual, como sinal de pacto amoroso entre duas mulheres, denunciando de forma vigorosa os tabus culturais em torno desse ciclo biológico do corpo feminino.

> de um diretor, não tem curso pré-determinado, não perguntamos 'para que' ela serve e não julgamos sua excelência por sua conclusão; ela não tem conclusão, é sempre adiada para outro dia. Sua integração não é imposta, surge da qualidade das vozes que falam, e *seu valor está nos vestígios* que ela deixa para trás na cabeça daqueles que participam (Oakeshott, 2021, p. 185, itálicos nossos).

A ideia de uma *conversa interminável* e de seus *vestígios* são bases possíveis para a constituição de um *ethos* social. A compreensão de que o que fazemos na universidade não é uma luta prometeica em prol da ciência, mas construção incansável de uma voz particular de cada um dos envolvidos nessa conversação é a pedra de toque para um reposicionamento das próprias humanidades e, com ela, o que chamamos de *artes verbais*. Desse ângulo de observação, a missão fundamental da universidade não é treinar seus membros para uma competição universal com resultados tangíveis, impacto social mensurável e indutor de inovação tecnológica para uma economia capitalista, criando um círculo virtuoso entre universidade, sociedade e mercados. Isso pode até ser desempenhado por ela, pode ser condição necessária, mas não suficiente. O verdadeiro impacto de uma universidade são os vestígios deixados por essa conversação interminável para as gerações futuras.

De fato, se aprofundarmos ou extrairmos todas as consequências da ideia de Oakeshott, concluiremos que conversar é uma obra de arte inacabada. A integração dessa conversa dependerá da qualidade das vozes que falam. A aposta do filósofo, após a devastação da segunda grande guerra mundial, é na educação liberal. Trata-se de fazer florescer o que há de melhor em cada indivíduo. E esse florescimento só é possível em um espaço sociável com a preservação das instituições. É o problema formulado pelos autores Douglas B. Rasmussen e Douglas J. Den Uyl (2011, p. 15): "Em resumo, eis o problema do liberalismo: quais são os princípios com base nos quais se logra estabelecer uma ordem político-jurídica cuja estrutura permite a possibilidade de diferentes indivíduos florescerem e cultivarem a virtude de formas diferentes?" Conclui-se que a garantia da qualidade dessas vozes depende de uma ordem político-jurídica.

O tema é complexo, pode-se pensá-lo, em outra direção, como o faz Jacques Rancière (2024), em uma entrevista a Javier Bassas. Ao ser interrogado sobre a sua concepção filosófica a respeito da política e como ela se relaciona ou permite compreender as interfaces entre pensamento e linguagem, Rancière (2024, p. 31) distancia-se das concepções platônicas, aristotélicas e marxistas, para firmar uma posição contra institucional e defender um método igualitário que "não prescreve o que se deve fazer. Isso quer dizer que qualquer situação institucional, inclusive a situação de uma conferência, quando há alguém que fala numa tribuna e pessoas que escutam, é sempre um freio no processo igualitário". Contrariamente à defesa de ordem político-jurídica, presente em uma tradição anglófona, Rancière (2024, p. 39) compreende que a liberdade, voltada para a emancipação do sujeito, depende de uma lógica igualitária em que os dispositivos de poder institucional são desativados: "a experiência da igualdade está ligada para mim àquela do deslocamento e do apagamento de fronteiras que excluem ou hierarquizam".

Tanto o filósofo francês como o inglês propõem modos de expressão que não se hierarquizam: em Rancière, temos o processo igualitário; em Oakeshott, a prática da conversação. Mas, enquanto no primeiro a instituição trava o fluxo livre das expressões, no segundo – em que pese a possibilidade da pretensão hegemônica de um dos tipos de expressão –, aposta-se na ideia de que a conversação só é possível se houver uma diversidade de vozes, cuja preserva-

ção depende da permanência das instituições. No ensaio "A voz da poesia na conversação universal" (1986, p. 257-299), Oakeshott desenvolve um argumento segundo o qual o que garante a igualdade dessas vozes é o caráter irredutível de cada uma delas: a voz prática (expressão do campo moral, religioso ou político), a científica (a investigação racional) e a poética (a satisfação pela via contemplativa) cumprem seus respectivos papeis naquilo que é "uma aventura intelectual improvisada" (Oakeshott, 1986, p. 258), ou seja, a própria conversação, entendida como um jogo cujo sentido não reside em ganhar ou perder (o que seria próprio de um debate ou uma polêmica), mas no ato de *apostar*. A conversação é um jogo, sendo uma de suas vozes (a poesia, por exemplo) tanto a "peça" como a modalidade dessa atividade lúdica.

Para compreendermos o alcance das ideias de Oakeshott (conversação e seus vestígios), e não tomá-las na condição de mera opinião ou reflexo de uma situação histórica pós catástrofe (a segunda grande guerra e seus desdobramentos políticos), é importante pensar como é possível a livre manifestação dessas vozes em um espaço público. Falar em vestígios é, mais do que evocar um passado, considerar a acumulação crítica em torno de uma experiência coletiva e individual. Tal experiência pode se encontrar nos mais diversos espaços sociais, desde uma comunidade religiosa até a artística. Assim, se vestígios solicitam experiências, também implicam a existência de locais que os hospedam ou conservam. Entendemos que esses locais podem ser teológicos, religiosos, filosóficos, científicos e poéticos. A linguagem é a grande hóspede desses vestígios. Todos esses locais expressam vozes que compõem uma conversação universal, mas cuja orquestração não implica a hierarquização ou subordinação de uma voz à outra. Isso talvez pareça utópico ou anacrônico no momento atual, em que a noção de vestígio não resiste à velocidade insana das redes digitais, que inviabilizam qualquer tipo de conversação nos moldes propostos por esse filósofo. Mas, se isso for inevitável, perderemos aquela capacidade que nos tornou seres humanos:

> [...] O que distingue o ser humano do animal e o homem civilizado do bárbaro não é a habilidade de raciocinar corretamente, de descobrir o mundo ou de inventar um futuro melhor, mas sim a sua habilidade de participar numa conversação. Certamente foi a nossa participação nesta conversação (onde se fala sem concluir) que nos deu a aparência atual: o homem é descendente de uma raça de macacos que se sentava tantas horas a conversar que a cauda atrofiou (Oakeshott, 1986, p. 259, tradução nossa).[3]

Se for possível vincular a prática da conversação a uma hermenêutica literária, então o interesse e o engajamento na discussão não dependem de uma relação de custo e benefício após o seu provável término. Se não há término, se a perfectibilidade da "natureza humana" é indefinida, segue-se que o ideal de aprendizagem consiste em uma finalidade sem fim. Na mitologia antiga, Hermes é o deus mensageiro que possibilita o trânsito entre os humanos e os deuses. Desse deus origina-se a hermenêutica, a arte da interpretação, que permite a comunicação entre realidades significativamente diferentes, mas que mantém entre si algo familiar ou comum.

---

[3] "[...] Lo que distingue al ser humano del animal y al hombre civilizado del bárbaro, no es la habilidad de razonar correctamente, de descobrir el mundo o de inventar un futuro mejor, sino su habilidad para participar en una conversación. Seguramente fue nuestra participación en esta conversación (donde se habla sin concluir) la que nos dio la apariencia actual: el hombre es descendiente de una raza de monos que se sentaba tantas horas a conversar que se atrofió la cola."

Em Oakeshott (1986, p. 259), cada voz social (da poesia, da ciência e da ação prática) estabelece uma sociedade (o filósofo explora a polissemia dessa palavra, ou seja, desde o seu campo biológico até o sociológico, mas, sobretudo, o jurídico) e a educação é "uma iniciação na arte e no interesse social desta conversação", que acolhe todos os universos discursivos, permitindo que cada um deles seja distinto e, ao mesmo tempo, coopere para o que é comum a esse conjunto de indivíduos. Portanto, a conversação é a condição de possibilidade para a existência e conservação do que consideramos próprio à humanidade, sendo a educação inescapavelmente "conservadora" desses vínculos societários.

Sócios na conversação: teologia e literatura

> Temos de perguntar o que é que só a literatura e nenhuma teologia conceitual será capaz de dizer e expressar eficazmente.
>
> (Jossua; Metz, 1976, p. 4)

José Carlos Barcellos, em seu livro *Literatura e espiritualidade* (2001), estabelece três tipos possíveis de relações entre literatura e teologia. Interessa-lhe pensar qual o estatuto epistemológico da literatura para a teologia, isto é, que tipo de conhecimento a atividade literária produz, partindo do pressuposto de que ela produz, e em que medida esse conhecimento importa para a teologia.

Para Barcellos, um primeiro tipo de relação consiste na reflexão sobre o caráter literário dos textos religiosos ou teológicos. Basicamente, são as leituras literárias da Bíblia, que descrevem as tópicas, os recursos narrativos e poéticos de tais textos. Nessa abordagem, interessa ao estudioso ler a Bíblia como se fosse um texto literário. Um segundo tipo volta seu foco para o texto literário com o intuito de extrair uma filosofia religiosa de sua linguagem. O texto é apenas um degrau para a *démarche* do conhecimento filosófico ou teológico. O terceiro tipo de relação entre os dois campos é o que procura pensar qual conhecimento teológico é produzido no texto literário. Nesse terceiro tipo, três caminhos se desenham: (i) uma leitura teológica de qualquer obra literária, o que preconiza uma metodologia de análise aplicada à obra; (ii) o texto literário é portador de uma reflexão autenticamente teológica; (iii) os textos literários expressam de forma direta os lugares teológicos consagrados. Desses tipos possíveis, estabelecidos por Barcellos, apenas o terceiro tipo e seu segundo caminho interessam ao autor: ao intérprete cabe sondar se e como o texto literário produz um conhecimento autenticamente teológico. Mas como se deve compreender essa demanda epistemológica ao se analisar um texto literário?

Uma obra poética pode conter momentos diferenciados nos quais há poemas que justamente elaboram uma reflexão crítica à religião e um pensamento sobre a linguagem que impactam seus elementos formais, enquanto outros guardam, em sua forma estética, um aspecto inovador, mas, por outro lado, trazem uma visão de mundo "conservadora". Em suma, dizer que um texto literário realiza uma reflexão autenticamente teológica implica relacionar esse *ethos* especulativo com o seu momento histórico e cultural, bem como acompanhar como esse *ethos* se desenvolve ao longo da formação da obra poética.

Ao prefaciar o livro de estreia de Ruy Belo, *Aquele grande Rio Eufrates* (AGRE), publicado em 1960, José Tolentino Mendonça (1996, p. 7-15) afirma que à época da publicação desse livro

havia um movimento de renovação do pensamento teológico, com implicações políticas, que estava a ocorrer na Europa. Contudo, o espírito de AGRE pertenceria a uma visão de mundo pré-conciliar, principalmente no que diz respeito à compreensão da literatura apocalíptica, que está no cerne da poética desse primeiro livro de Ruy Belo. Como a teologia pré-conciliar compreendia essa teologia apocalíptica? Em primeiro lugar, a partir de uma teologia da história que vê no *Apocalipse* a expressão inequívoca da justiça divina pelo prisma do medo e da condenação (o pavor do enredo futuro). Na teologia pós-conciliar, o *Apocalipse* é visto como uma mensagem de esperança e consolação para uma sociedade em crise ou oprimida.

Qual seria a visão de mundo que emerge da leitura atenta de AGRE? Fundamentalmente, um catolicismo marcado por uma tensão dialética entre a presença misteriosa e irredutível de Deus e sua ausência ou silêncio diante da solidão humana. É o que acompanhamos na leitura de "Grandeza do Homem":

> Somos a grande ilha do silêncio de deus
> Chovam as estações soprem os ventos
> jamais hão-de passar das margens
> Caia mesmo uma bota cardada
> no grande reduto de deus e não conseguirá
> desvanecer a primitiva pegada
> É esta a grande humildade a pequena
> e pobre grandeza do homem
> (Belo, 1996, p. 89)

O caráter misterioso ou místico desse silêncio divino encontra-se em estado de tensão no homem ("a grande ilha de silêncio"). Pode-se apreender essa tensão desde o título até a conclusão dos dois versos finais nos quais ocorre um quiasmo semântico, um jogo especular de significação com estrutura cruzada a partir da construção sintática e semântica ("É esta grande humildade / a pequena e pobre grandeza"). A tensão organiza o poema e constrói o lugar paradoxal da criatura diante do criador. Os oxímoros "grande humildade" e "pequena e pobre grandeza" retomam, com sinal invertido, o lócus teológico da *kenósis* bíblica (o esvaziamento da divindade, a transcendência que se fez imanência), pois, se Cristo, sendo eterno e Deus, fez-se homem e veio habitar o tempo, no poema é a pequenez humana que a torna grande na perspectiva da lógica do Evangelho.

Como entender que essa visão teológica, impregnada nos versos de AGRE, seja recusada logo depois pelo poeta? Como nos diz Tolentino, é preciso ter em mente o que significava acreditar em Deus em um contexto português, na primeira metade do século vinte, marcado por um espiritualismo triunfalista, cujo símbolo máximo é a aliança teológica e política entre Igreja e Estado Novo salazarista. Depois, deve-se estar atento ao que significou o período de grande agitação de ideias nos anos 1960, que colocou, justamente, em xeque essa espiritualidade católica.

Se considerarmos esses dois aspectos históricos e políticos, AGRE seria o registro de uma espiritualidade superada, mas naquele sentido hegeliano em que a suprassunção (*Aufhebung*) sempre guarda alguma coisa do que foi superado. O que se conserva é um *desejo* de Deus que não cabe nos espartilhos de uma doutrina católica pré-conciliar, mas que começa com ela para depois ultrapassá-la.

Com a evocação desse livro de Ruy Belo e seu provável interesse teológico, é importante sublinhar que o estatuto epistemológico da literatura para a teologia depende das cir-

cunstâncias históricas da produção delas. O interesse da teologia pela literatura, na segunda metade do século vinte, deve-se, em grande parte, a uma crise da própria teologia e da ideia de razão ocidental, experimentada nas várias esferas da vida social, e nas tentativas de respostas a essa crise pelo Concílio Vaticano II. Tal crise da linguagem teológica, não é vivida apenas por ela, mas também pela literatura e as artes, de um modo geral.

Secularização e reencantamento: vozes e espaços

> [...] A poesia não nos ensina nada sobre a forma como devemos viver ou o que devemos aprovar. [...] Escutar a voz da poesia é desfrutar não de uma vitória, mas de um descanso momentâneo, um breve encantamento. Talvez, obliquamente, se desfrute de algo mais. Ter ouvido para a voz da poesia é estar disposto a escolher a satisfação em vez do prazer, da virtude ou do conhecimento; uma disposição que se refletirá na vida prática em um afeto pelas sugestões da poesia.
> (Oakeshott, 1986, p. 298, tradução nossa)[4]

> Cadê a luz trêmula de vela
> pra alumiar o meu poema antigo?
> O lirismo perdeu a sua liturgia.
> (Lima, 1959, p. 331)

> Que sopro conduz aonde é eterna a primavera
> e a morte foi vencida?
> (Silva, 1999, p. 368)

Os excertos citados ecoam o diagnóstico de alguns estudiosos a respeito da tensão permanente entre as experiências religiosas e artísticas na modernidade (Kuschel, 1999; Gauchet, 2009; Han, 2023), que pode ser entendida como uma crise constitutiva dessa última. A crise das linguagens religiosas, teológicas e artísticas não é algo contingente, mas caracteriza *in nuce* a vida moderna e urbana. O elemento principal dessa crise é a autonomia das várias esferas da vida social (Prado Jr., 2024). O obituário das mortes de Deus, do século XIX ao século XX, produziu crenças muito fortes: liberou a expressão poética e filosófica dos espartilhos da fé e da transcendência, deixando a poesia e a filosofia livres para serem criação autônoma e pesquisa vigorosa da melhor forma artística e do mais radical campo conceitual. O que conferiria força cognitiva à produção estética seria a autonomia da arte em relação à política e à religião. Uma poesia religiosa seria vista, nesse contexto, com suspeita.

A categoria de transcendência, associada à tradição metafísica ocidental (algo presente na poesia de Dora Ferreira da Silva), foi "espancada" por uma boa parte da tradição intelectual no século XX em prol da ideia de imanência (Derrida, 1973; Culler, 1997) e de uma dialética negativa (Adorno, 2009, p. 299-337), que advoga para si o exercício contundente da

[4] "[...] La poesía no nos enseña nada sobre la forma en que debemos vivir o lo que debemos aprobar. [...] Escuchar la voz de la poesía es disfrutar no de una victoria, sino de un descanso momentáneo, un breve encantamiento. Tal vez, oblicuamente, se disfrute algo más. Tener oído para la voz de la poesía es estar dispuesto a elegir la satisfacción en vez del placer, la virtud o el conocimiento; una disposición que se reflejará en la ida práctica en un afecto por la sugerencias de la poesía".

crítica. Consideremos ou não pertinentes o emparedamento teórico e mesmo histórico dessa categoria, o fato é que reabilitá-la tornou-se tarefa perigosa, sobretudo, nas primeiras décadas do século XXI, em que se assiste à ascensão lenta e gradual de um espectro político que parecia sepultado após os desastres da segunda grande guerra mundial.

Se em Gilson (2010, p. 11-24), nas reflexões presentes em *Introdução às artes do belo*, assistia-se a uma retomada em chave tomista e aristotélica de uma distinção e hierarquia dos níveis do agir (ético), conhecer (epistemológico) e fazer (estético), garantindo dessa forma não apenas a especificidade deles, mas tornando ainda produtivas as categorias da metafísica ocidental, em especial da transcendência, nos estudos que se tornaram hegemônicos, a partir dos anos 1960, Deus tornou-se uma péssima questão ou mau princípio para o estímulo da arte contemporânea. Há questões mais contundentes como, por exemplo, a dominação do macho branco, cristão e ocidental, que molda nossas representações da sexualidade e identidades, do que se comprazer com as sublimidades da experiência religiosa ou reativar o dispositivo teológico-político como norma e fundamento da sociedade.

Portanto, a produtividade da categoria de transcendência para a criação e recepção das obras literárias tornou-se espinhosa. A fé e a confiança na proposta de sentido ofertada por uma metáfora ou por um símbolo de extração religiosa, principalmente, cristã, só poderiam ser atitudes de uma mentalidade pré-crítica e ingênua, no máximo admissíveis em um regime de fruição íntima (a leitura lúdica e informal nos recessos do lar, por exemplo).

Revelar entusiasmo com a leitura de um romance ou de um poema em um espaço de sala de aula é meio caminho andado para o descrédito compulsório de um público especializado. Afinal, ensinamos diariamente aos nossos alunos que "desconfiar" do sentido manifesto é o melhor método para exercitar o pensamento e, sobretudo, um sinal inequívoco da vigília da razão. O comportamento acadêmico atual olha com sobrolho franzido qualquer pretensão de estudar a obra literária a partir de categorias da metafísica ocidental ou de uma vivência espiritual com lastro nos três grandes monoteísmos. O acesso "imediato" à obra, que, na maioria das vezes, foi o fator responsável por influenciar os leitores no apreço pela obra literária, é substituído pelo metacomentário do último teórico. Paradoxalmente, e guardadas as devidas proporções, encontramo-nos em situação semelhante ao período histórico que antecedeu a Reforma Protestante: esmagados pelo peso de uma tradição católica, os homens daquele tempo procuraram retornar à *sola scriptura* e afrontar o *magister dixit*. Mas "nós", soterrados pelo volume incalculável das interpretações hodiernas, parecemos nos resignar diante de nossa falta de experiência e coragem como intérpretes de uma obra. Como o radical gesto do protestantismo, a literatura deveria ser para nós do século XXI o que a Bíblia foi para um crente de séculos atrás: *sola scriptura*, nenhum *magister dixit*, só a letra à disposição do olho atento e empático do espírito?

A prioridade do texto artístico sobre seu comentário crítico e a tese segundo a qual a ideia de transcendência não apenas é necessária para nossos hábitos de leitura, mas para o nosso compromisso diante do apelo que uma obra literária nos dirige, são as duas frentes de trabalho do ensaio de Steiner, *Presenças reais* (1993). Essas ideias permitem-nos ler alguns poemas de uma perspectiva ética e, também, pensar a interface entre "literatura e espiritualidade", sem que encapsulemos o ético no estético ou vice-versa. Pois o risco maior na aproximação desses campos é incorrer naquilo que Adorno adverte em sua obra *Dialética negativa*, isto é, tomar a obra de arte como ilustração ou torná-la redutível ao trabalho do conceito:

> [...] O conhecimento não possui nenhum dos objetos completamente. Ele não deve promover o aparecimento do fantasma de um todo. Assim, a tarefa de uma interpretação filosófica de obras de arte não pode ser produzir a identidade dessas obras com o conceito, consumi-las nesse conceito (Adorno, 2009, p. 20).

Quais relações são possíveis entre literatura e teologia em alguns poemas de Dora Ferreira da Silva, José Carlos Capinan e Pedro Tamen? Em que medida cada poema selecionado desses autores solicita uma atenção particular e procedimentos de análise que considerem as tensões e apropriações críticas relacionadas ao mundo social e religioso? Como ler esses poemas de maneira que eles possam adquirir voz própria face às nossas mediações conceituais?

Dora Ferreira da Silva: a metafísica do tempo e do espaço

Metafísica

Vai tempo onda marinha afogando teus mortos
rola na orla estreita búzios e medusas
pões no ouvido ávido dos vivos
a breve canção do invisível mar
canção de um longe que ressoa
vai tempo fantástica maré
anêmona vibrante
colhe em teu cerco o sorriso do homem
e o pólen dos séculos

Voa pássaro marinho
semente viva entre rochedos
foge para as ilhas
à beira das águas taciturnas

Tempo
mar e marinheiro
barco e viagem
arrasta teus cansados velames e o vento que os impele
vai velho marujo
rumo aos horizontes incompletos
(Silva, 1999, p. 40)

Na poesia de Dora Ferreira da Silva há dois *loci* poéticos recorrentes: as imagens do "pólen" e do ícone. Entendamos, por esse último, a aparição súbita de uma promessa, que se furta ao desejo de posse ou à concupiscência dos olhos. Há no ícone uma espécie de forma esquiva que estimula nossa atenção e nos desobriga de um marcador semântico que habitualmente seria um fio de Ariadne no labirinto das formas artísticas. Diante de vários poemas da autora, que evocam a iconofilia, a ética possível de leitura seria, primeiramente, a *atenção rigorosa*, como o teólogo Malebranche a define: "a piedade natural da alma" (*apud* Steiner, 1993, p. 142). Em seguida, na senda de Steiner, em *Presenças reais* (1993), o melhor procedimento para a recepção do poema seria emular os códigos da cortesia, dentre os quais o acolhimento e a confiança constituiriam a regra de ouro da leitura literária.

Após acolher os efeitos de sentido e de presença, confiando que hospedá-los em nossa memória não esgotará aquilo que eles possam ser, caberia ao leitor trabalhar a leitura do poema naquilo que é sentido comum ao espírito da sua época: quais urgências e demandas do tempo presente sopram no seu ouvido atento. Sabedor de que o contexto de produção do poema e o da sua recepção são instáveis, o leitor deverá se comprometer com um estudo que seja um anti-narciso, ou melhor, que considere que a força de um poema reside em ele nos revelar algo que não está dado em nós. Buscar essa alteridade do poema é algo parecido com a luta de Jacó com o Anjo (Gênesis 32). Saímos desse diálogo com alguma marca, alguma modificação no próprio corpo e na percepção. E qual seria essa marca?

Todas as coisas enumeradas no poema estão trespassadas pela ideia de movimento. Mesmo o imóvel (a imagem da posse no sintagma "teu cerco" ou da potência em estado de dormência em "semente viva") parece se dissolver no instante do "sorriso" ou na leveza do "voo" da ave. A recorrência do verbo "ir" no modo imperativo, o ritmo encantatório dos versos e a expressão "horizontes incompletos" sugerem que na finitude dos seres temporais abre-se a infinitude do movimento. Seu caráter ininterrupto daria significação ao título "Metafísica" do poema? Mas que caminhos contemplativos oferecem uns versos nos quais o tempo deixa de ser categoria transcendental (condição de possibilidade para se perceber e compreender algo) e se torna uno com os próprios entes?

José Carlos Capinan: crítica dialética à metafísica substancialista

Compreensão do bem

Em si como todas as coisas, o bem não existe:
Pelo mal se define e contradiz.

Cada ser se limita em outro território,
Onde sobrevive idêntico e contraditório.

Indivisos são DEMO/DIVINO,
Seres dividendos de um só sentido.

E com o tempo poderemos um Deus tão puro,
Que o mataremos

Ao exterminar o demônio que traz em si,
Por se haver divino.
(Capinan, 1995, p. 98)

A leitura do poema de Capinan nos convida a revisitar o Livro VII das *Confissões* (2017), de Santo Agostinho, onde se encontra uma das passagens filosóficas com implicações teológicas mais emblemáticas do pensamento ocidental. Ali se discute se o que se corrompe é bom ou mal de forma absoluta para, partindo de uma evidência – as coisas que se corrompem são boas –, prosseguir em um raciocínio dialético sutil, demonstrando que elas "não poderiam se corromper nem se fossem bens supremos, nem se não fossem boas; porque, se fossem bens supremos, seriam incorruptíveis, mas, se não fossem boas, não haveria o que corromper nelas". O argumento de Agostinho conduz à seguinte conclusão: há na corrupção um dano

porque as coisas corrompidas são boas. Logo, "ou a corrupção não comporta dano algum, o que é impossível, ou, como é absolutamente certo, as coisas que se corrompem são *privadas de um bem*" (Santo Agostinho, 2017, p. 186, itálico nosso). Portanto, se a corrupção é o signo mais evidente do mal, segue-se, a partir da demonstração anterior, que este não possui consistência ontológica; quer dizer, o mal comporta-se como privação do bem, da mesma forma que a treva para a luz: "(...) tudo o que é é bom; e o mal, de que procurava a origem, não é substância, porque, se fosse substância, seria bom" (Santo Agostinho, 2017, p. 186). O alcance especulativo, político e histórico da metafísica cristã está presente nessa formulação a partir da noção clássica de "substância" e seu componente fundamental: ser um bem, seja relativo ao tempo ou absoluto, se "esse bem" for compreendido sob a perspectiva da eternidade.

O poema "Compreensão do bem" inverte os termos da questão. Outro verso, do poema "A composição do Demônio", afirma: "Em si cada ser não é / Senão a informação de forças". Esse jogo de forças, cuja resultante ou "síntese" se apresenta ao final de cada composição, é a unidade entre "DEMO/DIVINO". Romper essa unidade significa ser incapaz de compreender as duas faces de uma mesma moeda ou ignorar a complexidade do que compõe o demoníaco. Essa apropriação de elementos religiosos sob uma perspectiva dialética visa, por um lado, a uma crítica da metafísica cristã; por outro, ao situarmos o poema no contexto das lutas políticas da década de 1960 – e com base nas considerações de José Guilherme Merquior no prefácio de 1966 a *Inquisitorial* –, busca realizar uma crítica poética ao pensamento social de esquerda, especificamente ao "esquerdismo vanguardeiro". Para Merquior, tal postura detém a pretensão de saber o que é o bem para a sociedade, desconsiderando, contudo, as contradições inerentes ao processo histórico.

A lírica de Capinan encarna o diálogo da arte de pensar com e contra a tradição, ao figurar os limites das crenças históricas do presente, do qual os versos fazem parte. Sobretudo, é na composição ambígua e paradoxal das categorias religiosas, filosóficas e políticas que a lírica dissolve dogmatismos e apresenta o que é mais caro a certas correntes marxistas: a ideia da contradição como impulso para uma transformação aberta e sem sínteses definitivas. Diferente da tradição agostiniana, que reduz o mal à inconsistência ontológica da *privatio boni*, ou da teleologia hegeliana, que busca a cura das "feridas do Espírito" (Hegel, 2014, p. 414)[5] na síntese final, a poética de Capinan situa-se no *habitat* da dialética negativa. Ao enunciar que o bem "pelo mal se define e contradiz", o poema não ilustra a lógica do conceito, mas encarna o drama da não-identidade. Aqui, o "DEMO/DIVINO" não é uma etapa a ser superada, mas a própria condição de possibilidade para a existência do sagrado. Segundo Theodor Adorno, em sua *Dialética negativa*, a filosofia deve "manter aberta a ferida da contradição" (2009, p. 20) contra a tentação de uma reconciliação forçada. No poema, essa tentação assume a forma de um "Deus tão puro" que, ao ser purificado da alteridade do mal (o extermínio do demônio), desmorona em sua própria vacuidade. A "morte de Deus" em Capinan seria, portanto, o preço da cicatrização: sem a ferida aberta da contradição, o ser perde sua determinação e se dissolve no nada.

[5] Na seção 'O mal e seu perdão', ao concluir o capítulo sobre o Espírito, Hegel utiliza a célebre metáfora das 'feridas do Espírito que se curam sem deixar cicatrizes' para ilustrar a capacidade da consciência de integrar a negatividade e a contradição em uma reconciliação final. Em contrapartida, a posição sustentada no poema de Capinam alinha-se à crítica de Adorno em *Dialética negativa* (2009, p. 20-22), para quem a pretensão de uma síntese totalizante – ou uma 'cura' definitiva da contradição – constitui uma violência contra a alteridade do objeto, resultando na aniquilação daquilo que se pretendia preservar (a própria divindade, no caso do poema).

Pedro Tamen: a experiência duvidosa da ressurreição

Lázaro

Que lhes direi agora?

Querem saber isto e mais aquilo
e eu, meu Amigo, embaraçado
– porque me deste a vida
mas a memória não.

Bem podem cirandar minhas irmãs,

falando alto, preparando o banquete,
mas não calam as perguntas
que não têm resposta.

Sinto-me sufocado:
que lhes direi agora,
se foi tão indiferente entrar como sair?
Já nem sei afinal
se foi melhor assim.

Que lhes direi agora?
(Tamen, 2006, p. 756)

O poema aborda a experiência de Lázaro, marcada por um tom interrogativo e um sentimento que beira o constrangimento. Alguns elementos nesse poema e também no conjunto do livro fazem-nos supor que o Lázaro do poema evoca a passagem do Evangelho de João, capítulo 11, no qual se narra a ressurreição do irmão de Marta e Maria. Essa evocação poética não é apenas a apropriação de um tema ou de um motivo bíblico para a expressão do sujeito lírico, expressão que celebraria um dos mistérios cristãos da história da salvação. No poema de Pedro Tamen, a evocação da passagem bíblica e a experiência da dúvida (a dificuldade de dizer e responder ao que lhe é indagado e às perguntas que ele mesmo se faz) são *loci* teopoéticos.

O texto bíblico é um lugar próprio, a que recorre o autor para a composição do poema. Contudo, o único vestígio da experiência da cura é um Lázaro desmemoriado que, sob o signo da ambiguidade, apresenta-se como um lócus poético da fé. Contrapondo-se ao clima festivo das irmãs, outro sinal dessa cura, a indiferença e o sufoco da personagem poética reorientam a compreensão do episódio, sugerindo que dúvida e fé são termos complementares, antes de serem excludentes nos dogmatismos religiosos.

Esse lócus poético que é dado como linguagem, arranjo de imagens, sons, sintaxe, presença e sentido, pode-se tornar, na recepção do leitor, um lócus teológico, na medida em que o primeiro é uma reflexão crítica sobre a linguagem religiosa e, também, institui uma diferença entre a experiência religiosa e a experiência teológica. O poema de Tamen contrasta um Lázaro disfórico às irmãs festivas, que celebram algo que não se enuncia diretamente, mas que diz respeito ao episódio da ressurreição. Ao imaginar a experiência de aturdimento da personagem bíblica, os versos de Tamen trazem para o centro do poema a experiência moral do "ressuscitado" que, corajosamente, confessa não ter respostas e estar privado de memória.

Coda: Horizontes incompletos, impurezas e oblivium

As conexões propostas entre as vozes poéticas de Dora Ferreira da Silva, Capinan e Tamen, com um breve excurso pelo poema de Ruy Belo, não pretendem estabelecer a unidade doutrinária ou capturar teologicamente a experiência estética por meio das categorias apresentadas neste ensaio. Pelo contrário, ao convocar noções como a *kenósis*, a *privatio boni* e a categoria de transcendência sob a dúvida disfórica de *Lázaro*, buscou-se menos encapsular os poemas na trama filosófica dos conceitos e mais evidenciar a espessura ética e ontológica da unidade indissolúvel entre forma e conteúdo poéticos.

Tal procedimento pode parecer ao leitor uma costura semelhante aqueles panos cerzidos que deixam à mostra, de forma grosseira, o alinhavo do trabalho. Ou àquelas construções, recém-terminadas e com os andaimes expostos. Há sempre o risco de uma "violência hermenêutica" ao aproximar dicções poéticas e tradições tão diferentes em seus projetos de criação e reflexão. Contudo, é precisamente nesse espaço de fricção entre o comentário crítico e a presença ostensiva da obra que os estudos humanísticos cumprem o seu papel de hospedar a 'conversa da humanidade'. Se a literatura, neste século XXI, deve ser lida sob o signo da *sola scriptura*, não é para isolá-la em uma autonomia estéril, mas para permitir que sua voz singular ecoe contra o niilismo das redes e a exaustão dos conceitos. Assim, o que une esses poetas não é apenas uma identidade temática, mas o fato de que todos, cada um à sua maneira, mantêm aberta a ferida da contradição, recusando as reconciliações forçadas e convidando o leitor a uma iniciação na arte de acolher o que nos é irremediavelmente outro.

Como diz Adorno em sua obra *A dialética negativa* (2009, p. 19), "o desencantamento do conceito é o antídoto da filosofia". Pode-se parodiar essa frase, trazendo-a para o âmbito dos estudos literários da seguinte maneira: o reencantamento da poesia é o antídoto da crítica literária.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução: Maria Helena Ruschel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução: Lorenzo Mammi. 2. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

BELO, Ruy. *Aquele grande rio Eufrates*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CANETTI, Elias. *Sobre os escritores*. Tradução: Cristina Michahelles. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CICERO, Antonio. Por que escreve? *Remate de males*, Campinas, SP, v. 30, n. 2, p. 221–222, 2012. DOI: 10.20396/remate.v30i2.8636243. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636243. Acesso em: 31 dez. 2025.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução: Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Editora Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

FREITAS FILHO, Armando. Da incompetência. *Remate de males*, Campinas, SP, v. 30, n. 2, p. 223–226, 2012. DOI: 10.20396/remate.v30i2.8636244. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636244. Acesso em: 31 dez. 2025.

GAUCHET, Marcel. *A democracia contra ela mesma*. Tradução: Sílvia Batista de Paula. São Paulo: Radical Livros, 2009.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo*. Tradução: Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GUIMARÃES, João Luís Barreto. *Poesia reunida*. Lisboa: Quetzal, 2023.

HAN, Byung-Chul. *Vita contemplativa*: ou sobre a inatividade. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

JOSSUA, Jean-Pierre; METZ, Johann Baptist (1976). "Editorial: Teologia e literatura". *Concilium*, v. 115, n. 5, p. 3-5, 1976.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras*. Retratos teológico-literários. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 1999.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 1.

MENDONÇA, José Tolentino. Ruy Belo, clandestino seguidor de Deus. In: BELO, Ruy. *Aquele grande rio Eufrates*. 5. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 7-15.

MIRANDA, Danilo dos Santos (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Edições SESC e Perspectiva, 2011, p. 97-114.

OAKESHOTT, Michael. *A voz da educação liberal*. Trad. Rogério W Galindo e Rosiane Correia de Freitas. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

OAKESHOTT, Michael. La voz de la poesía en la conversación universal, *Estudios Públicos*, Santiago, n. 24, p. 257-299, sep. 1986. Disponível em: https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1657. Acesso em: 29 dez. 2025.

PRADO JR., Bento. Ética e estética: Uma versão neoliberal do juízo do gosto. *In*: RANCIÉRE, Jacques e BASSAS, Javier. *As palavras e os danos*. Diálogo sobre a política da linguagem. Tradução: Lílian do Valle. São Paulo: SOFIE/Editora 34, 2024.

RASMUSSEN, Douglas B. e UYL, Douglas Den. *Normas da liberdade*. Tradução: Viviane Moreira. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2011.

ROSSI, Cristina Peri. *Nossa vingança é o amor*: antologia poética (1971-2024). Tradução: Ayelén Medail, Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2025.

SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.

STEINER, George. *Presenças reais*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

TAMEN, Pedro. *Retábulo das matérias* (1956-2013). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

v. 36, n. 3, p. 217–231, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.62187
Submetido em: 05/10/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

"La ginestra" de Giacomo Leopardi: aspectos formais e ideológicos

"La ginestra" by Giacomo Leopardi: Formal and Ideological Aspects

Raphael Salomão Khéde
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
raphaelsalomao@hotmail.com
https://orcidorg/0000-0003-3736-2526

Resumo: O presente artigo, através da análise da língua e do estilo com os quais Giacomo Leopardi construiu o poema "La ginestra" (publicado pela primeira vez em 1845), tem como objetivo apresentar um quadro da complexidade da poética do autor. A análise se baseou no método, utilizado por Auerbach em *Mimesis* (1946), de seleção de uma "amostra" de texto da qual a interpretação extrai aspectos gerais da obra, do autor e da época. Neste sentido, o poema – espécie de testamento literário do poeta – dividiu a crítica leopardiana entre aqueles que o interpretam (com base no leve aceno positivo ao Iluminismo) como uma evidência do posicionamento progressista do autor, e a outra parte da crítica que desconsidera qualquer possibilidade de adesão de Leopardi a um engajamento político progressista, já que o alvo de sua crítica estaria direcionado não somente a um grupo específico (os católicos liberais), e sim a qualquer forma de "racionalidade idealizada".

Palavras-chave: Giacomo Leopardi; "La ginestra"; literatura italiana; poesia; filosofia.

Abstract: This article, through the analysis of the language and style with which Giacomo Leopardi constructed his poem "La ginestra" (first published in 1845), aims to present a picture of the complexity of the author's poetics. The analysis was based on the method, used by Auerbach in *Mimesis* (1946), of selecting a "sample" of text from which the interpretation extracts general aspects of the work, the author and the epoch. In this sense, the poem – a kind of literary testament of the poet – divided Leopardian criticism between those who interpret it (based on the slight positive nod to the Enlightenment)

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.

as evidence of the author's progressive positioning, and the other part of the criticism that disregards any possibility of Leopardi's adherence to progressive political engagement, since the target of his criticism would be directed not only at a specific group (liberal Catholics), but at any form of "idealized rationality".

Keywords: Giacomo Leopardi; "La ginestra"; italian literature; poetry; philosophy.

Introdução

O presente ensaio tem como objetivo analisar aspectos linguísticos e formais de "La ginestra", o *il fiore del deserto*, um dos últimos poemas escritos por Giacomo Leopardi (1798-1837), se não o último, definido por Gianfranco Contini (1986) como um dos mais controversos entre os *Canti* leopardianos. A análise se baseou no método, utilizado por Auerbach em *Mimesis*, de seleção de uma "amostra" de texto da qual a interpretação extrai aspectos gerais da obra, do autor e da época (2000, p. XXI). Ao analisarmos "La ginestra", surgiram pelo menos quatro questões complexas do ponto de vista hermenêutico, que representam, de modo geral, elementos centrais para a compreensão da obra leopardiana inteira.

O primeiro ponto se refere a questões editoriais, relacionadas à distância entre a conclusão dos textos escritos pelo autor e a edição efetiva dos mesmos (que, neste ínterim, foram adaptados, reescritos, reelaborados, ou inseridos em novas coletâneas, tendo seus títulos modificados). Na realidade, com a exceção das *Operette morali* (publicada pela primeira vez em 1827), de quase todos os 41 *Canti* (menos *Il tramonto della luna* e *La ginestra*) e de algumas obras de caráter erudito, todas as outras foram publicadas póstumas: os *Paralipomeni della Batracomiomachia* (publicado pela primeira vez em Paris em 1842), o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (escrito em 1815 e publicado em 1846), o epistolário em dois volumes (1849), o *Zibaldone di pensieri* em sete volumes (escrito entre 1817 e 1832, e publicado em 1898), o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (escrito em 1818 e publicado em 1906), o *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (escrito provavelmente entre 1824 e 1826, e publicado em 1906), todas as traduções, rascunhos, esboços, prefácios, comentários, notas, manuscritos e assim por diante.

O segundo ponto está atrelado a questões linguísticas e fônicas, relacionadas ao fato de que existe uma reflexão do poeta, em trechos do *Zibaldone*, nos quais Leopardi elabora uma série de poéticas e de concepções sobre língua e estilo que se sobrepõem, se contrapõem às vezes, ou mesmo se integram e se aprofundam. Isso ocorre, por exemplo, no caso da ideia de que o poético se expressa a partir de uma linguagem "vaga", "indefinida", que remete a algo que é desejado e irrecuperável pela distância temporal. A tensão é mantida justamente através da constante alternância entre "antigo" e "moderno", tomados como dois paradigmas (históricos, linguísticos, estéticos, filosóficos e ideológicos) do discurso leopardiano por representarem, de um lado, uma idade que ainda não havia sido devastada pelos excessos da civilização moderna, e do outro, a modernidade iniciada com a Renascença. O "antigo",

para Leopardi, coincidiria com um estado originário, com uma infância pré-histórica, "fora de uma verdadeira temporalidade"; portanto, trata-se de uma época que desapareceu para o gênero humano, mas que é recorrente como "eterno presente" na infância dos indivíduos e que é transfigurada como "dimensão mítica, idade do ouro, paraíso perdido" (Galimberti, 2011, p. XXIII). Conforme veremos ao longo da análise de "La ginestra", a modernidade, após alguns avanços proporcionados pelo Iluminismo, regrediu, segundo Leopardi, por conta da valorização romântica das crenças espiritualistas da Idade média, vista, pelo poeta, como "idade das trevas" (as "trevas" citadas na epígrafe de "La ginestra"), mas também por conta da excessiva racionalização moderna, a qual se basearia, segundo tal perspectiva, numa ideia de progresso, tanto otimista quanto delirante e desconectada da "realidade".

O profundo conhecimento do latim e do grego permitiu-lhe a realização de diversas traduções (chamadas também de "fragmentos" ou "imitações") de autores clássicos (Homero, Safo, Arquíloco, Simônides, Hesíodo, Virgílio, entre outros), fundamentais para a formação da própria linguagem poética utilizada nos *Canti*. Leopardi usa, em particular, para as traduções do grego, a língua poética italiana de 1300, momento no qual houve um incremento considerável de traduções do latim e do francês para o chamado "vulgar" (o antigo italiano literário). Assim como as traduções do latim para o "vulgar" – chamadas, em 1300, de "vulgarizações" ("*volgarizzamenti*") – foram fundamentais para o desenvolvimento da língua poética italiana a partir do século XIII, do mesmo modo as traduções do grego realizadas por Leopardi (para as quais utiliza, como modelo linguístico, justamente a língua poética arcaica) representam a base da construção linguística do poeta. Uma prova do conhecimento riquíssimo que Leopardi tinha do "vulgar" de 1300 é a simulação irreverente, com êxito positivo, que ele realizou de uma tradução do latim para o "vulgar" de um texto que, na realidade, era grego, o *Martirio de' Santi Padri* (Contini, 1986, p. 282). Outro aspecto relevante são os longos períodos estruturados através de inversões sintáticas e de construções calcadas na língua latina. De fato, a absoluta perfeição do estilo de Leopardi é obtida, segundo Sapegno (1979, p. 674), através do ritmo, da musicalidade e da vibrante disposição dos termos sintáticos. Giuseppe De Robertis (2012) se refere, por sua vez, a uma poesia "distanciada" do presente, com sabor de antigo: efeito obtido através da teoria da elegância e do "peregrino".[1] "Peregrino", aqui, representa tudo o que é "vago" e "longínquo", e, portanto, "poético". De fato, segundo Antonio Prete, a língua utilizada por Leopardi se baseia em registros de uma escrita na qual estão presentes modelos de 1500, inserções populares, a redescoberta de palavras, modos, usos pouco comuns ou arcaicos, o efeito de distanciamento ("*lontananza*"), unidos a um léxico de nítida determinação visual (Prete, 1999, p. 5).

É importante sinalizar que a ambiguidade no texto nasce, às vezes, de forma deliberada, por vontade do autor, outras vezes por conta da mudança de significado que uma mesma palavra assume em obras diferentes de Leopardi: é o caso de "*ragione*" ("razão"), ou de

[1] Em 14 de dezembro de 1828, Leopardi, nas suas anotações no *Zibaldone*, considera a memória (chamada de "*rimembranza*") um elemento fortemente poético, por estar relacionado ao "indefinito", ao "vago", ao "longínquo". Para o poeta, um objeto qualquer, como por exemplo um lugar, um campo, por mais bonito que for, se não estimula a memória, não é poético. Vice-versa, um objeto "antipoético" em si pode ser tornar poético através da memória, a qual é fundamental para o "sentimento poético", já que o "presente", seja lá qual for, "não pode ser poético" (Leopardi, 2012, p. 1166).

"*natura*" ("natureza"),[2] a qual, sobretudo em alguns textos iniciais do poeta, como o famoso idílio *L'infinito* (escrito em 1819), possui um significado positivo (por ativar a imaginação), completamente diferente do que lhe é atribuído em "La ginestra". No poema, inclusive, o termo "*natura*" assume significados opostos: é usado para se referir, de forma positiva, a uma postura lúcida do ser humano ("*nobil natura*"), mas indica também a ação "cruel" dos fenômenos naturais ("*empia natura*").

Em parte relacionada com a concepção linguística de Leopardi é a questão fônica. Já no poema *All'Italia*, escrito em 1818, é possível notar, segundo Contini, como Leopardi construiu uma série de simetrias e assimetrias aritméticas (através de assonâncias e identidades de vogais tônicas, e através de um jogo de "m" e "n" em posição idêntica uma em relação à outra) que revelam uma "suma artificialidade, não evidente numa leitura direta, mas prova certa de rivalidade com as complicações da lírica coral grega, cujo eminente representante foi Simônides" (Contini, 1986, p. 286). Leopardi, em prática, realiza uma silenciosa revolução na tradição poética italiana, sobretudo em relação a alguns pontos centrais: a exclusão, nos *Canti*, da forma soneto (canônica na poesia ocidental desde Petrarca); a eliminação de uma estrutura fixa de rimas e, sobretudo, a transformação da regularidade rítmica da métrica (que, no fundo, só será realizada no século XX, com o uso do verso livre), ao alternar esquemas métricos (em *La ginestra*, hendecassílabos e setenários). Tal questão fônica foi apontada pelas análises de Angelo Monteverdi e Gianfranco Contini no que diz respeito ao uso de aliterações, disseminações fônicas, insistências de timbre que constituem uma espécie de compenso, de reforço diante da ausência de uma regularidade rítmica da métrica. Para Contini, o que caracteriza a renovação poética de Leopardi é exatamente o uso inédito de timbres no verso (uso do qual a crítica leopardiana tomou conhecimento somente nas últimas décadas) e a estrutura progressivamente irregular da estrofe da forma "canção" ("*canzone*"), baseada em modelos barrocos de "assimetrias internas e externas". Nesse sentido, para Contini (1986), Leopardi é uma glória somente "italiana", permanecendo "intraduzível", justamente por conta desta desatenção da própria crítica italiana a respeito da complexidade da estrutura fônica de seus textos e de suas renovações formais.

O terceiro elemento a gerar controvérsias entre os críticos se refere a uma questão ideológica fundamental: como situar Leopardi filosoficamente. Como filósofo moral ou como metafísico ("ontológico", para sermos mais precisos)? Esse ponto é relevante para a interpretação de "La ginestra", porque se o considerarmos um filósofo moral, significaria que ele estaria, no poema, se preocupando, sobretudo, em apresentar uma crítica ao século XIX, a partir de uma ideologia "iluminista"; vice-versa, se o considerarmos filósofo "metafísico" (como a nossa análise tende a fazê-lo, conforme veremos), a crítica de Leopardi se configura como "atemporal", já que direcionada a uma condição ontologicamente humana. De todo modo, o moral e o ontológico/metafísico, em "La ginestra", podem estar implicados um no outro. No entanto, não é tão simples descrever analiticamente o pensamento leopardiano, pois o poeta recorreu, em quase todos os seus textos (com a exceção das cartas, nas quais a linguagem segue, frequentemente, os ditames da comunicação coloquial, cotidiana, prática), a uma "língua espe-

[2] Segundo Giorgio Ficara, "pensamento" ("*pensiero*"), "intelecto" ("*intelletto*") e "razão" ("*ragione*") – que Leopardi utiliza sem distinção – romperam o equilíbrio do estado de natureza e impediram, após "a idade dos antigos", seu florescimento: "O pensamento é uma barreira à natureza que fala ao coração dos homens, um *não*, uma oposição à fantasia que é a autêntica e única linguagem dos antigos" (Ficara, 2010, p. 11, tradução própria).

cial da mélica". Tal língua se caracteriza pelo uso de formas latinas para advérbios ("*massime*" ["sobretudo"], "*eziandio*" ["também", "ainda"]), de termos utilizados às vezes de forma sinonímica, ambígua ou genérica (mas centrais em sua poética),[3] de palavras arcaicas ou mesmo fora de uso, de conectivos e coesivos pouco comuns[4] e que podem comprometer, por isso, a compreensão de longos períodos, construídos frequentemente com inversões e deslocamentos das várias partes do discurso.

A inteira obra leopardiana, segundo Cesare Galimberti, nasce de uma tensão unitária, ao mesmo tempo epistemológica e poética. Para Sergio Solmi, as mais de duas mil páginas de anotações (reunidas no *Zibaldone*) se caracterizam, justamente, pela relação entre dois setores de interesse bem distintos, mas que estão relacionados entre si: a filologia e a filosofia moral (Solmi, 2012, p. IX). Sua poesia, nesse sentido, se irradia sempre, até mesmo nos momentos mais líricos, a partir de um "ardente eixo de pensamento", enriquecido por sugestões religiosas, filosóficas e literárias de proveniência bastante variada. Trata-se, portanto, de uma poesia baseada na relação inextricável entre meditação e canto, e que, ao se nutrir de textos não "tecnicamente" filosóficos – mas animados por uma tensão (dramática, satírica, contemplativa ou polêmica) – raramente se articula em formas meramente discursivas (Galimberti, 2011, p. XVI).

O quarto ponto representa um desdobramento do terceiro: a relação ambivalente de Leopardi com o Iluminismo, ao qual o poeta faz, em "La ginestra" – em contraposição ao que ocorre em diversos trechos das *Operette morali*, por exemplo – um aceno ligeiramente positivo, motivando a citada divisão da crítica entre a interpretação de um Leopardi progressista e de um Leopardi ontológico, ou "apolítico", nem progressista nem reacionário. Certamente, o posicionamento político do autor – declaradamente contrário aos católicos liberais – se manifesta de forma mais evidente em outros textos, como no poema satírico *Palinodia al marchese Gino Capponi*, nas oitavas dos *Paralipomeni della Batracomiomachia* e no *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*.

"La ginestra", o il fiore del deserto

Leopardi reuniu suas duas primeiras líricas – *All'Italia*[5] e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*[6] – em 1818, com o título *Canzoni a Roma* (Francesco Bourlié).[7] Em seguida, em 1820, o poeta acrescentou, a esses dois, o poema A*d Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*,[8] na edição de Bolonha de 1820 (Iacopo Marsigli). A primeira coletânea intitulada *Canzoni* (dez poemas) foi publicada em Bolonha (Nobili), em 1824. Em 1826, mais

[3] Como é o caso dos termos chave para a filosofia leopardiana, "*diletto*" ("prazer") e "*piacere*" ("prazer"), muito frequentes nas *Operette morali* e no *Zibaldone*, e utilizados como sinônimos, assim como "*verità*" ("verdade") e "*vero*" ("verdade"), entre outros.

[4] Como é o caso da conjunção "però", que pode ser entendida como forma latina "*per hoc*" ("por isso"), dando assim, à subordinada, um sentido consecutivo; ou pode ser interpretada como sinônimo de "*ma*" ("mas", "porém"), o qual introduziria uma adversativa.

[5] Inicialmente se intitulava *Sull'Italia*.

[6] Inicialmente se intitulava *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*.

[7] Trata-se de um dos editores dos poemas de Leopardi, os quais serão citados, daqui em diante, entre parêntesis.

[8] Inicialmente se intitulava *Canzone ad Angelo Mai*.

uma vez em Bolonha (Stamperia delle Muse), saiu outra coletânea, intitulada *Versi*, a qual compreendia os seis *Idilli* de 1819 (já editados na revista "*Nuovo Ricoglitore*", de Milão, entre 1825 e 1826), as duas *Elegie* de 1817 (das quais será conservada somente a primeira, *Il primo amore*), os cinco *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, de 1817 (satíricos e não reeditados), a *Epistola al Conte Pepoli* (1826) e as duas "vulgarizações" (igualmente não conservadas na coletânea de líricas) da *Batracomiomachia* pseudo-homérica (redigida três vezes a partir de 1815) e da sátira de Simônides (em hendecassíbalos esdrúxulos de 1823). Os *Canti* dedicados "*Agli amici suoi di Toscana*" foram publicados em Florença (Guglielmo Piatti) em 1831, contendo 23 poemas, do qual o último é *Il sabato del villaggio*. Contini lembra, ainda, que foi publicada, em Napoli, por Saverio Starita, em 1835, uma edição – com muitos erros – dos *Canti*, proibida pela censura, a qual compreendia 39 composições. No final de sua vida, Leopardi preparou, com o auxílio do amigo Antonio Ranieri (1806-1888), uma edição definitiva, publicada póstuma em 1845 (Florença, Le Monnier), com 41 composições, entre as quais *Il tramonto della luna* e *La ginestra* (inseridas como XXXIII e XXXIV). O filólogo Francesco Moroncini, oriundo (como Leopardi) da pequena Recanati (na província de Macerata, na região das Marche), em 1927, organizou uma edição crítica dos *Canti*, que reúne todas as variantes impressas e manuscritas.

Não há o autógrafo de "La ginestra",[9] no lugar do qual existem três exemplares, não idênticos, redigidos por Ranieri, que representam as versões definitivas do material leopardiano, elaboradas, provavelmente, segundo Contini, sob a orientação do autor. O canto, composto literalmente "aos pés do Vesúvio" (Contini, 1986, p. 364), em 1836, e publicado em 1845, é constituído de 317 hendecassílabos e setenários alternados constantemente, e divididos em – mais do que propriamente estrofes – sete "movimentos" de variado e insólito tamanho (71 versos no terceiro "movimento"). O uso dos setenários foi realizado com a finalidade de alinhar o ritmo à reflexão, de dar movimento ao raciocínio e de evidenciar determinada imagem à qual o poeta queria dar destaque.

O tema central, que irá desencadear a meditação do poeta, é desenvolvido a partir de um acontecimento histórico, a erupção do vulcão Vesúvio, ocorrida em 79 d.C. Tal fenômeno causou a destruição de cidades como Pompeia e Herculano, as quais vinham sendo redescobertas, desde 1748, (através do método arqueológico de recuperação do passado, o qual se assemelha, em muitos aspectos, à concepção poética de Leopardi):

> Qui su l'arida schiena
> Del formidabil monte
> Sterminator Vesevo,
> La qual null'altro allegra arbor nè fiore,
> Tuoi cespi solitari intorno spargi,
> Odorata ginestra,
> Contenta dei deserti. Anco ti vidi
> De' tuoi steli abbellir l'erme contrade
> Che cingon la cittade
> La qual fu donna de' mortali un tempo,
> E del perduto impero
> Par che col grave e taciturno aspetto
> Faccian fede e ricordo al passeggero.

[9] No Brasil, a tradução integral dos *Cantos* foi realizada por Álvaro A. Antunes (1985 e 2021) e por Maria José de Carvalho (1986).

Or ti riveggo in questo suol, di tristi
Lochi e dal mondo abbandonati amante,
E d'affllitte fortune ognor compagna.[10]

Neste primeiro "movimento", no qual o poeta se dirige à flor conforme fará de novo somente na sétima e última "estrofe", vale destacar o uso de "*null'altro*" – pouco comum na língua italiana, na qual se utiliza "*nessun altro*" – e do latinismo "*arbor*", no lugar de "*albero*". É possível encontrar, no poema, outros exemplos nos quais Leopardi usa a mesma palavra na sua forma arcaico-poética ("*etadi*"), e na sua variante moderna de uso comum ("*età*"); é o caso também de "*pietà*" (uso moderno) e "*pietade*" (uso poético): palavra, repleta de ressonâncias clássicas (desde Virgílio, "*pius Aeneas*"["o piedoso Eneias"]) e bíblicas, já utilizada em rima também por Dante no verso 21 do primeiro canto do *Inferno*. Do mesmo modo, o poeta recorre a uma palavra na sua variante arcaica ("*cittade*"), no verso 9, e, logo em seguida, na sua forma moderna ("*città*"), no verso 29.

Nota-se o uso de variantes até mesmo quando as palavras se encontram próximas. É o caso da preposição "*di*" (português "de"), no masculino plural: a forma comum "*dei*", no verso 7, é usada justamente para uma palavra "negativa": "*deserti*"; logo em seguida, no verso 8, a forma arcaico-poética, com elisão, "*de*'" se refere aos caules da planta, que embelezavam as estradas ao redor da cidade que já foi "senhora dos mortais" (Roma).

No primeiro "movimento", há, desde os três primeiros setenários, o uso constante da elisão no final da palavra ("*formidabil*", "*sterminator*", "*qual*" etc), com a terminação em consoante, o que representa uma característica da língua poética italiana desde Dante e Petrarca, com a finalidade de criar musicalidade, além de permitir o ajuste do número de sílabas que compõe o verso. A palavra "deserto", que comparece em *La ginestra* por quatro vezes de forma estratégica (no título, duas vezes no início do poema e uma vez na parte conclusiva), é um termo importante para descrever a situação trágica do poema/poeta e da humanidade. Essa palavra comparece em um texto fundamental como o primeiro canto do *Inferno* de Dante (no qual, no verso 29, aparece a expressão "*piaggia diserta*" ["subida deserta"],[11] para descrever a situação trágica de Dante-personagem e, alegoricamente, da inteira humanidade). Inclusive, a palavra "*piagge*" foi utilizada por duas vezes por Leopardi neste poema, criando uma analogia imagética entre os dois textos, em chave semanticamente oposta: enquanto em *La ginestra* a subida ("*piaggia*") representa a força destrutiva da ímpia natureza ("mãe por parto e por vontade madrasta"),[12] em Dante, o elemento da natureza (a subida da colina) representava simbolicamente a ascensão aos céus.

Conforme já foi indicado até aqui, a língua de Leopardi, não somente em *La ginestra*, se baseia em formas arcaicas da tradição poética italiana – obtidas, às vezes, através de con-

[10] "Nesta árida encosta / Do formidável monte / Arruinador Vesevo, / Que árvore alguma ou outra flor alegra, / Teus tufos solitários tu derramas, / Odorada giesta, / Contente com desertos. Também vi / Teus talos a adornar o descampado / Que cinge cada lado / De quem foi dona deste mundo um dia, / Do império e seu destino / Parecem dar, solenes, taciturnos, / Seu testemunho e fé ao peregrino. / Vejo-te agora neste chão, dos tristes / E desertos locais do mundo amante, / E da ingrata fortuna eterna amiga" (Leopardi, 2021, p. 333).

[11] No primeiro canto do *Inferno*, além do verso 29 (no qual aparecem unidas as duas palavras), "*diserto*" ("deserto") foi utilizado em rima no verso 64.

[12] Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, no capítulo VII, intitulado "O delírio", apresenta um diálogo entre o protagonista e a Natureza, a qual se dirige a ele nos seguintes termos: "Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga".

trações ou elisões – de palavras que já eram utilizadas na sua morfologia moderna. Assim ocorre com as formas verbais "*fur*" (ao invés de "*furono*"["foram"]), "*fe'*"[13] (no lugar de "*fece*"["-fez"]), "*fien*" ao invés de "*saranno*" ("serão"). Leopardi usa como imperativo, no verso 39, a forma poética "*vegga*" (correspondente a "*veda*"["veja"]), subjuntivo presente usado por Dante ("*veggia*"), no verso 134 do primeiro canto do *Inferno*. Do mesmo modo, Leopardi recorre ao latinismo "*mesta*" (verso 161), no sentido de "triste"; Dante – o qual, segundo Luca Serianni (2012, p. 113), foi o segundo autor em absoluto, na língua italiana, a utilizar (após Guittone d'Arezzo) esta palavra – havia recorrido a "*mesti*", em rima, no verso 135 do 1° canto. Outras formas arcaicas que Leopardi utiliza são o advérbio "*anco*" no lugar de "*anche*" ("também"), e o substantivo "*lochi*" no lugar de "*luoghi*" ("lugares").

Tal concepção de língua literária difere, profundamente, do modelo linguístico adotado por Alessandro Manzoni (1785-1873) na segunda edição (1840) de *I promessi sposi*, na qual o escritor milanês realizou uma operação de "toscanização", em vista da unificação linguística do país a ser realizada após a iminente e, por séculos, tão sonhada unificação política (1861). A língua do romance – após o autor ter "lavado a roupa no rio Arno", conforme escreve metaforicamente Manzoni ("*risciacquare i panni in Arno*") – foi adaptada ao florentino falado pelas pessoas cultas, após um extenuante trabalho realizado por Manzoni entre a primeira edição, de 1827, e a segunda, de 1840 (sem contar a primeira redação de 1822, ainda com o título provisório de *Fermo e Lucia*). Tal língua, utilizada por Manzoni (futuro senador do unificado Reino da Itália) – apesar de seu plurilinguismo (lombardismos, florentinismos, espanholismos, francesismos, latinismos, tecnicismos) – se caracteriza pelo conceito clássico de "*medietas*", de ordem, elegância, discrição, representando, nesse sentido, um modelo de língua nacional de uso cotidiano (e não somente uma construção literária). Através da língua de *I promessi sposi*, foi elaborado, inclusive, o material didático utilizado nas escolas públicas, após a unificação do país (Ferroni, 2009). Se Manzoni tende a eliminar as variantes em prol de uma língua de uso, Leopardi, ao contrário, trabalha em sentido polissêmico, ao utilizar intensamente variantes, palavras diferentes para o mesmo significado, tal qual o Dante "plurilinguista" da *Divina comédia*. *La ginestra* se caracteriza, de fato, pela alternância de uma pluralidade de tonalidades, registros e construções de imagens: do lírico ao polêmico, do sarcástico ao narrativo, do meditativo ao descritivo, do sublime ao nostálgico. Tratam-se de elementos variados que, tendo aparecido nas primeiras canções, nos idílios e nas *Operette morali*, encontram-se amalgamados no poema.

É frequente, no texto, o uso de palavras italianas usadas na sua acepção latina, como é o caso, no verso 10, de "*donna*" ("mulher", na língua comum italiana), utilizada no sentido latino ("*domina*") de "senhora", "dona", conforme o poeta já havia feito no verso 10 de "*All'Italia*" ("*Formosissima donna*", referido ao país natal). A palavra "*donna*",[14] repleta de significados simbólicos, está relacionada ao próprio surgimento da lírica de amor na literatura italiana de 1200, tendo sido usada pelos poetas da escola siciliana da corte de Frederico II e pelos poetas do *Dolce stil novo* (entre os quais Dante). É importante destacar que esta palavra, justamente por ter sido inserida num dos rompantes líricos do poema e por estar associada à cidade de Roma ("*La qual fu donna de' mortali un tempo*"), traz referências à inteira tradição lírica ocidental, em sua veste clássica (ressaltada mais uma vez pela referência explícita, no final do poema,

[13] Também utilizado por Dante (com acento, "fé") no canto 1 do *Inferno*, no verso 51.

[14] Leopardi, inclusive, compôs em 1823 uma canção intitulada *Alla sua donna*.

ao poeta latino Virgílio) e em sua fase "pré-moderna" (poesia provençal, poesia siciliana, *Dolce stil novo*, Dante, Petrarca). A ideia de que a giesta ("*ginestra*"), planta citada por Virgílio nas *Geórgicas* (II, v. 10), preferia "os desertos" já introduz o tema que será retomado, no final do poema, da flor como símbolo de uma falta de teimosia ("*non renitente*") e de orgulho ("*meno inferma*"), sentimentos típicos dos seres humanos. A flor é representada na primeira estrofe como amante de lugares tristes (o poeta usará em seguida a já citada variante latina "*mesti*") e "abandonados pelo mundo". A flor, que foi vista, pela crítica, como projeção do autor ou da poesia em geral, é descrita como "companheira de sortes aflitas":

> E tu, lenta ginestra,
> Che di selve odorate
> Queste campagne dispogliate adorni,
> Anche tu presto alla crudel possanza
> Soccomberai del sotterraneo foco,
> Che ritornando al loco
> Già noto, stenderà l'avaro lembo
> Su tue molli foreste. E piegherai
> Sotto il fascio mortal non renitente
> Il tuo capo innocente:
> Ma non piegato insino allora indarno
> Codardamente supplicando innanzi
> Al futuro oppressor, ma non eretto
> Con forsennato orgoglio inver le stelle,
> Nè sul deserto, dove
> E la sede e i natali
> Non per voler ma per fortuna avesti;
> Ma più saggia, ma tanto
> Men inferma dell'uom, quanto le frali
> Tue stirpi non credesti
> O dal fato o da te fatte immortali.[15]

Neste sétimo e último "movimento", nota-se a habilidade de Leopardi em utilizar variantes literárias para palavras de uso comum, como é o caso do poético "*inver*" no lugar de "*verso*". Outro elemento de destaque é a precisão linguística do autor, o qual recorre a – ambos em posição estratégica no final do verso – "*innanzi*" (verso 308), em sentido temporal ("antes"), e a sua variante "*innanti*" (verso 55) em sentido espacial ("diante", "na frente"). Vale notar que, no já bastante citado primeiro canto do *Inferno*, Dante recorre a "*dinanzi*", variante com o mesmo significado.

Neste "movimento" final, a giesta, de forma sarcástica e através de uma série de negações e de adversativas ("*né*", "*non*", "*men*", "*ma*"), é definida como mais sábia e menos frágil do que a espécie humana porque não se vê imortal, nem por ação do destino nem por mérito pessoal. O destino trágico da flor, símbolo de um pessimismo lúcido e combativo, é descrito num registro "sublime". Em contraposição ao homem que suplica ao seu opressor de forma covarde, ou olha para as estrelas com "louco orgulho", a giesta, que nasceu não por sua von-

[15] "E tu, fina giesta, / Que de rama aromada / Esta campina despojada adornas, / Vais também, logo logo; à força atroz / Sucumbirás do subterrâneo fogo, / Que, quase como um jogo, / Retornará com o cobiçoso braço / Sobre os teus brotos frágeis. Curvarás, / Ao fardo que te esmaga, obediente / Tua testa inocente: / Mas não curvada até agora em vão e / Covardemente suplicando aos pés do / Teu futuro opressor; mas não ereta / Com orgulho insensato à luz das estrelas, / Nem ao deserto, em que / O teu berço e morada, / Não por querer mas por destino, houveste; / Mas bem mais sábia e muito / Mais sã que o homem, pois que o quase nada / Que é tua raça não creste, / Pelo destino ou ti, sem fim tornada" (Leopardi, 2021, p. 351).

tade – num "deserto" que teve por "destino", e não por escolha – não acredita que a sua espécie seja imortal. Esse final parece indicar, de forma paradoxal, que a "consolação" que a giesta (poesia) poderia representar é a de que não há nenhuma consolação, já que a flor sucumbirá ao abaixar o seu "*capo*" (palavra que humaniza a flor, por conta de sua acepção, no italiano, de "cabeça") inocente. Porém, a flor não abaixou sua "cabeça" inutilmente até aquele momento, segundo o poeta. Entre os versos 304 e 307, Leopardi utiliza duas vezes o mesmo verbo ("*piegare*") e três advérbios enfileirados (*insino*, *allora*, *indarno*) para sublinhar a ação digna da planta de não ter se rebaixado "até então inutilmente".

No final do poema, o poeta indica o senso crítico, de fundo "ontológico", que a poesia simboliza: a giesta, que enfeita e perfuma campos desolados, é elogiada pela sua falta de orgulho e teimosia, e definida como "inocente", "frágil", "flexível" ("*lenta*"). O adjetivo "*lenta*" exemplifica uma das características principais do estilo de Leopardi apontadas até aqui: a construção polissêmica. "*Lenta*", no sentido de "flexível", representa, ao mesmo tempo, um latinismo (de origem virgiliana, "*lentae genistae*") e uma palavra do italiano coloquial, apontando paradoxalmente, portanto, ao mesmo tempo, para um registro erudito e popular.[16]

Após a análise da primeira e última estrofe – centrais para a interpretação da complexa simbologia da planta – vale a pena nos concentrarmos nos outros "movimentos", a partir das premissas apontadas até aqui. É, sobretudo, através do jogo simbólico e dicotômico entre "luz" e "trevas" que o texto se estrutura; jogo este que, apesar das digressões descritivas e analíticas, é o *leit motiv* do poema desde a epígrafe do versículo do Evangelho de João: "*E gli uomini preferirono piuttosto le tenebre alla luce*" ("Mas os homens amaram mais as trevas do que a luz"). Na segunda estrofe, o poeta se dirige de forma agressiva ao século XIX, definido como "arrogante" e "estúpido", por ter abandonado o caminho (para o qual o poeta utiliza o termo arcaico "*calle*", usado também por Dante no primeiro canto do *Inferno*) da Renascença – com a qual "renasce" a cultura ("*risorto pensier*") – e por, ao regredir, chamar o regresso de progresso. A palavra *Risorgimento* ("Ressurgimento"), a qual indica o movimento que levou à unificação da Itália, era o termo usado a partir de 1700 para a Renascença. Essa segunda estrofe é fundamental para a interpretação do poema porque é nela que se esconde um aceno positivo ao Iluminismo, que, ao contrário, já havia sido alvo de críticas por parte do poeta em diversas *Operette morali*.

Qui mira e qui ti specchia
Secol superbo e sciocco,
Che il calle insino allora
Dal risorto pensier segnato innanti
Abbandonasti, e volti addietro i passi,
Del ritornar ti vanti,
E procedere il chiami.
Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti
Di cui lor sorte rea padre ti fece
Vanno adulando, ancora
Ch'a ludibrio talora
T'abbian fra se. Non io
Con tal vergogna scenderò sotterra:
Ma il disprezzo piuttosto che si serra
Di te nel petto mio

[16] De fato, "*lento*", além de ter o mesmo significado do português, é usado, no italiano coloquial, ainda hoje, para indicar que um parafuso não está firme, está "solto" ("*la vite è lenta*").

Mostrato avrò quanto si possa aperto;
Bench'io sappia che obblio
Preme chi troppo all'età propria increbbe:
Di questo mal, che teco
Mi fia comune, assai finor mi rido.[17]

Segundo Mario Andrea Rigoni (2011), trata-se de um equívoco que muitos críticos cometeram ao privilegiar esta segunda "estrofe" como exemplo de um Leopardi progressista, já que se olharmos, segundo Rigoni, para os versos 52 e seguintes, podemos notar que Leopardi, em polêmica com o próprio século "*superbo e sciocco*", deplora o abandono do "*calle insino allora / Dal risorto pensier segnato innanti*", ou seja, do caminho indicado pelo Renascimento ("*risorgimento*"), e seguido até o Iluminismo. O grande tema iluminista da liberdade ("*Libertà vai sognando*"["Enquanto sonhas a liberdade"]), evocado através do pastiche com o verso 71 do primeiro canto do *Purgatório* de Dante, pronunciado pelo personagem Virgílio ("*Libertà vai cercando*"["Enquanto procuras a liberdade"]), é completamente reconfigurado. O jogo intertextual explícito recria o modelo ilustre em chave satírica, ao descrever o "falso sonho de liberdade" do século XIX que acredita no progresso, mas deixou que o pensamento voltasse a ser servil, ao virar as costas para a árida verdade e para a "razão" ("*lume*") que a evidenciou.[18] A palavra-chave "*lume*" – central para a interpretação deste trecho, do poema inteiro e da obra do autor em geral – também foi usada por Dante no canto primeiro do *Inferno*, no qual é símbolo positivo da presença divina:

Libertà vai sognando, e servo a un tempo
Vuoi di nuovo il pensiero,
Sol per cui risorgemmo
Dalla barbarie in parte, e per cui solo
Si cresce in civiltà, che sola in meglio
Guida i pubblici fati.
Così ti spiacque il vero
Dell'aspra sorte e del depresso loco
Che natura ci diè. Per questo il tergo
Vigliaccamente rivolgesti al lume
Che il fe' palese; e fuggitivo, appelli
Vil chi lui segue, e solo
Magnanimo colui,
Che se schernendo o gli altri, astuto o folle,
Fin sopra gli astri il mortal grado estolle.[19]

---

[17] "Mira-te aqui e vê-te refletido, / Tempo túmido e tolo, / Que a trilha a ti trazida / Do pensar renascido abandonaste, / Dando aos passos o rumo do passado, / E disso te gabaste, / E dizes que é progresso. / À tua criancice os gênios todos, / Cuja sorte cruel lhes fez teus filhos, / Dão loas e guarida, / Embora escarnecida / Entre eles. Não eu / Com tal vergonha descerei à terra; / Mas antes o desprezo que se encerra / Por ti no peito meu, / Terei mostrado tanto quanto possa: / Embora saiba o breu / Que cobre quem condena a própria era. / Deste mal, que contigo / Irei compartilhar, ainda rio" (Leopardi, 2021, p. 337).

[18] Em sua pioneira *História da literatura italiana* (1870-1871), Francesco De Sanctis já sinalizava que o ceticismo de Leopardi, ao inaugurar o reino da árida verdade ("*arido vero*"), anunciava a dissolução de toda a cultura teológico-metafísica (De Sanctis, 1996, p. 812).

[19] "Enquanto sonhas liberdade, queres / Servil o pensamento: / Só por ele saímos, / Em parte, da barbárie; dele apenas / Cresce a cultura, e apenas ela pode / Guiar melhor o Estado. / A verdade é um tormento: / Ver o lugar tão baixo e a dura sorte / Que a natura nos deu. Por causa disto, / À luz que a revelou, covardemente / Voltaste as

Para Rigoni, os dois pontos centrais do poema se referem a qual significado exato Leopardi atribuía ao pensamento que "ressurgiu" do erro e da barbárie medievais e qual seria a "verdade" ("*vero*") revelada pelos "lumes" modernos,[20] mas que foi abandonada e negada de forma vil. Para o crítico, trata-se de uma revelação (a impotência, a infelicidade, a nulidade do homem no universo) totalmente negativa, que atinge não somente a vertente iluminista-espiritualista do século XIX (os católicos liberais), mas – como testemunham outros trechos da obra leopardiana – toda "forma de vã e louca soberba antropocêntrica, laica além de religiosa, humanista além de teológica ou metafísica" (Rigoni, 2011, p. 990). Segundo tal perspectiva, estariam contidos, na expressão "*risorto pensier*", a negação de qualquer "verdade positiva" e o elogio do esforço da razão e da filosofia moderna como meramente "negadoras" e "destruidoras". A Renascença representaria o ponto de partida histórico do processo direcionado à recuperação ideal e "interminável" da condição "antiga": é nesse sentido que deve ser interpretado o advérbio de limitação "*in parte*", exatamente por se tratar de um "processo". No *Zibaldone*, em 1º de setembro de 1826, Leopardi, a partir de uma frase do filósofo francês Pierre Bayle (1647-1706), afirma que a razão é um instrumento de destruição, mais que de construção. E isso se aplicaria bem, segundo ele, ao fato de que o "progresso do espírito humano da Renascença em diante", e, sobretudo, nestes últimos tempos, "consistiu e consiste" não na descoberta de verdades positivas, mas negativas: ou seja, consiste em conhecer "a falsidade" que num passado, mais ou menos remoto, se dava por "certa".

Os antigos, portanto, seriam superiores aos modernos, em moral e metafísica, somente porque nasceram antes das pretensas descobertas modernas e do conhecimento de "verdades positivas".[21] Segundo Mario Andrea Rigoni (2011), não existe, em *La ginestra*, um Leopardi político nem um Leopardi progressista, ao menos que, afirma o crítico, desmistificação e progressismo sejam a mesma coisa. Os alvos de Leopardi seriam não somente o espiritualismo católico e o misticismo romântico (que exaltava a Idade média), mas também o pensamento laico iluminista, otimista em relação à possibilidade de um "progresso" ligado ao desenvolvimento das ciências e das técnicas, e difundido pelos jornais: um pensamento esperançoso a respeito da "perfectibilidade" do ser humano.

Nesse sentido, no poema, permaneceria sólida uma das vertentes do discurso e da poética leopardiana: o elogio à sabedoria dos antigos e dos povos "primitivos" por já terem realizado um conhecimento ou uma intuição dos males da condição humana, sem a presunção de estarem no centro do universo ou de particulares planos providenciais. O aspecto, portanto, do Iluminismo que Leopardi considera positivo é o acúmulo de conhecimento proporcionado por este "movimento" no campo do "materialismo" e da condição biológica e

---

costas: e, fugindo, dizes / Vil quem a segue, e apenas / É magnânimo aquele / Que se zomba e de outros, sábio ou louco, / Erguendo aos céus nosso valor tão pouco" (Leopardi, 2021, p. 339).

[20] "*Lume*" é uma das palavras que Dante, também, utilizou no seu primeiro encontro com Virgílio (Inf. I, v. 82): "*O de li altri poeti onore e lume*" ("Ó dos outros poetas honra e lume").

[21] No *Zibaldone*, em 1º de setembro de 1826, Leopardi reflete sobre o conceito de razão apresentado por Bayle. O poeta retorna, neste trecho, a conceitos centrais em sua reflexão: "razão", "progresso", "mundo antigo" e "mundo moderno". A modernidade (definida como o "progresso da humanidade", da Renascença em diante) consiste em reconhecer a falsidade de verdades "positivas" e descobrir verdades negativas. Os antigos eram iguais ou superiores a nós (no campo da metafísica, da moral e da política) somente porque viveram numa fase anterior à nossa, na qual o homem tem pretensão de alcançar verdades positivas. A razão, nesse sentido, mais do que um instrumento de destruição que de construção (Leopardi, 2012, p. 1104-1105).

natural do ser humano (o chamado "sensismo").[22] O sensismo, como doutrina filosófica epicurista e estoica (assimilada pela tradição do empirismo inglês e, em seguida, pelos ideólogos franceses de 1700), considera que as faculdades cognitivas que conduzem ao conhecimento se desenvolvem a partir da experiência sensível.

Os reflexos desse conhecimento são não otimistas, mas negativos no campo existencial, segundo o poeta, o qual a partir de uma "teoria do prazer" – um dos grandes temas do Iluminismo – irá desenvolver sua concepção da infelicidade humana. Conforme sinalizou Alberto Asor Rosa (2013, p. 74), o conceito de razão parece antitético em Leopardi em relação a seus "prováveis inspiradores" de 1700: a razão serve para a descoberta da verdade, a qual não conduz a um "solar, satisfatório, iluminista conhecimento da realidade". A razão, ao descobrir a verdade, descobre contemporaneamente a total impotência de qualquer esforço e ilusão humana e conduz, portanto, à confirmação da própria impotência pessoal: do indivíduo ao cosmo, mas também do cosmo ao indivíduo.

No entanto, o que não é tão simples de se explicar e ainda gera controvérsias entre os críticos, é se o "pessimismo cósmico" de Leopardi, representado em "La ginestra", em contraposição ao pessimismo "histórico" de sua produção inicial (que enxergava de forma positiva a natureza com a qual os antigos estavam mais em contato do que os modernos, e por isso eram mais felizes do que estes), pode ser enquadrado em termos de um posicionamento progressista. Inclusive, o Iluminismo sempre demonizado parece, em "La ginestra", ser alvo de um olhar menos sarcástico por parte de Leopardi, conforme apontou Contini.

Considerações finais

A análise se concentrou em alguns exemplos paradigmáticos da língua e do estilo do autor, evidenciando a existência de uma sutil (mas profunda) intertextualidade com o Dante do primeiro canto do *Inferno*, do ponto de vista linguístico e "ideológico" (embora suas poéticas tenham sido elaboradas em contextos históricos e culturais completamente diferentes): os dois poetas descrevem uma situação de crise da humanidade, diante da qual a poesia tem um papel fundamental. Se no caso de Dante, a sensação de medo e angústia é compensada por uma enorme carga de esperança, veiculada pelos símbolos da presença divina (luz, colina, manhã, primavera) e pelo suporte do mestre ("*maestro*") de estilo Virgílio; em Leopardi, a planta (já citada justamente por Virgílio) é símbolo do destino da poesia na modernidade, limitada a viver sem ilusões, sem orgulho e com certa "aceitação" do deserto ("*contenta dei deserti*"), ao constatar uma verdade árida e dura. Nesse sentido, a proximidade com Dante se dá, neste poema, pela linguagem sarcástica e pela concepção da poesia lírica como crítica da sociedade.

A contemplação dolorida da potência sobre-humana de um fenômeno natural, qual a erupção de um vulcão, conduz o poeta a um duplo movimento: o de indicar a fragilidade da condição humana e, ao mesmo tempo, o leva a afirmar, com extrema força, o valor moral

[22] Cesare Galimberti indica este ponto como o mais controvertido, segundo ele, para a compreensão da obra leopardiana: a distinção, apresentada pelo poeta em 1818, em *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, entre "engano intelectual" da razão e "engano fantástico", necessário à poesia. Para Galimberti esta distinção é indicativa do dilema entre as instâncias epistemológicas mais profundas e as premissas "sensistas" (baseadas nos autores iluministas) nunca negadas pelo poeta (Galimberti, 2011, p. XXIV).

de um comportamento que "não se ilude em encontrar para esta infelicidade um ressarcimento espiritual", mas, numa "resistência desiludida" diante das adversidades da natureza, absolve a uma "conscientização" sem esperança, mas também sem orgulho. Segundo Asor Rosa, a indicação de que a natureza é a inimiga fundamental dos homens conduz o poeta a entrever a possibilidade de uma resistência comum, que comporte uma ideia de "confederação" entre os seres humanos, interessados, para além dos interesses egoístas pessoais, aos aspectos gerais dessa guerra pela sobrevivência ("*Tutti fra se confederati estima / Gli uomini, e tutti abbraccia / Con vero amor, porgendo / Valida e pronta ed aspettando aita*").[23]

As diversas dificuldades relativas à interpretação deste poema remetem, como vimos, a um discurso construído de forma poética que, incessantemente, muda de registro, de tonalidade, dentro de uma concepção de língua polissêmica: ao mesmo tempo precisa e vaga. Das descrições mais realistas da paisagem do Vesúvio a um lirismo duro e combativo, das reflexões niilistas a um tom sarcástico, ou trágico, ou mesmo, permeado por tonalidades góticas (a referência à desolação do "horror da secreta noite", dos ninhos de morcegos, dos teatros abandonados, dos templos deformados, dos palácios vazios). A língua literária de Leopardi, em sua ambígua imprevisibilidade polimorfa e erudita precisão terminológica, no momento no qual a Itália estava lutando pela sua Unificação (almejada por séculos, desde Dante e Petrarca) e no momento em que, na Europa do Romantismo, o romance havia se tornado o gênero por excelência, segue o caminho "inverso". Não somente do ponto de vista do gênero (poesia e não romance), da língua (não unitária por via das ambiguidades terminológicas, das insistentes variantes, dos latinismos sintáticos e lexicais, do uso incomum de palavras raras), mas também do ponto de vista ideológico, já que Leopardi (e aqui está a grande dificuldade interpretativa deste poema e da obra em geral do poeta de Recanati) realizou uma crítica radical ao "retrocesso" que, para ele, representava o século XIX, ainda confiante em uma "metafísica", em "ideias otimistas" de progresso, em crenças espiritualistas, nas ilusões da razão e não da imaginação.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina commedia*. Comentário de Giuseppe Villaroel, com um ensaio de Eugenio Montale. Milão: Mondadori, 2008.

ASOR ROSA, Alberto. *Breve storia della letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* il realismo nella letteratura occidentale. Tradução de Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Turim: Einaudi, 2000 (1956).

CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana del Risorgimento* 1789-1861. Vol. I. Florença: Sansoni, 1986.

DE ROBERTIS, Giuseppe. Dalle note dello *Zibaldone* alla poesia dei *Canti*. *In*: LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Milão: Mondadori, 2 vol. Milão: Mondadori, 2012 (1937), p. XXVII-XLV.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Organização de Niccolò Gallo, introdução de Giorgio Ficara. Turim: Einaudi-Gallimard, 1996 (1870).

[23] "Estima estarem os homens aliados / Uns aos outros, e abraça / Todos, oferecendo / E esperando a veloz e pronta ajuda" (Leopardi, 2021, p. 341).

FICARA, Giorgio. Sui mari analoghi. *In*: LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2013 p. 5-24.

FICARA, Giorgio. Il punto di vista della natura. *In*: LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2013, p. 7-33.

GALIMBERTI, Cesare. Leopardi: meditazione e canto. *In*: LEOPARDI, Giacomo. *Poesie e prose.* Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni. Milão: Mondadori, 2011 (1987), p. XIII.

LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2010.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesie e prose*. Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni. Milão: Mondadori, 2011 (1987).

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Organização de Anna Maria Moroni. Milão: Mondadori, 2012.

LEOPARDI, Giacomo. *Cantos.* Tradução, introdução e notas de Álvaro A. Antunes. São Paulo: Editora 34, 2021.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *Prima lezione di stilistica*. Bari: Laterza, 2021 (2001).

RIGONI, Mario Andrea. *Poesie e prose*. Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni, com um ensaio de Cesare Galimberti. Milão: Mondadori, 2011.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1979.

SERIANNI, Luca. *Parola di Dante***.** Bolonha: Il Mulino, 2021.

SOLMI, Sergio. Il pensiero in movimento di Leopardi. *In*: LEOPARDI, Giorgio. *Zibaldone di pensieri*. Milão: Mondadori, 2012, p. IX-XXVI.

v. 36, n. 3, p. 232–246, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.62820
Submetido em: 18/11/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Religião e poder no romance histórico brasileiro: autores oitocentistas, autoras contemporâneas

Religion and Power in Brazilian Historical Fiction: from Nineteenth-Century Authors to Contemporary Women Writers

Patricia Baialuna de Andrade
Brigham Young University (BYU) | Provo | UT | EUA
patricia_andrade@byu.edu
https://orcid.org/0000-0002-8985-1068

Resumo: Este ensaio analisa e compara figuras de autoridade espiritual e religiosa no Brasil-Colônia tal como reconstruídas em romances históricos. Ao analisar duas obras do século XIX e duas contemporâneas, destaca-se a constituição de personagens como jesuítas, calunduzeiros e freiras, suas funções em cada narrativa e como contribuem para a reconstrução ficcional daquele período histórico, relendo e expandindo o discurso historiográfico. Através destas personagens, a participação de grupos sociais e as microfísicas de poder (Foucault 1979) na sociedade colonial são repensadas, especialmente a influência espiritual, que, outrora concebida como monopólio dos sacerdotes católicos, nos romances contemporâneos passa a incluir outras figuras e crenças. Tal análise evidencia um processo de reescrita da história e reposicionamento das vozes que moldam as imagens do passado no discurso dominante.

Palavras-chave: religião; poder; romance histórico.

Abstract: This essay analyzes and compares figures of spiritual and religious authority in Colonial Brazil as reconstructed in historical novels. By examining two 19th-century works and two contemporary ones, it highlights the portrayal of characters such as Jesuits, *calunduzeiros*, and nuns, their roles in each narrative, and how they contribute to the fictional reconstruction of that historical period, reinterpreting and expanding historiographical discourse. Through these characters, the participation of social groups and the microphysics of power (Foucault, 1979) in colonial society are reconsidered –especially spiritual influence, which, once

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.

conceived as the monopoly of Catholic priests, in contemporary novels comes to include other figures and beliefs. This analysis reveals a process of rewriting history and repositioning the voices that shape images of the past within the dominant discourse.

Keywords: religion; power; historical novels.

A prosa de ficção deu seus primeiros passos em terras brasileiras na primeira metade do século XIX, especialmente entre as décadas de 1830 e 1840. Alguns outros escritos já haviam sido publicados, mas estes se dedicavam, na maior parte, à instrução moral e religiosa ou à poesia. Na mesma época em que jornais e casas editoriais começaram a publicar romances escritos por autores brasileiros (ainda que muitos assim intitulados não fossem considerados romances pelos parâmetros de nossos dias), também o romance histórico se tornou escolha popular daqueles intelectuais envolvidos com um projeto de identidade nacional, hoje comumente associado ao movimento Romântico. Vários dos escritores de então, como Antônio Gonçalves Dias, Francisco Adolfo de Varnhagen e João Manuel Pereira da Silva, eram homens de letras engajados também em outras empreitadas intelectuais, como o recém fundado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e a imprensa brasileira em plena expansão desde a vinda da família real para o Brasil em 1808. O ensejo nacionalista de tais iniciativas se nota também na produção literária, mesmo que ainda incipiente, do período.

Ao estudarmos a ficção histórica produzida pelos autores do Romantismo brasileiro, deve-se considerar, portanto, a atmosfera intelectual do período e a importância, naquele momento, de se consolidar uma identidade nacional com seus personagens, acontecimentos, paisagens e até mitos. O romance de natureza histórica dos anos 1800, visto à luz de tais circunstâncias, é uma peça valiosa na montagem do ideário da brasilidade ao constituir cenários, sujeitos e relações em suas representações do passado colonial. O gênero é espaço privilegiado na construção de memórias coletivas e na elaboração, que corre paralela ao discurso historiográfico, do que fora e do que era então o Brasil.

É de conhecimento geral que a colonização do país se deu entre as linhas de força da exploração de recursos naturais e agrícolas, por um lado, e da catequização dos povos nativos que ali viviam, por outro. Tais frentes não deixaram de entrar em conflito com certa frequência: enquanto os exploradores aprisionavam e escravizavam o indígena como mão de obra para toda forma de trabalho, os jesuítas buscavam apoio da coroa para estabelecer limites e proteger o "gentio" de tais formas de exploração, justificados pela expansão da fé cristã que motivava a vinda dos missionários da Europa. Dentre as várias ordens religiosas que participaram do esforço de conversão, destacou-se a Companhia de Jesus – inclusive com vários dos mais renomados participantes da evangelização dos povos brasileiros: José de Anchieta, Antônio Vieira, Fernão Cardim e muitos outros. É natural, portanto, que esses religiosos aparecessem nas obras literárias de caráter histórico que reconstruíram o passado colonial desde o surgimento do gênero na literatura nacional.

Interessa-nos, neste ensaio, analisar como as figuras de autoridade religiosa foram concebidas pelo romance histórico brasileiro em seus primórdios, e como atuam em narrativas do gênero publicadas na contemporaneidade. O que a construção de tais personagens problematiza e revela sobre o desenvolvimento da ficção histórica brasileira, desde seus

primórdios até a atualidade? Como essa análise lança luz sobre um processo mais amplo e profundo de representação e elaboração de uma memória e identidade nacionais através de certas vozes, mais ou menos chanceladas pelo campo literário? Como reforçam estereótipos ou reescrevem o conhecimento comum sobre as relações de poder e a religião na sociedade colonial? A essas questões se voltam as análises trazidas adiante.

Da proximidade entre o discurso historiográfico e o discurso literário, não se faz necessário aqui atestar; muitos autores já o fizeram, e a virada linguística das últimas décadas do século XX tornou quase inconteste o caráter narrativo das ciências humanas como, por exemplo, a História. Temos como pressuposto, deste modo, que a literatura dialoga com a historiografia e é adjutora na composição da memória que um povo compartilha. Reforçando estereótipos ou contestando-os através das infinitas possibilidades de reconstrução do passado que a ficção oferece, a literatura é um campo em disputa pelas vozes que compõem o discurso hegemônico desde meados dos anos 1800 – mesmo período, observe-se, em que surgiu a História como ciência em solo brasileiro.

Ao longo do século XX, o romance histórico passou por profundas transformações, no Brasil e fora dele. Fernando Aínsa (1991) identifica, a partir dos anos 1980, na América Latina, uma ruptura com o modelo tradicional herdado de Walter Scott, marcada pela fragmentação das identidades nacionais, pela paródia, pelo pastiche e pela crítica à historiografia oficial. Seymour Menton (1993) também reconhece essa mudança, denominando-a "nova narrativa histórica". Em seu estudo, o autor evidencia a coexistência de tendências diversas e define traços recorrentes dessa nova forma de ficção: autorreferencialidade, intertextualidade, anacronismo, heteroglossia e um tom carnavalesco e desmistificador. Diferentemente do modelo scottiano, os protagonistas passam a ser figuras históricas centrais, essenciais à revisão crítica do passado. No contexto brasileiro, Antônio R. Esteves, em *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975–2000)*, destaca o desenvolvimento do gênero no país e sua expansão nas décadas finais do século XX, impulsionada pelo retorno dos discursos identitários (Esteves, 2010, p. 67). O romance histórico contemporâneo, observa o autor, assume postura crítica diante da história, questionando as "verdades absolutas" da narrativa oficial. Este ensaio, em consonância com tais estudos, busca demonstrar essa transformação e as disputas de vozes na reescrita do passado colonial por autoras da última década, que resgatam perspectivas femininas e outras vozes antes silenciadas.

Religião e poder na sociedade colonial

O conhecimento que se tem produzido desde os primeiros tratados de história brasileira – os quais surgiram em meados do século XIX, assim como a prosa literária nacional – afirma a importância da Igreja Católica na sociedade colonial, não somente na esfera espiritual, mas também no campo da assistência social, da educação e até mesmo do lazer. A atuação da Igreja e dos missionários catequistas ia muito além da pregação do cristianismo aos indígenas:

> Igreja e Estado se confundiam enquanto instituições legitimadoras do poder e normatizadoras dos corpos e das mentes. Ambas as instituições tinham como pretensão a regulação dos princípios organizadores da sociedade, a conquista da consciência dos sujeitos e a detenção do monopólio do capital simbólico no ima-

> ginário social. À época, a nação brasileira foi regida pela legislação portuguesa, ou seja, pelas Ordenações (Manuelinas, Afonsinas e Filipinas), quando o direito estatal se confundia com o direito divino, isto é, o direito ditado pela Igreja Católica (Oliveira et al, 2021, p. 247-248).

Tal era a colaboração do poder estatal e eclesiástico, seguindo o modelo das monarquias europeias amparadas pela Igreja (Católica, no caso da Península Ibérica e suas colônias), que a autoridade dos religiosos se ampliava e confundia com os poderes temporais atribuídos aos emissários do rei enviados para governar a colônia. Tanto a história como a literatura registram, no entanto, os atritos que surgiam como consequência dos limites pouco definidos para a atuação dos religiosos, em especial os da Companhia de Jesus. Decorria que o poder, na sociedade colonial, se estendia e espraiava em tensão entre as ordens religiosas, os nomeados pelo rei para administrar o governo, e os saberes e poderes espirituais dos povos nativos e africanos, os quais sofriam contínuas tentativas de invalidação com base na pressuposição desumanizadora de tais povos que é marca do projeto e mentalidade colonialistas.

Tal rede de poderes e saberes em tensão remete ao conceito de *microfísicas do poder*, elaborado por Michel Foucault e presente em vários de seus escritos. Em seu livro homônimo de 1979, o filósofo e historiador francês discorre sobre a capilaridade do poder, distribuído (mesmo que de forma desigual) pela malha da sociedade e passando pelos indivíduos, que são seus "centros de transmissão" (Foucault, 1979, p. 103). Foucault comenta a organização de uma cidade como Paris no final do século XVIII e observa, nas tensas relações de poder, uma configuração que poderia se aplicar a incontáveis outros tempos e lugares, inclusive o Brasil-Colônia, o qual "[...] não formava uma unidade territorial, uma região em que se exercia um único poder. Mas um conjunto de poderes senhoriais detidos por leigos, pela Igreja, por comunidades religiosas e corporações, poderes estes com autonomia e jurisdição próprias" (Foucault, 1979, p. 50). Assim, entre a vigilância e a punição, as várias esferas detentoras de poder disputavam o domínio de riquezas, influência, mentes e corpos dos sujeitos na colônia. O filósofo também observa que "não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade" (p. 101), o que põe em relevo o caráter não somente repressivo, mas também produtivo do poder; produtor de discursos, de saberes e verdades que estão em constantes movimentos de afirmação e contestação pelas várias vozes concorrentes no campo social. O campo literário, no caso deste estudo, também foi espaço de reconstituição de tais discursos, evidenciando os modos pelos quais o poder colonial se exercia por vias simbólicas e corporais, transcendendo a esfera estritamente espiritual.

Ao tratarmos especificamente do campo religioso e da construção de personagens de autoridade espiritual de outrora e hodiernos, destacamos este aspecto da cultura e sociedade brasileiras que é a fé e a aceitação de diferentes crenças. Como se procurará demonstrar, os romances do século XIX trazem quase que exclusivamente a figura do missionário católico, e ocasionalmente uma figura desviante – como a das ciganas – envolta em uma aura de misticismo e engodo. Romances contemporâneos, por sua vez, enriquecem o debate com figuras mais complexas e distantes da normatividade europeia-cristã. Tais figuras de autoridade não são somente mediadoras espirituais, mas também, por vezes, agentes de disciplina, controle social e constituição de subjetividades. O poder atribuído a tais personagens, de modo geral, lança luz sobre a complexa rede de relações e interesses da sociedade colonial, como vemos aqui sob a lente da análise comparativa.

Poder espiritual, poder temporal: exemplos oitocentistas

Para exemplificar a reconstituição do Brasil colonial presente na literatura dos anos 1800, trazemos duas obras que na história literária brasileira ocupam posições bastante distintas: uma foi relegada a total esquecimento, enquanto a outra, se não é dos títulos mais aclamados do autor, também não o desprestigia: Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, com *As tardes de um pintor ou as intrigas de um Jesuíta* (1847) e José de Alencar com *As minas de prata* (1865) deram, semelhantemente, a posição de antagonistas de seus romances a personagens jesuítas. Grande diferença entre os autores é, contudo, o reconhecimento de que gozaram nos tratados de literatura brasileira que foram publicados mais tarde; todos colocam Alencar entre os grandes – ou o grande patriarca – do Romantismo brasileiro, que teria conseguido publicar uma obra autenticamente nacional, mas de Teixeira e Souza o que se disse é que "os seus [romances] infelizmente tornaram-se para nós ilegíveis, tanta é a insuficiência da sua invenção e composição, e também da sua linguagem" (Veríssimo, 1998, p. 220). Ainda que tido como inaugurador do romance brasileiro, Teixeira e Souza é deixado à margem do cânone como autor de romances "limitado[s] e fechado[s] em si mesmo[s]" (Candido, 1962, p. 129). Mesmo assim, Antonio Candido dedicou todo um subcapítulo de sua *Formação da Literatura Brasileira* a comentar toda a obra do escritor.

Enquanto o romance de Alencar se estende por mais de mil páginas, o de Teixeira e Souza foi composto em forma ideal para os folhetins que deram sua primeira publicação. Enquadrado como uma história dentro de outra, segue este último a narrativa de um pintor que explica a um grupo de meninos de sua vizinhança a origem de alguns quadros que se encontram em sua casa, em especial a pintura de uma linda moça. O pintor, à moda das mil e uma noites, conta a história da moça em várias tardes, em partes, enquanto se encontra com os meninos. Os capítulos do romance são, portanto, tardes em que a narrativa externa recua várias décadas para primeiro contar como o imigrante e comerciante português Paulo conseguiu enriquecer no Brasil no início dos anos 1700, e depois a história do amor de sua filha Clara com o jovem Juliano sendo impedida pelas intrigas do padre Roberto. E é esse padre a personagem que mais interessa a esta análise.

A primeira descrição que o narrador oferece de Roberto é a de um rapaz "dotado de algum talento e habilidade, era um gênio turbulento, intrigante e desconfiado: e não havia talvez homem algum de mais recursos, e de mais subterfúgios que Roberto" (Teixeira e Souza, 1973, p. 40). Em outras passagens do romance, são usadas expressões como "maneiras enganadoras" (p. 42), "desordem de suas paixões" (p. 78), "pensamentos amargos" (p. 79), e muitas outras que o retratam como um jovem astuto, calculista e movido por desejos irreconciliáveis com a profissão do sacerdócio. Mais ainda que as descrições, as intrigas do padre, além de darem nome ao romance, impulsionam o enredo em uma série de desventuras para as demais personagens. É justamente a peripécia a primeira característica destacada por Candido na obra de Teixeira e Souza (Candido, 1962, p. 128), e suas ações contribuem para sua composição como verdadeiro vilão desta história de amor cheia de obstáculos.

No outro extremo deste universo maniqueísta, estão Clara, a filha de Paulo, e Juliano, recém-formado em Coimbra, que a conhece logo que volta ao Brasil. Observe-se que todas essas personagens são de origem portuguesa; de outros grupos sociais ou originários de outros países são os comparsas de Roberto em seus arranjos criminosos para separar Juliano

de Clara, por quem o jesuíta nutre uma paixão obsessiva. Matadores espanhóis, ciganos, um mestiço da terra, um escravizado vindo da Bahia, todos são pagos por Roberto para dar cabo de Juliano ou de outrem que esteja no caminho de seu domínio sobre Clara. Em nenhum momento do romance Roberto aparece exercendo seu ministério como representante da Companhia de Jesus sem que tenha algum interesse escuso por trás de suas aproximações e diálogos. Aproveita-se do prestígio e confiança que sua posição como padre lhe garante para passar longas horas diárias no convívio de Clara e influenciar suas decisões – as quais já são limitadas pela condição feminina–, como se nota no seguinte diálogo:

> — Então, meu padre, o que convém que eu faça?
> — Pouca coisa, pouca coisa. Em primeiro lugar, que levanteis vossa alma a Deus, e esquiveis vosso coração de qualquer amor terreno e baixo que o possa manchar...
> — E depois?
> — Estais muito disposta a isto?
> — Sem dúvida; muito disposta.
> — Em segundo lugar, que vos deixeis conduzir por meus conselhos, e só por eles (Teixeira e Souza, 1973, p. 45).

Não somente Clara é manipulada, mas seu pai, Paulo, e um outro jovem, o licenciado Leôncio, também são movidos pela persuasão e inteligência mal-intencionada de Roberto. Seu poder provém inicialmente de pertencer à Ordem dos Jesuítas, possivelmente os mais envolvidos com questões temporais na administração colonial, gozando de privilégios e prestígio por sua posição, e da proteção que advém da Ordem. O modo como Roberto exerce tal autoridade, no romance de Teixeira e Souza, ilustra o modo crítico com que o escritor retrata a atuação dos jesuítas no Brasil-Colônia. O exercício do sacerdócio é, acima de tudo, o exercício do poder e a busca por interesses próprios.

Tal representação é reforçada pela presença, ainda que de menor relevo, de outras personagens de autoridade religiosa; aqui seguem três exemplos. Nos capítulos finais do romance, Paulo está à beira da morte, profundamente afetado pelo desaparecimento de sua filha (que foi sequestrada por Roberto). Um outro jesuíta vem lhe prestar o consolo espiritual e os ritos próprios à proximidade da morte, e habilmente o manipula a compor um testamento favorecendo a Companhia de Jesus com quase todos os seus bens, mesmo que em prejuízo de sua filha e herdeira, episódio que o narrador chama de "velhacada" (Teixeira e Souza, 1973 p. 348-354). Roberto chega mais tarde e convence Paulo a desfazer tal testamento, pensando no quão melhor seria se ele tivesse a moça com o acréscimo de suas riquezas. Pouco adiante, quando os malfeitos de Roberto são denunciados ao Padre Provincial e ao Visitador – as autoridades máximas na Companhia–, estes esperam que tais denúncias não sejam levadas às autoridades policiais, mas que fiquem entre eles para que o caso fosse tratado como bem julgassem. Eis a determinação das figuras máximas da ordem: sendo Roberto julgado culpado, sofre como punição o emparedamento, ou seja, é encerrado vivo dentro da estrutura de taipas de uma das paredes do Colégio. A crueldade da condenação também ressalta a visão que Teixeira e Souza quis registrar dos missionários jesuítas: inclementes, preocupados com sua reputação e manutenção de status, distantes da elevação espiritual e dos sentimentos e procederes virtuosos que se esperariam de representantes da Igreja. A única exceção é o frade João – que não é jesuíta, mas franciscano–, o qual ouve a confissão de um comparsa de Roberto, fica em dúvida se deve ou não levar adiante a denúncia, e após uma visão ou apari-

ção sobrenatural durante a noite decide-se a fazê-lo (Teixeira e Souza, 1973, p. 374). O frade é a única personagem de autoridade religiosa a buscar a justiça e ter uma experiência de revelação espiritual, por mais insólita que seja.

Ainda um último comentário sobre o padre Roberto, que o conecta com o jesuíta de José de Alencar que analiso em seguida: Antonio Candido (1962) listou como traços recorrentes na obra de Teixeira e Souza o anticlericalismo e a "crise psíquica" de seus personagens. No caso do romance *As tardes de um pintor*, tal momento de crise moral é uma de suas mais envolventes passagens, quando Roberto ganha muito em humanidade e complexidade enquanto personagem. Vale aqui a citação alongada:

> Sua alma naufragava num imenso pélago de encontradas tempestades. [...] Então a roupeta da ordem era uma grossa e vasta lâmina de ferro inflamado, que não só o abrasava como até o esmagava sob seu insofrível peso! Debaixo destes pensamentos amargos suas forças quase o desamparavam totalmente! Roberto não comia havia mais de 24 horas; ele estava enfraquecido já por falta de alimentos, já pelas vigílias, e já pelos excessos; uma espécie de síncope se apoderou dele. Imagens vagas, incertas e indefiníveis passaram rapidamente por sua imaginação. As ideias de sua infância [...] ali passaram em tropel pela cabeça desorientada do ateu, depondo pela última vez um frio e trêmulo beijo de despedida sobre aquela sede onde tanto tempo havia existido, e de onde as havia arrojado uma filosofia falaz, superficial e ignorante! (Teixeira e Souza, 1973, p. 78-79).

A personagem, que até então parecia superficialmente constituída como plana a carregar todos os atributos da maldade, passa então a expor diante do leitor o sofrimento de seu tormento moral e físico, a pressão que se supõe tê-lo levado a se tornar padre, ainda que o hábito o fira e pese sobre a pele, e a crença vazia que o faz aqui ser caracterizado como *ateu*. Um jesuíta que não temia a justiça divina, que não buscava o bem e a felicidade dos demais, mas perseguia seus desejos ilícitos e egoístas. Sua principal fraqueza era a luxúria, enquanto que o jesuíta de José de Alencar age com perfídia motivado por outro pecado: a ambição.

Em *As minas de prata* (1865), José de Alencar retoma seu projeto identitário nacional ao reconstituir a história colonial problematizando relações e interesses na sociedade do século XVII. Publicada parcialmente em 1862 em dois fascículos da *Bibliotheca Brasileira*, a obra foi inicialmente concebida como continuação de *O Guarani* (1857) e finalmente publicada em tomo único pela editora B. L. Garnier, três anos mais tarde. O romance traz inúmeros motes comuns ao Romantismo europeu e brasileiro, como o amor impedido pela família, duelos, naufrágios, tesouros ocultos, um protagonista pleno de modos cavalheirescos e valores louváveis, uma musa bela, virtuosa e de "boa linhagem", e um antagonista a dificultar os sucessos finais do casal romântico. Neste caso, temos o jovem Estácio Correia, cujo pai teria encontrado o caminho para valiosas minas de prata nos ainda desconhecidos sertões do Brasil, mas morreu injustiçado pela coroa e difamado como traidor por nunca revelar a localização dessas jazidas. Antes que possa ser feliz ao lado da jovem andalusa Inesita, Estácio tem que desfazer a injustiça contra seu pai e vencer a corrida pelo roteiro que levaria às minas, o qual também é desejado pelo jesuíta espanhol Gusmão de Molina. Poderíamos argumentar, aqui, que este sim seria o protagonista do romance, se deixássemos de lado as fórmulas apreciadas por Alencar e outros seus contemporâneos românticos. O padre Molina chega a Salvador e se apresenta no Colégio dos Jesuítas a uma figura histórica: Fernão Cardim, o Padre Provincial. Pouco depois de sua chegada, revela a autoridade com que viera investido de Roma; o cargo

de Visitador lhe dava plenos poderes sobre a Ordem Inaciana no Brasil, e o motivo seria juntar riquezas para financiar a obra missionária na França e em outros lugares. A verdade parece estar sempre oculta de suas palavras, pois seu intuito é, na verdade, seguir o rumor que o levaria ao roteiro e à imensurável riqueza das minas de prata para, assim, galgar postos mais altos na Igreja e, quiçá, o próprio pontificado. De acordo com Renata Freitas,

> Alencar se valeu, para escrever essa vasta obra, composta de múltiplas sub-tramas e de longo enredo, de diversos recursos para garantir a verossimilhança de sua história, tais como notas, citações a cronistas no corpo do texto, digressões sobre o contexto histórico e adoção de formas narrativas do século XVII (Freitas, 2009, p. 12).

A inserção de textos de valor histórico na composição do romance o aproxima do modelo tradicional, herdeiro de Walter Scott, de um romance histórico em que se privilegia a "cor local" e a verossimilhança. Freitas analisa as notas presentes na primeira versão (de 1862) das *Minas de prata* e as digressões no corpo do romance para analisá-lo em cotejo com a historiografia brasileira, a qual, à época, dava ainda seus primeiros passos com o trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Entre tais notas e referências, aprende o leitor que o próprio roteiro do pai de Estácio Correia é inspirado em um documento real encontrado em 1753 do qual deu notícia o IHGB, e o padre espanhol em desenfreada busca pelas supostas jazidas também teve uma inspiração na história da colônia: o cônego português Benigno José de Carvalho e Cunha (Freitas, 2009, p. 14).

O padre da ficção, contudo, é constituído como mola propulsora fundamental à trama principal da narrativa; incansável em sua busca e dotado de toda sorte de artimanhas e nenhum escrúpulo, é descrito como de aparência enganadora de humildade, sob a qual se "escondia o superior, o qual não tardaria a revelar-se" (Alencar, 1865, p. 120). Enérgico, ardiloso e homem de "longa experiência" (p. 1050), Molina tenta toda sorte de enganos, chantagens e persuasões para obter acesso ao roteiro antes de Estácio. Para isso, vale-se do livre acesso que sua posição como jesuíta lhe dá às casas das pessoas e da influência que exerce na sociedade de modo geral. Um servo do governador D. Francisco de Souza, ao vigiá-lo pelos interesses de seu mestre, expressa o poder que o padre tinha na sociedade: "D. Aníbal tinha mais medo da língua de um jesuíta, do que da ponta de uma adaga afiada" (p. 957), isso porque as simples palavras de Molina podiam criar uma comoção popular e colocar qualquer um em maus lençóis. O narrador também explica como os membros da Companhia legitimavam seu monopólio[1] do sagrado:

> O confessionário foi, como o púlpito, outro grande pedestal da influência dos jesuítas; de um moviam eles as massas do povo sob a invocação de Deus; do outro perscrutavam a consciência, o sacrário da família, e dirigiam as forças vivas da

[1] Além dos padres jesuítas, a única figura de relativa autoridade espiritual presente no romance é uma cigana com quem, em certo ponto, a jovem Inesita busca se consultar. A mulher, descrita de forma bastante desfavorável pelo narrador, é propositalmente substituída, na visita, pela bela judia Raquel, que, assim como Inesita, nutre grande paixão por Estácio. Levando os apetrechos da cigana verdadeira, Raquel fornece a Inesita uma poção que a levaria à morte, recurso do qual a andalusa se vale quando pensa que suas esperanças estão perdidas. Para o suposto veneno, contudo, a cigana verdadeira traz mais tarde um antídoto, de modo que Estácio consegue trazer sua bela Inesita de volta à vida. Note-se que a figura da cigana tem como função na narrativa trazer enganos e poções misteriosas com sua aura mística e um tanto quanto decadente.

> sociedade: o povo, a robustez física, o braço possante; a educação, o poder intelectual, a cabeça diretora; que mais lhes faltava para a teocracia, senão a consagração do nome?... (Alencar, 1865, p. 1054).

Representados no excerto como manipuladores das *forças da sociedade*, os jesuítas do romance, de fato, lançam mão de sua influência para continuar mantendo tal posição; o próprio Molina sugere a outro padre que gostaria de ser o confessor da jovem Inesita, já que o governador recém-chegado a Salvador, D. Diogo, parece cortejá-la e o padre poderia, assim, indiretamente influenciar o próprio mandatário. Outro padre sugere que induzam a mãe da jovem Elvira a encerrá-la em um convento, de modo que as riquezas da viúva caiam nas mãos da Igreja. Gusmão de Molina, portanto, não é o único jesuíta retratado como interesseiro e manipulador, e assim é que, à sua chegada, quando se reúnem os principais do Colégio para ouvirem do recém-chegado o motivo de sua vinda, a cena é descrita pelo narrador como vultos que se esgueiram pelos corredores escuros (p. 142-143), e na cena são usadas várias vezes expressões como "poder imenso", "soberano", "poder supremo" (p. 146), para explicar a posição do Padre Visitador. Às primeiras explicações de Molina, diz o narrador que nenhum dos ali presentes acreditou nos motivos que alegava para a visita, pois eram "padres sabidos e usados na arte da dissimulação em que primavam os jesuítas, conhecedores de todas as sutilezas e disfarces que costumavam empregar nas altas negociações" (p. 150).

Cabe aqui comentar duas semelhanças entre as representações de figuras de autoridade religiosa em Alencar e em Teixeira de Souza. Assim como em *As tardes de um pintor*, o padre malvado de Alencar também passa por uma profunda crise moral em certo ponto do romance. Na terceira e última parte, a rica e solitária espanhola Dulce revela ao leitor o passado de Gusmão de Molina: referindo-se a ele pelo nome de Vilar, relembra a paixão que tiveram na juventude ainda na Espanha, o casamento não consumado e o abandono pelo noivo, que, sabe-se agora, deixou-a para buscar a prestigiosa condição de inaciano, pois "era ambicioso" (p. 1395). O padre, quando confrontado por Dulce, enfrenta os maiores sofrimentos físicos e morais, e confessa seu próprio martírio por ter-se colocado a si próprio em tal miséria:

> — E nessa grande solidão da dor, em que minha alma viveu, nenhum pensamento consolador. Onde achá-lo? Aos pés do altar que eu maculava? Junto a vós a quem desgracei? Nas recordações de uma infância desvalida e vergonhosa?... Cristo teve sete passos para carregar a cruz ao Calvário; eu, pecador, devia arrastar a minha sem repouso, nem alívio. [...] Rangiam-lhe os dentes; os lábios tremiam com arrepio convulsivo. Uma luta desesperada e terrível agitava sua alma: [...] – Minha coragem está exausta, minha vontade cansou!... (Alencar, 1865, p. 1397)

Esmagado por tais pensamentos, tenta resistir à tentação de entregar-se aos braços da noiva, em um último esforço por manter-se casto antes que ela morra, vítima do veneno que tomara pouco antes. Sem sucesso na busca pelas minas de prata e com o acréscimo de dor por presenciar a morte de seu amor da juventude, o final do romance reserva a Molina carregar consigo tamanho sofrimento de volta à Europa; já não festeja o leitor, contudo, por seu fracasso: a passagem acima descrita imbui a personagem de uma dolorosa tragicidade, condenado que é a amargar suas próprias más escolhas por toda a vida.

O segundo ponto em comum é a presença de uma figura religiosa excepcional em meio à corrupção dos caráteres e da instituição. Assim como Teixeira e Souza redime o sacer-

dócio pelo justo frei João, em Alencar também encontramos um jesuíta que só queria curar a alma, não os bens terrestres. Mesmo repreendido por Molina por não se envolver em tão justificável motivo para angariar riquezas (supostamente a expansão das missões), o padre Ignácio de Louriçal pede permissão para deixar o Colégio e voltar ao sertão, onde se dedicaria à sua verdadeira missão de converter os indígenas. O padre Ignácio é encontrado mais tarde por Estácio vivendo entre os Tupinambás em local muito próximo às minas, e ainda que prestes a ser devorado, depois de salvo pelo jovem, não quer abandonar sua missão e deixar os nativos. Subentende-se que o padre já sabia onde estariam as jazidas, mas ocultara tal conhecimento por condenar a grande ambição dos caçadores de riquezas e, de certa forma, proteger o espaço de seus amados gentios.

O caráter excepcional dessas duas personagens em meio a um conjunto de jesuítas maus, lúbricos e ambiciosos aponta para o olhar crítico sobre a atuação da Companhia de Jesus que se disseminava na Europa e também no Brasil desde a década de 1830. De acordo com Rafaela Sanches (2021), propagandas e romances de temática antijesuítica circularam na imprensa fluminense, suscitando "conflitos e confrontos religiosos no âmbito das discussões políticas do país, cujas manifestações ideológicas são reinterpretadas pelos romances e prosas ficcionais brasileiras desse período" (Sanches, 2021, p. 274). Em uma época na qual a formação identitária do Brasil estava no auge das discussões, a religião, enquanto força integradora da sociedade, supostamente "responsável por instruir e moralizar a nação" (p. 274), passa pelo crivo dos homens de letras, que parecem ver em suas figuras de autoridade atributos pouco compatíveis com receptáculos do poder divino. No romance histórico da contemporaneidade tais representações são ampliadas e trazem maior diversidade de figuras, e as relações de poder na sociedade colonial também são desenhadas de formas mais complexas, como os exemplos a seguir mostram em contraste.

O romance histórico contemporâneo e o fim da hegemonia jesuítica

Não é à toa que os dois exemplos de romances históricos contemporâneos escolhidos para esta análise foram publicados por mulheres há poucos anos; a participação das escritoras (e das escritoras negras) tem crescido de forma expressiva nas últimas décadas. Maria Valéria Rezende e Eliana Alves Cruz, no entanto, tratam de temáticas e estilos consideravelmente distintos, a considerar o conjunto geral de suas obras. Enquanto Rezende é membro da Congregação de Nossa Senhora Cônegas de Santo Agostinho e se dedica à educação popular desde a década de 1960, estreando na literatura em 2001, Alves Cruz é jornalista, roteirista e estreou sua carreira literária em 2016, sendo conhecida por tratar de temas relacionados ao racismo e à ancestralidade africana. Os romances *Carta à rainha louca* (2019), de Rezende, e *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020), de Alves Cruz, recompõem o universo colonial sob a perspectiva de mulheres que teriam tudo para serem esquecidas pela história. Outra convergência é o fato de ambas as autoras terem comentado, em entrevistas, sobre a atualidade de seus romances e o quanto o debruçar-se sobre a história (ainda que através da literatura) pode nos ajudar a entender "as mazelas e injustiças que afetam a mulher no contexto atual" (Rios, 2024, p. 89).

Carta à rainha louca tem como narradora uma mulher em peculiar situação de marginalidade no universo dos engenhos baianos nos anos 1700. Nem escrava nem senhora, Isabel

Maria das Virgens é filha de portugueses. Sua mãe morreu quando ainda era muito pequena, e ela cresceu acompanhando sinhazinha Blandina, do Engenho Paraíso, já que tinham quase a mesma idade e tornaram-se amigas – embora a diferença de classe social relegasse a Isabel um papel mais próximo do de serva que de amiga, especialmente quando seu pai mata um feitor que tenta abusá-la e tem que fugir para evitar a prisão, deixando-a sozinha no engenho. A fortuna crítica da autora já observou que "suas personagens [são], muitas vezes, caracterizadas pelo perfil de subalternidade ou marginalidade dentro do estrato social, uma vez que pertencem a condições de exclusão, abandono, inferioridade etc." (Rios, 2024, p. 80). O exercício de diferentes formas de poder, portanto, torna-se menos centralizado e mais complexo no romance de Rezende.

Um dos mais interessantes recursos empregados pela autora na composição deste romance são os trechos autocensurados pela narradora em seu texto que, como o título indica, é uma carta a ser enviada à rainha D. Maria, de Portugal. Encerrada no convento do Recolhimento, Isabel narra à monarca – e ao leitor – suas desventuras desde a infância no engenho até aquele momento. Assim sabemos que, contra as probabilidades, a moça era letrada graças às lições que um padre ensinava a Blandina e suas irmãs. As meninas ricas não demonstravam muito interesse pelos ensinamentos, mas nossa narradora aproveitava-os avidamente. O padre é pouco desenvolvido enquanto personagem, mas dele se diz que era bondoso e paciente, e estava "ocupado em domar as duas filhas mais pequenas da casa-grande, ensinar-me tudo o que podia e cuidar da própria família" (Rezende, 2019, p. 91), de onde se conclui que não era estrito cumpridor do celibato, mas comprazia-se em ensinar a menina pobre que ouvia as lições das sinhazinhas de soslaio. Também veio do padre o conselho para evitar "as flechadas do amor e da sedução" (p. 91), admoestação que não foi seguida pelas meninas. Tanto Blandina quanto Isabel se encantam por um jovem bastardo do engenho vizinho, o encantador Diogo Lourenço. Vítima da sedução do moço, Blandina engravida e causa furor em seu pai, que a deixa em outra propriedade até que tenha o bebê para, logo em seguida, levá-lo, não se sabe para onde. Blandina é então forçada a tornar-se freira, e a narradora Isabel a acompanha.

A caracterização das freiras que lideravam o convento merece comentário. Segundo a narradora, a autoridade máxima do claustro era a Abadessa, que "ali mandava como rainha" (p. 111) e a quem "qualquer pequeno lucro a interessava" (p. 131). Eis a primeira aparição da poderosa freira, logo após os forçados votos de Blandina: "portando à mão direita um cajado em tudo semelhante àquele do bispo, com a voluta voltada para a frente em sinal de que dali para dentro a ela pertencia o poder" (p. 105). Outras a auxiliavam na administração do Convento do Desterro: há a Madre Cartorária, que confisca os livros de sermões de Isabel, mas mais tarde passa a pagar-lhe uns tostões pelo trabalho de copista; a Madre Ecônoma, que compra dela um ábaco por ser a única ali que saberia usá-lo; e outras poucas com funções auxiliares à Abadessa. Dentro do convento, muitas das freiras tinham suas próprias escravas para cuidar de sua roupa e comida. O espaço monástico era, portanto, um intrincado sistema hierárquico em que a narradora ocupava posição singular: nem freira, nem escrava, era livre para sair e vender os pertences de Blandina para poder reforçar a alimentação da frágil sinhazinha. Michel Foucault, ao comentar a disciplina e como constitui técnica de exercício do poder, observa que os mosteiros são espaços exemplares em cujo interior reina o sistema disciplinar (Foucault, 1979, p. 61). Nestes espaços os indivíduos são mantidos em perpétua

vigilância, submetidos a uma "pirâmide de olhares" (p. 62), de forma a serem observados permanentemente. Desta vigilância constante, consegue a narradora por vezes escapar.

Depois da morte da sinhazinha, Isabel deixa o convento e o modo que encontra para ganhar a vida e seguir à procura do pai pelos sertões é vestindo-se de homem e vendendo seus serviços de escriba: redigia cartas e contratos, falsificava documentos, e o trabalho era abundante em um mundo onde pouquíssimos eram os letrados. Ser alfabetizada e fingir-se de homem são, portanto, as duas condições que dão à narradora o poder de circular na sociedade colonial. Mais adiante, quando descoberta, é levada à prisão e de lá só sai com o auxílio de Gregório, o escravo alforriado de seu pai. Embora também desvalido naquele mundo, Gregório permite a Isabel circular com menos desconfiança dos circundantes. Note-se como cada personagem, na limitação de suas condições pouco favoráveis, logra algum sucesso e capacidade na luta diária pela sobrevivência. De volta ao pensamento de Foucault, temos que "o poder em seu exercício vai muito mais longe, passa por canais muito mais sutis, é muito mais ambíguo, porque cada um de nós é, no fundo, titular de um certo poder e, por isso, veicula o poder" (Rezende, 2019, p. 91). O poder – mesmo que restrito à sua própria existência e agência – de Isabel e Gregório advém, portanto, da condição letrada e da condição masculina, respectivamente.

Ainda um último comentário sobre *Carta à rainha louca*: Isabel começa uma peregrinação como devota por aquelas trilhas ligando Salvador à região das Minas, e a ela acabam-se juntando várias outras mulheres e crianças em semelhante situação de desamparo, crentes em sua grande fé e capacidade de operar milagres. Em uma terra cedida por um grande proprietário, as mulheres se estabelecem e passam a viver em trabalho comunitário e apoio mútuo. Muitos lhes dão doações, preferindo-as a dar aos clérigos, que "não são caridosos nem sóbrios" (p. 160). Meses depois vem um bispo averiguar as condições em que vivem, e Isabel é levada à prisão, acusada de tentar fundar um convento fora do domínio da autoridade da igreja; é acusada, portanto, de tentar subverter o poder da Igreja. Sua última esperança é, desse modo, que sua carta chegue à rainha e esta, com o poder que detém, interceda pela moça e a liberte. Sendo mulher, solteira e pobre, fica sujeita a inúmeras esferas de poder no espaço colonial, e a autoridade religiosa é aquela à qual a personagem mais deve se submeter ao longo da narrativa; não sendo ela propriamente uma figura de autoridade religiosa, é a personagem que transita entre várias dessas figuras e, portanto, a que constrói diante do leitor o mais rico painel das relações entre religião e poder na colônia.

Também no romance de Eliana Alves Cruz o poder da Igreja se estende como sombria fonte de medo sobre várias das personagens. Dos sacerdotes católicos temos dois representantes em *Nada digo de ti, que em ti não veja*: D. Diogo, da rica família Muniz, que aspira a ingressar na Companhia de Jesus, e o Visitador da Companhia, o temido bispo Alexandre Saldanha Sardinha. A razão por ser tão temido vem do próprio motivo de sua visita: munido de autoridade não apenas eclesiástica, mas de um poder amplo e híbrido entre o temporal e espiritual determinado pelas Ordenações Filipinas, o bispo vem à colônia verificar a idoneidade e boa linhagem dos aspirantes à Ordem de Santo Inácio, vigiar a piedade dos católicos, ameaçar os cristãos novos – que a qualquer momento podiam ser condenados por supostas práticas judaizantes –, punir comportamentos iníquos, e acompanhar obras de construção de igrejas na rica região das minas. Sua figura é a própria personificação do poder irrestrito e da repressão, e sua chegada deixa várias das personagens sob tensão. Vale notar como o título do romance estabelece um interessante jogo com as histórias das várias personagens conforme

se apresentam, já que quase todas têm algo a esconder dos olhos públicos e partilham da tensão que a chegada do inflexível jesuíta estabelece.

Os capítulos de *Nada digo de ti* têm como epígrafe um breve trecho das já mencionadas Ordenações, excerto que contribui para a atmosfera opressiva que prevalece no romance. Falando de práticas proibidas e castigos, tais epígrafes expõem o caráter pouco espiritualizante e muito disciplinante das Ordenações e, por conseguinte, dos modos de sujeição exercidos pela Igreja enquanto detentora de poder de várias naturezas. "Que uma classe se torne dominante, que ela assegure sua dominação e que esta dominação se reproduza, estes são efeitos de um certo número de táticas eficazes, sistemáticas, que funcionam no interior de grandes estratégias que asseguram esta dominação" (Foucault, 1979, p. 191); a prerrogativa de condenar indivíduos transgressores era decerto uma das mais poderosas táticas de dominação e manutenção do poder da igreja.

O jovem Felipe Gama é um dos mais ameaçados pelo detalhismo investigativo do frei, já que a sodomia era dos mais abominados pecados naquela sociedade, e o rapaz vive uma ardente e conflituosa paixão com Vitória. Esta é mulher trans, africana, alforriada da escravidão por sua própria sagacidade e também pela habilidade sobrenatural de encontrar coisas desaparecidas, com a qual beneficia seu antigo proprietário e assim ganha seu favor. Na capilaridade das redes de poder que se espraiam pela sociedade colonial setecentista do romance, esta é uma das mais interessantes personagens: ela "se apropria dos fundamentos do sistema dominante, para arquitetar a vingança dos oprimidos. Ao passo que o poder hegemônico comanda/sufoca, os saberes marginalizados libertam" (Barbosa, 2022, p. 279). A habilidade sobrenatural vinha de seu treinamento espiritual ainda no Congo, de onde vinha; conhecida no Rio de Janeiro como calunduzeira, a ela recorriam muitos dos que não tinham acesso aos raros (e muitas vezes ineficientes) médicos vindos do reino. Com seu conhecimento, curava toda uma gama de doenças, dores e desconfortos comuns à vida na colônia, e o poder de cura a mantinha aceita na sociedade apesar da marginalização que podia esperar por se prostituir. De acordo com Roberta Barbosa, "Vitória consegue certo domínio sobre todos os outros [personagens]" (2022, p. 276), desmascarando a incastidade do próprio frei Sardinha e as transgressões de várias outras através da divulgação do diário de D. Diogo. Seu poder vem do conhecimento, tanto ancestral como dos segredos da elite colonial, e sua liberdade vem de divulgar tais segredos durante seu próprio julgamento por sodomia.

Das práticas espirituais no romance de Eliana Alves Cruz ainda cabe mencionar que várias das personagens escravizadas, como Quitéria e Zé Savalu, preservam sua fé nos orixás apesar das ordens contrárias. Se os rituais da espiritualidade de origem africana estavam proibidos, a fé não estava, e dela advém o poder para mudar realidades. Quando Zé Savalu finalmente consegue o ouro necessário para comprar a liberdade de sua amada Quitéria e de outros entes seus, é à intercessão dos orixás que a mulher atribui tão improvável conquista. *Nada digo de ti* apresenta, portanto, um panorama mais elaborado de influências espirituais em tensão e disputa de poder; o que não traz, em contraste com as outras obras analisadas, é uma figura católica retratada com cores favoráveis. Sem heróis absolutos, o romance desenha uma sociedade de atos e crenças insubmissos e ocultos, sempre prestes a vir à luz.

Considerações finais

O gênero do romance histórico, interdiscurso entre a ficção e a reimaginação do passado, mostra que práticas religiosas distintas não apenas coexistiam no Brasil-Colônia, mas competiam pela legitimação social. São frequentes em tais romances, tanto em seus primórdios no século XIX quanto na atualidade, o destaque dado a personagens que representam autoridade religiosa e espiritual. Ao representar tais disputas, o romance histórico evidencia tanto a força do catolicismo oficial quanto a resistência cultural de grupos subalternos, expondo tensões que a historiografia tradicional frequentemente silencia.

Os romances oitocentistas analisados apresentam quase exclusivamente a figura do missionário jesuíta, imbuído de grande poder e retratado como arguto e ardiloso, sujeito à luxúria e à ambição. Tais representações ilustram a atmosfera antijesuítica que se proliferava no Brasil em meados do século XIX (Sanches, 2021), e abrem uma brecha para a redenção do líder religioso através de uma personagem excepcionalmente dedicada à profissão da fé católica. Nota-se que tanto estas quanto outras personagens de protagonismo têm origem ou linhagem europeia, e de outros grupos étnico-raciais fazem-se retratos um tanto problemáticos – vide o caso dos ciganos, dos escravizados ou dos judeus nos romances de Teixeira e Souza e de Alencar. Mas se o gênero passou por profundas transformações ao longo do século XX, como afirmam Esteves e vários outros, como diferem os romances contemporâneos neste aspecto? O universo colonial reconstruído por Rezende e Alves Cruz é apresentado, em primeiro lugar, por perspectivas femininas e marginalizadas, as quais, pressupõe-se, circulavam por espaços sociais mais distantes do poder centralizado, e o encontravam em suas mais distantes ramificações. Freiras, beatas, calunduzeiras e os próprios padres católicos são incluídos em um panorama social mais diverso e nuançado. Complexas e por vezes contraditórias, tais personagens abrem uma janela para uma releitura do passado colonial em que a sociedade não pertence somente a um pequeno grupo de detentores do poder oficial.

Em última instância, pode-se dizer que tal movimento no campo literário dialoga com um movimento de maior alcance na sociedade. Ainda considerando as tais transformações por que passou o gênero nos anos 1900, o mesmo pode-se dizer do Brasil e seus movimentos sociais: o fortalecimento do movimento negro e do feminismo, as transformações no próprio campo da História e o desencantamento com a concepção positivista de progresso deram ao pensamento social e ao campo literário o espaço e as vozes para transformar a ficção histórica em um olhar muito mais crítico e problematizador sobre um passado que já não é mais mítico, mas ponto de origem de vários dos desafios ainda presentes na sociedade brasileira.

Referências

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, n. 240, p. 82-85, 1991.

ALENCAR, José Martiniano. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865.

BARBOSA, Roberta Tibúrcio. Diálogos interculturais em *Nada digo de ti que em ti não veja*. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 12, n. 25, p. 272–280, 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, Vol. II—1836—1880*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

CRUZ, Eliana Alves. *Nada digo de ti, que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREITAS, Renata Dal Sasso. José de Alencar e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: apontamentos sobre a concepção do romance *As minas de prata* (1862-1865) e a cultura histórica brasileira nos oitocentos. *Aedos*, n. 5, vol. 2, p. 8-25, 2009.

MENTON, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas, 1993.

OLIVEIRA, David Mesquiati et al. Religião e poder estatal no Brasil: da Colônia à República. *PLURA, Revista de Estudos de Religião*, vol. 12, n. 2, p. 241-258, 2021.

REZENDE, Maria Valéria. *Carta à rainha louca*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

RIOS, Dinameire Oliveira Carneiro. "'Por louca e desobediente': representações femininas em *Carta à rainha louca*, de Maria Valéria Rezende". *Interdisciplinar—Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 42, n. 1, p. 79—90, 2024.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. O mito da conspiração jesuítica no século XIX: das páginas da imprensa ao universo histórico de *As minas de prata*, de José de Alencar. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 57, p. 273-292, 2021.

TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. *As tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

TIBURCIO BARBOSA, Roberta. Diálogos interculturais em *Nada digo de ti que em ti não veja*. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 12, n. 25, p. 272—280, 2022.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira, de Bento Teixeira a Machado de Assis*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

v. 36, n. 3, p. 247–263, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63673
Submetido em: 29/12/2025 · Aprovado em: 16/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A pintura textual de Joseph de Jouvancy: estudo introdutório, tradução e notas a um excerto sobre a atividade jesuítica nos primeiros séculos do Brasil Colonial

The Textual Painting of Joseph de Jouvancy: Introductory Study, Translation, and Notes on an Excerpt Concerning Jesuit Activity in the Early Centuries of Colonial Brazil

Jerfferson Manoel Araujo da Silva Junior
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
jerffersonaraujo@outlook.com
https://orcid.org/0009-0007-3822-5343

Samuel Anderson Oliveira de Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
samuel.lima@ufrn.br
https://orcid.org/0000-0001-7525-5997

Resumo: Em 1710, o jesuíta francês Joseph de Jouvancy publica o segundo tomo do quinto volume da monumental série de livros das *Historiae Societatis Jesu*, cuja meta era a de registrar a história da Companhia de Jesus. Neste trabalho, empreendemos, num primeiro momento, um estudo introdutório que é seguido de nossas reflexões, baseando-nos nas contribuições de Cortez (2009), acerca do caráter visualista da linguagem, tendo como meta lançarmos luz sobre a prosa de língua latina de Jouvancy, entendida como herdeira da tradição Renascentista. Em seguida, partimos para a tradução (munida de notas) de um excerto extraído da obra supramencionada. Essa tradução anotada é precedida de um breve estudo, amparado nos aportes de Monteiro (1994) e Métraux (1979), acerca do contexto dos fatos narrados no excerto, levando em conta o choque entre as mundivisões cristã e indígena no Brasil dos primeiros séculos de dominação europeia.

Palavras-chave: pintura textual; Brasil colonial; Companhia de Jesus; Companhia de Jesus.

Abstract: In 1710, the French Jesuit Joseph de Jouvancy published the second tome of the fifth volume of the monumental series *Historiae Societatis Jesu*, whose aim was to record the history of the Society of Jesus. In the present study, we begin with an introductory analysis, followed by reflections based on the contributions of Cortez (2009) on the visualist character of language,

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.

with the aim of illuminating Jouvancy's Latin prose as an heir to the Renaissance tradition. We then present a translation, accompanied by notes, of an excerpt from the aforementioned work. This annotated translation is preceded by a brief contextual study, informed by the insights of Monteiro (1994) and Métraux (1979), concerning the events narrated in the excerpt. Particular attention is given to the confrontation between Christian and Indigenous worldviews in Brazil during the early centuries of European domination.

Keywords: Companhia de Jesus; Colonial Brazil; Society of Jesus; Joseph de Jouvancy.

O latim e os jesuítas

No ano de 1540, através da bula *Regimini militantis Ecclesiae* ("Para o governo da igreja militante"),[1] a Companhia de Jesus (em latim, *Societas Jesu*), então recém-formada pelo clérigo Inácio de Loyola (Campbell, 1921, p. 31), é reconhecida pelo Papa Paulo III (1468-1549). Em 1551, o jovem José de Anchieta (1534-1597) era admitido na ordem, cujo intuito, segundo Leite (1938, p. 10), orbitava em torno da contemplação individual e do trabalho apostólico de conversão do próximo. As atuações de Anchieta e de outros jesuítas no Brasil Colônia serviriam de inspiração, séculos depois, para outros membros da ordem.

Na Europa do século XVI, vigorava entre os eruditos uma visão humanista do mundo, herdada do Renascimento, catalisado por Francesco Petrarca (1304-1374). Os ideais pedagógicos dos jesuítas, embebidos no humanismo renascentista (Leite, 1938, p. 72-73), precisavam justificar-se em termos cristãos (Codina, 2000, p. 40-41), assim como o próprio Petrarca já o fizera séculos antes (Witt, 2001, p. 246). No esteio humanístico da união entre os pensamentos secular e religioso, a *Ratio Studiorum* ("Plano de Estudos")[2] foi o fruto de décadas de esforço, publicada em sua forma final em 1599. A concepção de um retorno *ad fontēs* ("às fontes") colocou o ensino da língua latina no centro de tudo, já que esse idioma era um instrumento através do qual o formando jesuíta ganharia acesso tanto aos textos eclesiásticos quanto ao vasto tesouro literário dos autores clássicos. Essa aproximação com os clássicos permitiria aos jesuítas não somente uma leitura e uma compreensão profunda dos textos clássicos, mas também a capacidade de produção literária em um latim elegante e rico, tanto na prosa quanto na poesia, nutrido nos autores da Antiguidade. Exemplo disso é Anchieta que, apesar de ter florescido anos antes da publicação da *Ratio Studiorum*, conciliou o humanismo renascentista com a cristandade, compondo, por exemplo, o *De Gestis Mendi de Saa* (1563), voltando-se para o

[1] As traduções presentes neste trabalho são de nossa autoria, exceto quando indicarmos o contrário.

[2] O título completo é *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, cuja tradução é "Plano e Sistema de Estudos da Companhia de Jesus". O documento expõe diretrizes para o ensino de várias disciplinas, como a gramática latina (e grega), história, retórica, teologia etc.

gênero épico. Filiando-se diretamente à tradição épica dos autores novilatinos da Renascença, ele segue os passos de Petrarca, que compusera sua *Africa* emulando Virgílio.

O jesuíta florentino Niccolò Orlandini (1533-1606), também educado segundo os preceitos renascentistas, foi incumbido de iniciar uma monumental coletânea de teor historiográfico acerca da Companhia de Jesus, as *Historiae Societatis Jesu* ("Histórias da Companhia de Jesus"), cujo primeiro volume só foi publicado postumamente, em Roma, no ano de 1615. Foi sobre alicerces herdados dessa tradição renascentista que floresceu o jesuíta francês Joseph de Jouvancy[3] (1643-1719), cujo nome latino é *Josephus Juvencius*. O sacerdote ficou responsável pela confecção do quinto volume da coletânea, no qual discorre acerca da atuação da ordem religiosa em diferentes partes do mundo, incluindo o Brasil.

Finalmente, nosso intuito com este trabalho perpassa, num primeiro momento, lançarmos um novo olhar sobre a prosa jesuítica em latim. Para isso, apoiamo-nos na ideia de que é possível conceber uma pintura textual, amplamente baseada no conceito de texto pictórico de Cortez (2009). Recorremos a excertos de Joseph de Jouvancy e de Francesco Petrarca, figura importante para o humanismo renascentista, ao qual o jesuíta francês filia-se através da erudição humanista que recebeu. Num segundo momento, faremos um estudo introdutório à tradução anotada, que constará de observações e comentários acerca do excerto traduzido à luz das contribuições historiográficas de Monteiro (1994), além das reflexões de Métraux (1979) no campo da antropologia da religião dos antigos povos de língua tupi. Por fim, nossos esforços culminarão numa tradução anotada, cujo objetivo é proporcionar ao leitor um pequeno e vívido vislumbre da convivência entre jesuítas, colonos e indígenas nos anos iniciais do Brasil Colônia. De outra forma, parafraseando Cícero (*Arch*. VI, 14),[4] esses relatos, tão importantes para o enriquecimento de nossa visão acerca da colonização do Brasil, continuariam jazendo nas trevas do oblívio, já que o latim representa uma barreira linguística para muitos.

A extrapolação do texto pictórico em pintura textual

Para Emilio Springhetti (1954), jesuíta italiano célebre por sua atividade como latinista no século XX, a prosa latina deve ser concebida livre das interferências e dos influxos oriundos da poesia. O latinista italiano, referindo-se a esse influxo poético na prosa, diz-nos o seguinte:

> São chamados de vocábulos poéticos aqueles que, como tenham uma certa conformação, uma certa sonoridade, acepção e sentido imaginoso e figurado, são mais aptos para a poesia e, portanto, são quase característicos dos poetas. Essas palavras, entretanto, ainda que "raramente tenham, mesmo na oração, valor", sobretudo na narrativa de cunho histórico, e, postas no lugar adequado, façam

[3] Quando o mencionarmos, empregaremos o nome francês. Nas referências e citações, empregaremos a forma latina somente.

[4] *Quae jacērent in tenebrīs omnia, nisī litterārum lūmen accēderet*. Isto é, "todas essas coisas que jazeriam nas trevas, caso não se lhes achegasse o lume das letras". Ao citarmos obras de autores antigos, buscaremos usar suas formas abreviadas conforme constam em Lewis & Short (1879).

> com que o "discurso pareça ser mais glorioso e antigo" (Cic. 3 *De Or.* 38, 153), geralmente devem ser evitadas na prosa (Springhetti, 1954, p. 126; grifos do autor).[5]

Apesar de o autor desencorajar o influxo poético dentro da prosa, é interessante observarmos como há, conforme Springhetti (que se baseia em Cícero), uma certa maleabilidade desse preceito quando a prosa em questão é historiográfica, como é o caso do excerto com que trabalhamos. Nesse sentido, é importante notarmos como, a partir da Renascença, houve uma maior aproximação entre a literatura e as artes plásticas através de comparações entre uma forma de arte e as outras (Scherer, 2017, p. 50). Petrarca, por exemplo, que tinha Cícero como modelo de prosador (Pfeiffer, 1976, p. 10-11),[6] extrapola simbolicamente a comparação horaciana[7] do *ut pictūra poēsis* ("a poesia é como a pintura"), que aproxima a pintura da linguagem verbal (Fiorin, 2014, p. 155), em direção a algo como *ut pictūra prōsa* ("a prosa é como a pintura"), ainda que essa extrapolação não seja explicada ou referida de forma explícita. Inúmeros são os exemplos petrarquianos que pintam, palavra a palavra, um quadro em nossa mente. Vejamos um trecho da carta que escreveu a Giovanni dell'Incisa[8] acerca da morte de seu caro amigo e parente Franceschino degli Albizzi (13??-1348). Nela, Petrarca maldiz a cidade de Savona, onde Franceschino falecera de Peste Negra:

> Savona nociva e ímpia, que me envolveste nestas ansiedades! [...] Por isso, que mais poderia eu desejar para ti? Que as colinas, curvadas num arco, se estendam, de modo que, na face de um litoral reto e sem portos, provejas paragem iníqua às naus! Que se arruínem os muros e as guarnições artificiais que dispuseste contra os ventos e as ondas! Para lá se transportem a força das Sirtes e o fervor de Euripo, para lá a raiva de Cila, para lá o ímpeto de Caríbdis e quaisquer perigos do vasto mar! Que Éolo solte os irmãos inquietos, Austro e os demais, que estão acostumados a saltar sobre tuas fronteiras, para que, estando todo o orbe tranquilo, as procelas te abalem sozinha perpetuamente! Que o que quer de mortes e doenças, através das terras e dos mares, que este ano pestífero tenha derramado conflua para ti sozinha, e que a peste, sendo anual para os outros, seja-te eterna (Petrarca, *Epystole familiares*, VII, 12).[9]

Petrarca pincela com detalhes as imagens da epístola, ilustrando bem a ideia de uma pintura textual, que nada mais é do que um texto (no exemplo dado, em prosa) que abunda numa "linguagem visualista que conduz o leitor para o plano do imaginário, possibilitando-

---

[5] "Poëtica vocantur vocabula quae, cum conformationem quandam habeant, sonum, colorem sensumque imaginosum et figuratum, magis poësi accomodantur ideoque sunt fere poëtarum propria. Haec autem, etsi 'raro habent etiam in oratione... dignitatem', praesertim in historica narratione, et suo loco posita 'grandior atque antiquior oratio saepe videri solet' (Cic. 3 *De Or*. 38, 153), generatim in soluta oratione vitanda sunt".

[6] Os ecos de outros prosadores, sobretudo Sêneca e Agostinho, não podem ser subestimados (Witt, 2003).

[7] Cf. *Ars Poētica*, 361.

[8] Cf. *Epystole familiares*, VII, 12.

[9] "Saona nocens atque impia, que me his anxietatibus involvisti [...]! Pro quo quid aliud optem tibi? Curvati in arcum colles extendantur, ut in faciem directi et importuosi litoris redacta, iniquam prebeas classibus stationem; corruant menia et manufacta presidia, que ventis ac fluctibus obiecisti: huc vis Syrtium et Euripi fervor, huc Scyllea rabies, huc Caribdis impetus et quecunque vasti maris pericula transferantur; laxet Eolus inquietos fratres, Austrum et reliquos, qui tuis finibus insultare sunt soliti, ut toto orbe tranquillo, te unam perpetue quatiant procelle. Quicquid vel mortium vel morborum per omnes terras ac maria pestifer hic annus effudit, in te solam confluat; queque aliis annua, tibi pestis eterna sit".

-lhe a construção de quadros e cenários" (Cortez, 2009, pág. 361). Essa característica petrarquesca vai ser vista em diversos outros latinistas, que, encorajados por figuras como a de Giovanni Boccaccio, tenderão a ver em Petrarca um grande modelo a ser seguido.[10]

Nesse esteio, convém mencionarmos a figura retórica da écfrase, que constitui parte importante da pintura do texto. Fiorin chama esse dispositivo retórico de hipotipose, caracterizando-o pela "acumulação de detalhes sensíveis expressos por adjetivos e advérbios" que tem a capacidade de "fazer o leitor entrar no universo descrito" (2014, p. 155). O autor ainda menciona subtipos de hipotipose, como a topografia, que é a descrição de cenários, e a etopeia, que pode ser entendida como a descrição da maneira de ser de alguém. Durante as Grandes Navegações, por exemplo, os europeus foram confrontados espiritual e intelectualmente com as novidades de então. Mediante a topografia, os autores descreveram terras habitadas por povos desconhecidos e, através da etopeia, descreveram crenças e línguas alheias, costumes e hábitos diferentes dos seus. Assim, a literatura da época abunda em relatos vívidos das viagens e desventuras vivenciadas em terras longínquas, "onde os valores da civilização eram diferentes" (Cortez, 2009, p. 361).

Ao assumir uma obra de caráter historiográfico, Jouvancy também teve de empregar uma linguagem visualista, buscando prover o leitor com a oportunidade de viajar mentalmente através da pintura com as palavras. O emprego dessa linguagem visualista, entretanto, não era feito descomedidamente. Os abusos eram evitados e a descrição era guardada para quando os fatos relatados precisassem de mais vividez, em certa consonância com o que Springhetti (1954) postula, baseando-se em Cícero. Um exemplo disso pode ser visto no mesmo livro do qual extraímos o excerto principal deste trabalho. Nele, há um relato das dificuldades enfrentadas durante uma expedição que os sacerdotes jesuítas Francisco Pinto (1552-1608) e Luís Figueira (1574/76-1643) empreenderam, tendo em mente a conversão de certos indígenas *maranhenses*:[11]

> Assim, [Pinto e Figueira] usam alguns brasílios cristãos como guias para a viagem perigosa, não apenas para que lhes mostrassem o caminho por entre os vastíssimos espaços de uma terra desconhecida e selvagem, árdua de florestas, escarpada de montanhas, coberta de serpentes, entrecortada por rios, mas também para que, indo à frente às ocas de seus semelhantes (como convém mais facilmente entre os homens de um mesmo povo), abrissem caminho para os padres e preparassem as mentes bárbaras. Francisco Pinto, com essa estratégia, já havia afastado de uma vida desumana e incivilizada e conduzido rumo a costumes humanos e lugares civilizados um imenso número de brasílios. Inflamado pela mesma esperança, continua, cheio de entusiasmo, em direção aos [indígenas] maranhenses. O caminho, muitas vezes, teve de ser aberto com o ferro, através de ínvias matas; frequentemente tinham de ser atravessados vaus perigosos e lamacentos de rios.

[10] Os ecos petrarquianos, irradiados por toda Europa, chegaram, por exemplo, a Portugal, onde encontraram terreno fértil em Luís de Camões, autor português célebre pelo épico Os Lusíadas, que imitaria Petrarca na forma de compor sonetos, chegando, inclusive, a poetizar e metrificar em sonetos a prosa do autor aretino, compondo aquele que, certamente, é um dos mais famosos poemas em língua portuguesa. O soneto camoniano, conhecido como "Amor é um fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói, e não se sente; / é um contentamento descontente, / é dor que desatina sem doer […].", transforma em versos decassílabos portugueses a prosa latina de Petrarca, mais especificamente o trecho "est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors" (*De remediis utriusque fortune*, I, 69).

[11] "*maranonius*".

> Raízes arrancadas [da terra], cobras e lagartos aliviavam a fome; poças fedorentas abrandavam a sede (Juvencius, 1710, p. 757).[12]

Quando acumula adjetivos para a descrição dos cenários percorridos pelos sacerdotes e indígenas, Jouvancy emprega a topografia para enriquecer visualmente seu texto, pontilhando sua tela textual com a etopeia, ao descrever, em seu ponto de vista, os vícios e defeitos dos indígenas não catequizados. Além disso, vê-se, no original, uma poeticidade revelada mediante a escolha de palavras e de locuções feita pelo autor. Quando diz, por exemplo, *ferro fuit recludenda […] via*, Jouvancy emprega a palavra latina *ferrum* ("ferro") para significar, através de sinédoque, uma ferramenta feita de ferro, como uma espada ou facão, que poderia ser utilizada para abrir caminho por entre a mata densa, num uso poético que também é encontrado, por exemplo, em Ovídio (*Met.* VII, 119). Atentemo-nos, também, à escolha do verbo *reclūdō* ("abrir"), em associação ao substantivo *via* ("caminho"), que parece remeter-nos também a usos ovidianos (*Met.* XIV, 776, 781). Essa conjunção de estratégias por parte do autor resulta num texto de apelo visualista pincelado de forma sóbria e equilibrada, sobretudo nos momentos em que se deseja conferir maior vivacidade aos fatos relatados. Jouvancy pincela verbalmente um vívido quadro de um Brasil distante, pondo-o diante dos olhos do leitor europeu.

O excerto em contexto: a imposição da fé cristã

O passo que traduzimos e anotamos neste trabalho foi extraído do segundo tomo do quinto volume dos livros que compõem a coletânea intitulada *Historiae Societatis Jesu*, tendo sido publicado em 1710, conforme dissemos alhures. O excerto consta da subseção trigésima oitava, intitulada *Antigos vestígios e mais recentes vitórias da fé cristã entre os brasílios*.[13] Ela está contida na seção décima quinta, cujo título é *A religião propagada pela Companhia entre os brasílios*.[14] Já essa seção, por sua vez, está inserida no capítulo vigésimo terceiro, intitulado *A religião defendida, ilustrada e propagada pela Companhia de Jesus na América, do ano de Cristo 1591 a 1616*.[15] Estruturalmente, o trecho consta de um grande parágrafo único que abarca relatos mais ou menos conectados entre si, sem sinais consistentes de divisão interna. No excerto traduzido, vemos alguns relatos que retratam a vida no Brasil dos primeiros séculos de colonização europeia, sobretudo no contexto da conversão de indígenas ao cristianismo.

---

[12] Buscamos, nos trechos extraídos de Jouvancy, reproduzir a tipografia presente na cópia do tomo consultado. Assim, lemos: "Braſilos igitur aliquot Chriſtianos itineris periculoſi duces adhibent, qui non tantum commonſtrarent viam inter vaſtiſſima ignoti & inculti ſoli ſpatia, ſilvis aſpera, montibus abrupta, ſerpentibus obſita, fluminibus interciſa; verum etiam, qui prægreſſi ad mapalia ſuorum popularium (ut faciliùs inter ejuſdem gentis homines convenit) ſternerent aditum Patribus, & mentes barbaras præpararent. Ea ratione ingentem Braſilorum numerum Franciſcus Pintus anteà revocaverat ab aggreſti atque immani vita, & ad humanos mores cultaque loca perduxerat. Eadem ſpe accenſus pergit alacer ad Maranonios. Sæpe ferro fuit recludenda per invios ſaltus via; ſæpe tranſmittenda fluminum incerta & limoſa vada. Vulſæ radices, colubri, & lacertæ levabant famem; ſitim fetentes lacunæ ſolabantur".

[13] *Priſca religionis inter Braſilos veſtigia; ejuſdem recentes victoriæ*.

[14] *Religio inter Brasilos per Societatem propagata*.

[15] *Religio per Societatem Iesu defenſa, illuſtrata, & propagata in America, ab anno Chriſti MDXCI. ad annum MDCXVI*.

No início do passo, lemos o relato de uma difícil jornada empreendida por dez padres jesuítas rumo a um povo indígena previamente cristianizado que havia voltado aos seus costumes originais, como a crença em pajés, por exemplo, em detrimento da fé cristã outrora imposta. Segundo Monteiro (1994, p. 47-49), esse era um problema recorrente com o qual os jesuítas tinham de lidar no processo de catequização dos indígenas. De acordo com esse mesmo autor, havia três frentes principais através das quais os jesuítas empreendiam suas práticas proselíticas, das quais a primeira era a conversão de chefes locais, a segunda era a doutrinação das crianças e jovens e a terceira era a eliminação do obstáculo imposto pela existência dos pajés e dos caraíbas, que, segundo Métraux (1979, p. 66), gozavam de muito prestígio religioso entre os indígenas de língua tupi.[16] Um exemplo desta última estratégia de enfrentamento aparece no final da primeira parte do excerto. Nela, vemos como um pajé acaba desmoralizado numa espécie de debate com os padres jesuítas, o que culmina na partida dos indígenas da aldeia em questão rumo a Salvador, sob a tutela dos padres.

Em seguida, introduz-se um relato cujo tema principal é o de uma pestilência que assolou Salvador naquela mesma época,[17] abordando também as formas pelas quais os padres da ordem auxiliaram a população local, composta por colonos, clérigos e indígenas. Logo após, mantendo a conexão com o relato da peste, narra sobre um ataque de piratas que devastou a Capitania de Ilhéus. Em seguida, Jouvancy menciona novamente, de forma breve, a ida de padres a locais afastados com o intuito de converterem outros povos indígenas ao cristianismo. Depois dessa breve menção aos esforços missionários jesuíticos, o autor narra brevemente acerca de um certo líder indígena local que se converte ao cristianismo após ter caído enfermo e ser bem cuidado pelos padres.

Já no último relato, o autor conta-nos sobre a ida de dois padres jesuítas, João Lobato e Jerônimo Rodrigues, rumo a paragens habitadas por indígenas carijós. Após algum tempo de contato, os jesuítas decidiram conduzir esses indígenas recém-convertidos a aldeamentos vizinhos à cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de que ali continuassem seu processo educacional. Nesses aldeamentos, grupos indígenas oriundos de sociedades distintas eram concentrados com o objetivo de que fossem homogeneizados em termos de religião, cultura e língua. Ao mesmo tempo, os aldeamentos também logravam desarticular a sociedade indígena, desmontando "elementos fundamentais da organização social e cultural de diversos grupos locais, substituindo-os por um modelo radicalmente divergente" (Monteiro, 1994, p. 47). Essa parte do relato de Jouvancy culmina com um ataque, por parte de um poderoso colono escravagista da região, que captura os recém-convertidos. O ataque narrado pelo autor jesuíta no final do relato ilustra a tensão existente entre os colonos e os padres da Companhia de Jesus. De um lado, disputavam pelo controle sobre os indígenas os jesuítas, que tendiam a preferir abordagens fisicamente menos violentas, visando a que os recém-convertidos trabalhassem mediante alguma remuneração,[18] mas que ainda perpetravam etnocídio através

[16] Em tupi, essas palavras significavam coisas ligeiramente distintas. A palavra *paîé* designava algo como feiticeiro, ou ainda curandeiro, enquanto o vocábulo *karaíba* significava algo como profeta ou santo (cf. Métraux, 1979; Monteiro, 1994; Navarro, 2013).

[17] Dias (2007, p. 56) menciona uma série de ondas epidêmicas que devastaram a Bahia e o Espírito Santo, cujas vítimas foram principalmente indígenas, entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII.

[18] Monteiro (1994, p. 40-41) salienta algumas afirmações de José de Anchieta e, principalmente, de Manuel da Nóbrega, que parecem endossar o trabalho escravo com mão-de-obra indígena como algo aceitável

dos aldeamentos, onde grupos de indivíduos oriundos de sociedades diversas eram homogeneizados à sombra da mundivisão europeia cristã; de outro lado, lutava pela dominação dos indígenas a maior parte dos colonos que, acima de tudo, via na escravização dos povos originários uma forma de obter lucro e de resolver a escassez de mão-de-obra (Monteiro, 1994).

Sobre a nossa práxis tradutória

No que respeita à nossa práxis tradutória, convém mencionarmos novamente o caráter visualista do excerto, usando como exemplo ao menos um passo que ilustra bem a pincelagem de uma pintura textual em meio à narrativa, conforme podemos ver no excerto a seguir, em que o autor relata uma jornada de padres em busca de um povo a ser convertido:

> [...] *empreenderam uma viagem duríssima através de densas matas, de um imenso e estéril mar de campos, ou então por cumes inóspitos de montanhas.* Por muito tempo, prouveram-lhes alimento calangos, ou então roedores retirados debaixo de pedras, e, por vezes, rãs capturadas em lamaçais. Mas o cruciato mais grave foi pela sede, sob um céu seco e estuoso (Juvencius, 1710, p. 755, grifos nossos).[19]

Como podemos ver, as descrições topográficas ocupam um espaço importante dentro da pintura textual proposta por Jouvancy, pois pincelam, na mente do leitor, um cenário que serve de ambientação para os fatos narrados. Mais adiante na narrativa, como se vê na tradução completa, já falando sobre um jesuíta que carregava um indígena impossibilitado de andar, Jouvancy pinta uma cena simbólica em que o padre é comparado a Jesus, na figura do Bom Pastor que carrega uma ovelha sobre os ombros, num exemplo de etopeia.

Em nossa tradução, buscamos conduzir o leitor rumo a uma leitura que o aproxime do original, conforme postulado por Schleiermacher (1977, p. 74). Fizemos isso, por exemplo, através da escolha deliberada de palavras e de expressões que podem não soar tão naturais aos ouvidos dos falantes de português, "remetendo o leitor para fora" (Venuti, 2021, p. 70). Como exemplo disso, podemos citar usos como o do substantivo "cruciato", espelhando o original latino *cruciatus*, em vez de "tortura" ou "martírio", mais comuns no português moderno. De toda forma, à medida que fomos traduzindo o texto, e também em revisões subsequentes, a nossa estratégia foi posta à prova. Não nos furtamos, por exemplo, a adaptar, quando julgamos necessário, a disposição e a ordem das palavras, para que os longos períodos do original latino não resultassem, em português, num texto de compreensão dificultosa.

Ainda a respeito da escolha de palavras, salientamos que a nossa proposta é "um longo sorteio experimental de omissões e de ênfases" (Borges, 2017, p. 109).[20] Nossos esforços parecem resultar numa *tradução da tradução*, no sentido de que Jouvancy – assim como outros autores que o precederam, ou que lhe eram contemporâneos – teve de traduzir para o imaginário europeu uma incontável quantidade de novidades oriundas da terra de Cunhambebe,

---

em determinados contextos.

[19] "[...] iter aſperrimum corripuerunt per denſa nemora, immenſum ac ſterile camporum æquor, vel montium inhoſpita cacumina. Cibum diu præbuere ſtelliones, aut eruti ſaxis mures, interdum ranæ in lamis deprehenſæ. Sed cruciatus à ſiti gravior, ſub æſtuoſo & ſicco cœlo".

[20] "[...] un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis."

fazendo uso, para tanto, da língua que herdara de Júlio César. Assim, nossa proposta passou por um processo de reivindicação experimental de alguns sentidos que não podem ser completamente verificados. Por exemplo, num determinado trecho do texto, conforme um dos excertos que trouxemos mais acima, vemos que os jesuítas, durante as penuriosas expedições que empreendiam, tiveram de se alimentar de *ſtelliones* e *mures*. Para o leitor europeu, familiarizado com o referencial faunístico da Europa, os *stelliōnēs* eram "esteliões" e *mūrēs* tão somente "ratos". Nós, entretanto, se dispusermos da vivência ou do conhecimento do referencial faunístico brasileiro, poderemos ao menos conjecturar que os animais mencionados por Jouvancy poderiam muito bem ser, na verdade, os nossos conhecidos calangos e preás,[21] respectivamente, que constituíam ou constituem uma fonte tradicional de alimentação para algumas comunidades no Brasil (Cascudo, 1967, p. 196).

Texto original e tradução com notas[22]

38. Priſca religionis inter Braſilos veſtigia; ejuſdem recentes victoriæ.[23]

Alii quidam, prope ſinum, ſive præfecturam Omnium Sanctorum, à popularibus ſuis, inter Luſitanos olim verſatis, videbantur accepiſſe Chriſtianos ritus, & eorum adhuc rudia quædam veſtigia retinebant. Nam parvulos abluebant illi quidem, ſed baptiſmi forma non utebantur. Viris omnibus nomen JESU; feminis, MARIÆ imponebant. Norant figuram Crucis, myſteria Crucis ignorabant: nec deerant ſacerdotes,

38. Antigos vestígios e mais recentes vitórias da fé cristã entre os brasílios.[24]

Uns outros [indígenas], mais próximos da Bahia (também chamada de capitania de Todos-os-Santos por seus habitantes), que já viveram junto dos portugueses, pareciam ter aceitado os ritos cristãos, cujos rudes vestígios eles ainda retinham, pois: banhavam seus pequeninos,[25] ainda que não fizessem uso da forma do batismo; a todos os homens impunham o nome de Jesus, e o de Maria às mulheres; conheciam a figura da Cruz, mas desconheciam os mistérios da Cruz; e nem lhes faltavam sacerdotes –

[21] Talvez mesmo pacas ou cutias.

[22] Para o texto original na íntegra, cf. Juvencius, 1710, p. 775-757.

[23] Para o texto original na íntegra, cf. Juvencius, 1710, p. 775-757.

[24] O autor utiliza, conforme visto anteriormente, o neologismo neolatino *Brasilus* para significar o indígena de língua tupi. Nesta tradução, para evitarmos confusões com o gentílico moderno ("brasileiro"), empregamos a forma "brasílio".

[25] Os tupis banhavam seus bebês no rio logo após o nascimento (Métraux, 1979, p. 84)

iique cœlibes, cum ſummo quodam Pontifice, quem Maximum Patrem appellabant; eique minores alii ſacerdotes obſequebantur. Ars præcipua ſacerdotum & eruditio erat magice. Obſoleta quædam carmina recitantes concurſabant domos, iiſque miſera plebs arbitrabaturexpiari ſe ſe, ac divinam quandam ſanctitatem animis infundi, adeo ut reliquos præ ſe populos deſpiceret. Ad hanc gentem profecti Patres X Kalend. Octobr. anni MDCII. iter aſperrimum corriuperunt per denſa nemora, immenſum ac ſterile camporum æquor, vel montium inhoſpita cacumina. Cibum diu præbuere ſteliones, aut eruti ſaxis mures, interdum ranæ in lamis deprehensæ. Sed cruciatus à ſiti gravior, ſub æſtuoſo & ſicco cœlo. Vitam tot inter labores ægrè ſervatam quin eriperent barbari, ad quos ibant, parum abfuit. Quippe hominum adventu cognito, eorum carnibus

celibatários – com um certo sumo pontífice, que chamavam de "Padre Maior",[26] a quem uns sacerdotes menores seguiam. O conhecimento e a principal arte dos sacerdotes era a magia.[27] Corriam às casas enquanto recitavam umas certas canções reles,[28] e por elas o pobre povo acreditava ser purificado e ter infundida nos seus espíritos algum tipo de honra divina, a ponto de chegar a desprezar outros povos diante de si. Dez padres foram ao encontro dessa gente, nas calendas de outubro[29] do ano 1602, empreendendo uma viagem duríssima através de densas matas, de um imenso e estéril mar de campos, ou então por cumes inóspitos de montanhas. Por muito tempo, prouveram-lhes alimento calangos,[30] ou então roedores[31] retirados debaixo de pedras, e, por vezes, rãs capturadas em lamaçais. Mas o cruciato mais grave foi pela sede, sob um céu seco e estuoso. Faltou pouco para que os bárbaros, rumo aos quais haviam ido, lhes tirassem a vida tão dificultosamente mantida a salvo. O fato é que, descoberta a chegada dos [nossos] homens, decidiram preparar, com as carnes

[26] Se tomarmos como certa a ideia de que Jouvancy faz uso eclesiástico da palavra *pater, i.e.* no sentido de "padre", podemos conjecturar que o termo original empregado pelos falantes de tupi antigo era *pa'igûasu* ou *abaregûasu*. Essas palavras, que podem ser traduzidas como "padre-grande", entre os falantes cristãos do tupi antigo da época, significavam o mesmo que padre provincial, abade ou prelado (Navarro, 2013), e ressoam, pelo sufixo–*gûasu* ("grande"), com o superlativo latino *māximus* ("o maior", "máximo").

[27] O original traz o substantivo feminino *magicē* (do grego *μαγική*), num uso que nos remete a Plínio (H. N., XXX, 10, 6).

[28] No original, lemos o termo *obſoletus*, que, além de algo antiquado, também significa uma coisa vil ou de qualidade inferior (cf. Cícero, *Verr.*, II, 5, 44).

[29] Na tradição latina clássica de datação, as "calendas" (do latim *kalendae*) são o primeiro dia de cada mês. Assim, "calendas de outubro" são o primeiro dia desse mês.

[30] No original, lemos *ſtelliones* (nominativo plural de *ſtellio*). Em latim clássico, *stelliō* designa o estelião (*Laudakia stellio*), mas também pode significar lagartixas em geral. Assim, há um contraste dessa palavra com *lacerta* (ou *lacertus*), usada para lagartos de maior porte (cf. o verbete stellio, em Forcellini, 1940, p. 480). Na fauna brasileira, seria como diferenciarmos os tamanhos de um calango e de um teiú. Marcgrave (1648, p. 237-238), por exemplo, usa *lacertus* para designar o teiú, reservando o diminutivo *lacertulus* para espécies menores, como a americima (*amaresyma*, na grafia moderna do tupi antigo; cf. Navarro, 2013, p. 31), identificada com a espécie *Gymnophthalmus quadrilineatus* por Papavero e Teixeira (2014, p. 273).

[31] No original, vemos *mures* (nominativo plural de *mus*). Em latim clássico, esse vocábulo designava ratos em geral. Traduzimos, portanto, por "roedores". Marcgrave (1648, p. 223-225) categoriza preás, pacas e cutias, não como *mures*, mas sim como *cuniculi* (isto é, "coelhos"), muito provavelmente porque julgava que esses roedores compartilhavam com os coelhos não somente a carne comestível, mas também certos hábitos e tamanho.

exſtruere feralesmenſas decreverant, & armis inſtructi obviam procurrebant extra pagum. Sed conſpectis, qui Patres comitabantur, Braſilis, tela & vim abſtinuerunt. Feritatem etiam lenivit oratione appoſita ſacerdos, in medium agmen quadraginta juvenum, qui arcu contento velut ad pugnam accincti ſtabant, fidenter progreſſus. De religione ſermonem cum intuliſſet, ſummum ſuum Pontificem arceſſivere. Venit armatorum grege ſtipatus. Occurrit venienti pagus omnis, cantiones quaſdam alternis, barbaro concentu, modulans. Ivere pariter obviam Patres, & abjectum humi, ſublatis in cœlum oculis, diſpanſis manibus, invenere. Aſſurgens illos ſalutavit ſatis humaniter, utque cum ipſis colloqui poſtridie poſſet oravit. Nihil poterat noſtris accidere jucundius. Adfuerunt bene mane ad locum colloquio deſtinatum. Orationem ille incipit copioſam de ſuis virtutibus; colere ſe ſilvas, ut profanum vulgus fugeret: ſoli ſibi datum ut quæ ſunt vera diſcerneret à falſis: alia id genus plurima occinit. Horas plures dicendo jam conſumpſerat, cum affecti tædio Patres interpellant, & modeſtè de ſe pauca, de Deo plura, & magnificè, diſſerunt. Senex auditurum ſe aliàs iſtæc libenter profeſſus, diſceſſit,

deles, pratos funestos e, munidos de armas, avançaram para fora da taba ao encontro deles. Mas, depois de verem os brasílios que acompanhavam os padres, detiveram as armas e o ímpeto. Também leniu a ferocidade, através de um discurso feito, um sacerdote que avançara para o meio de uma fileira de quarenta jovens que estavam firmes, retesando arcos, como que estivessem preparados para uma batalha. Quando introduziu uma fala acerca da religião, chamaram seu pontífice. Ele veio escoltado por um grupo de homens armados. A taba inteira correu em direção ao que vinha, modulando certas canções alternadamente, num concerto barbárico. Foram ao encontro dele, igualmente, os padres, e o encontraram prostrado na terra, com os olhos voltados para o céu e as mãos estendidas. Levantando-se, cumprimentou-os de forma suficientemente cortês, e pediu-lhes que conversassem no dia seguinte. Nada melhor poderia ter acontecido aos nossos [padres]. De manhãzinha, compareceram ao local destinado à conversa. Ele, então, começa um discurso copioso acerca de suas virtudes, dizendo ter apreço pelas matas, com o objetivo de se afastar da multidão profana;[32] que somente a si havia sido dado o discernir as coisas que são verdadeiras das falsas, e agoura[33] muitíssimas outras coisas do mesmo tipo. Ele já consumira muitas horas falando, quando os padres, afetados pelo enfado, interpelam-no e, modestamente, falam poucas coisas sobre si e, magnificamente, muitas coisas sobre Deus. O velho, que noutra ocasião proclamara que ouviria sobre esses temas de bom grado, foi-se embora, e

neque tamen unquam ad colloquium eſt reverſus. At Evangelii præcones nacti alios ad audiendum paratiores, illis perſuaſere ut ſecum Soteropolim contenderent, illic per otium erudiendi facilius. Dederunt ſe omnes in viam, quæ multos inedia, ſiti, æſtu debilitatos in grave periculum adduxit. Sacerdos unus è noſtris conſpicatus Braſilum humi jacentem, viribus fractum, & ab aliis, qui præceſſerant, deſtitutum, allevat, imponit humeris; colligatas ejus manus collo ſuo inſerit, pedes cingulo adnectit. Onuſtus pia ſarcina paulùm perrexit, addente animos caritate; ſed cum ipſe longa fame exhauſtus languêret, ſudore frigido manare cœpit, & onus abjicere coactus eſt. Illud reſumpſit, quiete interpoſita recreatus; & baculo incumbens, montem vix ſuperavit. In deſcenſu plus laboris fuit, urgente pondere, virgultis obturbantibus, pungentibus spinis. Unà cum onere procidit, & per aſperum ſaxis clivum ad vallem imam pervolutus eſt. Mirum ambos millies non fuiſſe obtritos. Multa nocte ad reliquos ſalvi pervenerunt. Sic boni Paſtoris exemplum ſecuti Patres perditam ovem imponebant humeris, & ad caulas reducebant, ubi *cibaretur pane vitæ, & aqua ſapientiæ ſalutaris potaretur*. Ita porro diſpertitæ inter ipſos laborum vices erant, ut alii certis in locis conſidêrent; alii huc illuc exſpatiarentur animarum cauſa. In collegio Bahyenſi, ſeu Sancti Servatoris degebant ſex & quinquaginta; in adjunctis oppidis,

não retornou ao colóquio. Mas os pregadores do Evangelho encontraram outros mais preparados para ouvir e persuadiram-nos para que fossem consigo a Salvador, onde deveriam ser mais facilmente educados em razão do ócio. Todos partiram numa viagem que conduziu muitos, debilitados pela fome, pela sede e pelo calor, a um grande perigo. Um sacerdote dentre os nossos, depois de ver um brasílio deitado no chão, aquebrantado e abandonado pelos outros que o haviam precedido, levanta-o, põe-no sobre os ombros, passa por seu pescoço as mãos amarradas dele e ata ao seu cinto as pernas dele. Onusto com o pio fardo, prosseguiu um pouco, com a caridade aumentando o ânimo, mas como ele próprio enlanguescesse exausto pela longa fome, começou a suar frio e foi obrigado a derrubar o peso. Pegou-o novamente, revigorado com um descanso entreposto; apoiando-se com um cajado, subiu a montanha com dificuldade. Na descida, houve mais sofrimento pelo peso acentuado, por moitas que importunavam e por espinhos pontiagudos. Junto com o fardo, caiu para frente e foi revolvido por uma ladeira áspera por conta das pedras até um vale fundo. É espantoso que ambos não tenham sido mil vezes triturados. Tarde da noite, chegaram a salvo aos restantes. Assim, tendo seguido o exemplo do Bom Pastor, os padres punham a ovelha perdida nos ombros e reconduziam-nas ao redil, onde *comeriam do pão da vida e beberiam da água salutar da sabedoria*.[34] Continuando, as alternâncias dos trabalhos haviam sido repartidas entre eles mesmos de tal maneira que uns se instalavam em certos lugares, e outros corriam para cá e para lá por conta das almas.[35] No Colégio Baiano (ou de São Salvador),[36] viviam cinquenta e seis; nas cidadezinhas (ou

[34] O autor parafraseia Eclesiástico 15:3: "Cibabit illum pane vitae et intellectus et aqua sapientiae salutaris potabit illum […]".

ſeu ſtationibus collegio vicinis, ſeptemdecim. Verſabantur undetriginta in collegio Fluminis Januarii, totidem fere in Pernambucenſi, totidem in circumjectis pagis. Amplam de miſeris mortalibus bene merendi materiam per idem tempus ſuppeditavit Behyenſi collegio ſæva lues, quæ viſis per noctem ſereno cœlo facibus, & diro cometarum fulgore denunciata, brevi ſic urbem totam pervaſtavit, ut ſingulæ domus totidem noſocomia viderentur. Non modo animorum ſaluti, ſed etiam incolumitati corporum, à noſtris omni ope proviſum eſt: quidquid in domeſtico penu fuit, totum, rectoris juſſu, quaſi expoſitum populo, & in egentes collatum. Magna porro, ut in publicis fere calamitatibus uſuvenit, facta paſſim ad pietatem acceſſio, magna edita pœnitentiæ documenta. At Præfecturam Inſularum & Societatis ſedem gravior omni peſtilentia piratarum incurſus expugnavit ac diripuit: templa ſolo æquata, ſacra ſupellex pedibus conculcata, nullum in res ſanctiſſimas genus contumeliæ prætermiſum. Compenſavit hanc utcumque cladem nova gens ad Chriſti imperium adjuncta. Penetrarunt ſacerdotes quatuor

paragens) vizinhas ao colégio, dezessete. Moravam vinte e nove no Colégio do Rio de Janeiro, e um número quase igual no de Pernambuco, e outros tantos em povoações do entorno. Por volta daquele mesmo tempo, ao Colégio Baiano uma cruel pestilência forneceu ampla oportunidade de prestar serviços aos mortais miseráveis, a qual, anunciada através da noite por fachos[37] vistos com céu sereno e pelo fulgor funesto de cometas, em pouco tempo devastou a cidade toda, de modo que, uma a uma, as casas parecessem ser hospitais. Proveu-se, por parte dos nossos [padres], toda ajuda, não só à saúde do espírito, mas também à incolumidade dos corpos; o que quer que houvesse na despensa, por ordem do reitor, foi, por inteiro, por assim dizer, exposto ao povo e lançado entre os necessitados. Por toda parte, além disso, houve, como geralmente acontece em calamidades públicas, um estreitamento com a piedade[38] e foram mostrados grandes exemplos de penitência. Mas um ataque de piratas, mais grave do que qualquer pestilência, expugnou e despedaçou a Capitania de Ilhéus e a sede da companhia; os templos foram nivelados com o solo, os supeléctiles sacros foram esmagados com os pés,[39] e nem tipo algum de ultraje contra as coisas santíssimas foi esquecido. De toda forma, uma nova gente acrescentada ao império de Cristo compensou essa destruição. Quatro

tunc primum ad Amoapyras, nationem indomitam, & reliquis ut arte jaculandi, ſic immanitate præſtantem. Sex alii ſacerdotes ad ignotos longè populos iter impeditiſſimum ſuſceperunt, per torridas æſtu ſolitudines & infeſtas ſiti, qua extincti fuiſſent ad unum omnes, niſi demiſſa miſerante cœlo pluvia facultatem & arcendi præſentis periculi, & aquæ in reliquum iter colligendæ præbuiſſet. Dynaſtes fama religionis & ſanctitate permotus, ad Luſitanas deſcendit urbes, ut oculis ipſe uſurparet, quæ auribus acceperat, & Chriſtiana inſtituta pertentaret. Dum in Spiritus Sancti oppido commoratur, incidit in morbum. Ejus curam geſſere Patres diligenter. Qua caritate ſic ille delinitus eſt, ut exclamaret non egere parentibus qui Patrum in tutela foret. Confirmata valetudine domum reverſus totum ſe cum ſuis Chriſto dedit. Idem ſentiebant Carigii, ad quos rurſus profecti erant ſub finem Septemb. anni MDCV. PP. Joannes Lobatus, & Hieronymus Rodericius, cum duodecim Braſilis domi noſtræ pridem inſtitutis. Progreſſi ad lacum ab Anſeribus dictum, ubi populus numeroſior, Cruces erexere, ſtruxerunt ædiculam, inter fœdas tempeſtates ac tonitrua, quæ ab humani generis hoſte concitata, ut religionem everteret, apparebat. Quod illi

sacerdotes penetraram [o sertão] rumo aos amoipiras,[40] nação indômita e superior às demais tanto na arte de atirar lanças quanto na crueldade. Outros seis sacerdotes empreenderam viagem dificultosa para longe, rumo a povos desconhecidos, através de solidões torradas pelo calor e infestadas pela sede,[41] da qual todos teriam morrido, até o último, caso uma chuva precipitada, estando o céu apiedado, não lhes tivesse provido a ocasião de afastar o perigo imediato e de recolher água para o restante da jornada. Um morubixaba[42], comovido pela fama e pela santidade da religião [cristã], desceu até as cidades portuguesas para ele mesmo, com os olhos, tomar conhecimento daquilo que de ouvido recebera, e para sondar os preceitos cristãos. Estando na cidade do Espírito Santo, cai enfermo. Os padres cuidaram dele diligentemente. De tal maneira foi amansado pela caridade que bradou não carecer de parentes aquele que estivesse sob a tutela dos padres. Recuperada a saúde, voltou para casa, entregando-se por inteiro, junto dos seus, a Cristo. O mesmo pensavam os carijós,[43] rumo aos quais, de novo, haviam partido, logo antes do fim de setembro do ano 1605, os padres João Lobato e Jerônimo Rodrigues, com doze brasílios previamente instruídos em nossa casa. Progrediram a um lago nomeado a partir de gansos,[44] onde o povo era mais numeroso, ergueram cruzes e construíram uma capela em meio a feias tempestades e trovões que aparentavam ter sido incitados pelo inimigo da raça humana[45] para arruinar a religião. O que não se

[40] O original *amoapyra*, cuja grafia moderna, em tupi antigo, é *amoypyra*, indica um "povo indígena que vivia às margens do rio São Francisco" (Navarro, 2013, p. 34).

[41] Trata-se de uma descrição da caatinga durante a seca. Em tupi antigo, *ka'atinga* significa "mata branca" (Navarro, 2013, p. 210).

[42] Traduzimos o termo grego (latinizado) dynastēs, que significa alguém que detém um poder sobre um certo território, como morubixaba, palavra portuguesa de origem tupi.

[43] No original, temos a palavra *Carigii* (nominativo singular de *Carigius*), que é uma latinização do termo tupi *kariîó* (isto é, "carijó(s)"), nome pelo qual era conhecida uma nação que habitava principalmente o sudeste e o sul do Brasil.

non licuit, hoc inſana unius hominis cupiditas tentavit. Collegerant Patres toto triennio ducentos Carigios; ducebantque plenius erudiendos in vicinos oppido fluminis Januarii pagos, ubi magnam Braſilorum copiam Societas accuratè formabat ad officia Chriſtianæ virtutis. Vidit civis præpotens; occurit neophytorum inermi turbæ, cum armata militum manu; invadit imparatos ex improviſo; comprehendit, abducit in ſervitutem. Exclamantibus ad nefas indigniſſimum Patribus minas intentat: pergenteſque in urbem, ut judicum appellarent æquitatem, cogit iter abrumpere; dum infelices victimæ aliæ alio pertrahebantur, crudelibus dominis mancipandæ.

permitiu àquele, a ambição insana de um único homem tentou. Os padres reuniram, num triênio inteiro, duzentos carijós, e os conduziam, a fim de que fossem mais bem educados, aos assentamentos vizinhos à cidade do Rio de Janeiro, onde a Companhia diligentemente formava uma grande quantidade de brasílios para os ofícios da virtude cristã. Um súdito[46] muito poderoso viu [isso], marchou, com mão armada de soldados, contra a multidão inerme de neófitos, atacou-os despreparados de improviso, apoderou-se deles e arrastou-os à escravidão; aos padres que gritam contra o indigníssimo sacrilégio faz ameaças e coage os que progridem em direção à cidade para apelar à justiça dos juízes a interromperem sua viagem, enquanto os infelizes vitimados arrastam-se uns aos outros para serem vendidos a senhores cruéis.

Referências

BORGES, Jorge Luis (ed.). *Discusión*. Ciudad de México: Debolsillo, 2017.

CAMPBELL, Thomas Joseph. *The Jesuits 1534-1921*: a History of the Society of Jesus from Its Foundation to the Present Time. New York: The Encyclopedia Press, 1921. v. 1. Disponível em: https://archive.org/details/jesuits15341921h01camp/page/n7/mode/2up. Acesso em: 8 ago. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. v. 1.

CODINA, Gabriel. The "Modus Parisiensis". *In*: DUMINUCO, Vincent J. (ed.). *The Jesuit Ratio Studiorum*: 400th anniversary perspectives. New York: Fordham University Press, 2000. cap. 2, p. 28-55.

[44] Trata-se da Lagoa dos Patos, no Rio Grande do Sul. Apesar de, em latim, a palavra para "pato" ser *anas*, mantivemos o uso de Jouvancy, que emprega *anser* ("ganso").

[45] *I.e.*, o Diabo.

[46] Apesar de civis mais comumente significar "cidadão", aqui, esse vocábulo parece significar "súdito" (cf. Cícero, *Rep*. III, 25, 37), em oposição aos indígenas não-civilizados. Jaeger (1968, p. 22) identifica esse indivíduo com o capitão-mor de São Vicente, ainda que não mencione o nome de Gaspar Conqueiro, governante da capitania de 1607 e 1612.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e pintura. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 355-368.

DIAS, Marcelo Henrique. A capitania de São Jorge dos Ilhéus: economia e administração. *In*: DIAS, Marcelo Henrique; CARRARA, Ângelo Alves (org.). *Um lugar na história*: a capitania e comarca de Ilhéus antes do cacau. Ilhéus: Editus, 2007. p. 47-114. Disponível em: https://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2/um_lugar_na_historia_digital.pdf. Acesso em: 8 ago. 2025.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FORCELLINI, Aegidius. *Lexicon Totius Latinitatis*. FURLANETTO, Iosephus; CORRADINI, Franciscus; PERIN, Iosephus (ed.). 4. ed. Patavii: Arnaldus Forni, 1965.

JAEGER, Luís Gonzaga. Índios rio-grandenses civilizados pelos antigos jesuítas. *In*: BECKER, Klaus (org.). *Enciclopédia Rio-Grandense*: O Rio Grande antigo. Porto Alegre: Sulina, 1968. v. 1, p. 21-40.

JUVENCIUS, Josephus. *Historiæ Societatis Jesu*: pars quinta. Romae: Ex Typographia Georgii Plachi, 1710. v. 2.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*: Século XVI - O estabelecimento. Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugália/Civilização Brasileira, 1938. v. 1.

LEWIS, Charlton Thomas.; SHORT, Charles. *Harpers' Latin Dictionary*: A New Latin Dictionary Founded on the Translation of Freund's Latin-German Lexicon Edited by E. A. Andrews. New York: Oxford University Press, 1879.

MARCGRAVE, George; PISO, Willem. *Historia Naturalis Brasiliae*: in qua non tantum plantae et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur. Lugdun. Batavorum/Amstelodami: Franciscus Hackium/Lud.Elzevirium, 1648. Disponível em: http://www.etnolinguistica.org/biblio:marcgrave-1648-historia. Acesso em: 8 ago. 2025.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás*: e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra*: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo*: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

PAPAVERO, Nelson; TEIXEIRA, Dante Martins. *Zoonímia tupi nos escritos quinhentistas europeus*. São Paulo: NEHiLP/FFLCH/USP, 2014. *E-book* (329 p.).

PETRARCA, Francesco. *Epistolae de rebus familiaribus et variae*: tum quae adhuc tum quae nondum editae, familiarium scilicet libri XXIII. Variarum liber unicus nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati. FRACASSETTI, Giuseppe (ed.). Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1859. v. 1. Disponível em: https://archive.org/details/epistolaederebu00fracgoog/page/n4/mode/2up. Acesso em: 8 ago. 2025.

PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship*: from 1300 to 1850. Oxford: Clarendon Press, 1976.

SCHERER, Telma. UT PICTURA POESIS: ENTRE PALAVRA E IMAGEM. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2017. DOI: 10.5965/24471267322017044. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/10078. Acesso em: 12 mar. 2026.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Friedrich Schleiermacher. *In*: LEFEVERE, Andre (ed.). *Translating Literature*: The German Tradition. Tradução: Andre Lefevere. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1977. cap. On the Different Methods of Translating, p. 66-89.

SPRINGHETTI, Aemilius. *Institutiones Stili Latini*. Romae: Typis Pontificiae Universitatis Gregorianae, 1954.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*: uma história da tradução. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

WITT, Ronald Gene. *In the footsteps of the ancients*: the origins of humanism from Lovato to Bruni. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2001.

v. 36, n. 3, p. 264–280, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63699
Submetido em: 31/12/2025 · Aprovado em: 17/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Religiosidades e usos do território no romance de Cristian Alarcón: disputas e negociações culturais

Religiosities and Uses of Territory in Cristian Alarcón's Novel: Cultural Disputes and Negotiations

Dalva Desirée Climent
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
climent.desiree@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4227-5016

Resumo: O presente artigo traz uma análise do romance *Si me querés quereme transa*, 2012, de Cristian Alarcón. O texto narra a cidade de Buenos Aires com foco na criação de uma *Villa miseria* fictícia, na qual se reúnem sujeitos provenientes de países limítrofes, trazendo para o campo da literatura a discussão do incremento da imigração no final do século XX e as consequências desse fenômeno para as formas de relacionar-se com o outro. Priorizando a questão imigratória, o escritor enfatiza o problema da visão homogeneizante constituída a partir de um mito fundacional e visibiliza as práticas culturais das quais os imigrantes fazem uso para apropriar-se do novo território e construir pertencimento. Desponta a questão da religiosidade, que constitui um patrimônio simbólico e político dentro desses espaços marginalizados, sendo um importante fator para ler as *villas* do Conurbano Bonaerense. A religiosidade no romance expõe disputas e negociações e demarca pluralidade.

Palavras-chave: literatura argentina; religiosidades; imigração.

Abstract: This article presents an analysis of the novel *Si me querés quereme transa*, by Cristian Alarcón. The text portrays the city of Buenos Aires with a focus on the creation of a fictional *villa miseria*, where subjects from neighboring countries gather, bringing into the literary field a discussion of the increase in immigration at the end of the twentieth century and the consequences of this phenomenon for ways of relating to the other. By prioritizing the issue of immigration, the writer emphasizes the problem of a homogenizing vision shaped by a foundational myth and makes visible the cultural prac-

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.

tices through which immigrants appropriate the new territory and construct a sense of belonging. The issue of religiosity emerges as a symbolic and political heritage within these marginalized spaces, constituting an important element for reading the *villas* of the Conurbano Bonaerense. Religiosity in the novel exposes disputes and negotiations and highlights cultural plurality.

Keywords: argentine literature; religious beliefs; immigration.

Historicamente representada como um país de imigrantes, a Argentina construiu, entre o final do século XIX e o início do século XX, um imaginário nacional fortemente vinculado à ideia de europeização e de homogeneidade cultural. A consolidação do Estado-nação esteve associada à produção de uma narrativa identitária que privilegiou a matriz branca e europeia como fundamento simbólico da argentinidade. Conforme argumenta Rita Segato (2007), a nação moderna se constrói por meio da produção de alteridades internas que tensionam o ideal homogêneo de pertencimento. Nesse contexto, os estudos de Magdalena Candioti (2009) evidenciam que o período pós-abolicionista argentino implicou a reorganização jurídica da sociedade, mas também a consolidação de hierarquias raciais que contribuíram para a invisibilização progressiva das populações negras. Tal processo colaborou para sedimentar a ideia de uma nação racialmente homogênea, apagando conflitos e diversidades constitutivas.

Tal imaginário foi reforçado por dispositivos educacionais e culturais que operaram como instrumentos de homogeneização simbólica. A escola, a literatura canônica e os discursos oficiais desempenharam papel central na consolidação de um modelo nacional que valorizava determinados traços culturais, sobretudo aqueles associados à herança europeia, em detrimento de outros, relegando expressões populares e matrizes não europeias a espaços marginais. Como indicam os estudos de Teresa Artieda (2012), Magdalena Candioti (2009) e Mayra Juárez (2013), a construção histórica da identidade nacional argentina envolveu processos seletivos de inclusão e exclusão que contribuíram para a consolidação de uma narrativa associada à branquitude e à europeidade.

Historicamente um país de imigrantes, a Argentina não ficou alheia aos fluxos populacionais do final do século XX e, nas últimas duas décadas, recebeu uma grande massa de imigrantes oriunda dos países vizinhos e andinos. Esse processo gerou identidades complexas que entraram em conflito com o relato nacional hegemônico, até então um elemento fundamental para imaginar a nação (Anderson, 2013).

A literatura argentina possui uma longa tradição de representação das questões urbanas, desde o início do século XX, quando autores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga e Alfonsina Storni já problematizavam os dilemas da modernização, das desigualdades sociais e das tensões culturais nas grandes cidades. No entanto, a partir da década de 1990, observa-se uma reconfiguração do campo literário argentino (Bourdieu, 1996), marcada por novas formas de inserção autoral, circulação editorial e tematização das periferias urbanas. Conforme aponta Ludmer (2000), as produções desse período passam a enfatizar não apenas a cidade como cenário, mas os imaginários periféricos e as experiências de sujeitos historicamente marginalizados. Há destaque para escritores que compartilham

a experiência da história recente e que nasceram após 1970, como Juan Diego Incardona, Félix Bruzzone, Ariel Magnus e Cristian Alarcón. Ao priorizarem em suas narrativas questões referentes à cidade e suas margens, esses autores deslocam o foco para um dos territórios que mais suscitam discursos e disputas simbólicas na contemporaneidade: as *villas miserias*[1] argentinas (Cravino, 2009).

Nesses locais, que apresentam algumas características similares às favelas cariocas, encontra-se, ao contrário destas, uma grande concentração de imigrantes de países como Bolívia, Peru e Paraguai, fato que reforça os discursos discriminatórios com relação a esses grupos e aos territórios periféricos. A associação entre imigração limítrofe e precariedade urbana evidencia, assim, a permanência de hierarquizações simbólicas que dialogam com a longa duração das desigualdades estruturais do país.

É dentro desse contexto que o escritor argentino publica, em 2010, o romance *Si me querés quereme transa*. O lócus da narrativa é a Villa del Señor, um assentamento informal no qual convivem sujeitos oriundos de distintos países e marcados por uma multiplicidade de deslocamentos. Num território ficcional bastante complexo, pois o escritor realiza um trabalho de investigação jornalística em algumas favelas antes de escrever o romance, diversas etnias e grupos culturais convivem. Os conflitos associados aos movimentos desses novos imigrantes na cidade de Buenos Aires e as relações estabelecidas entre esses sujeitos e o território aparecem marcadas por dois temas principais: o tráfico de drogas e a religiosidade, sendo o segundo o que interessa pensar neste momento.

Objetiva-se analisar como a religiosidade desses sujeitos representados funciona como estratégia de afirmação e de consolidação de suas culturas e como modo de utilização e apropriação do território que habitam. Criando uma favela ficcional, o escritor traz à cena a realidade complexa das imigrações recentes na cidade de Buenos Aires e suas formas de reivindicar o direito ao uso do território com suas práticas culturais, sendo a religiosidade um importante elemento dos diversos grupos migratórios.

Para problematizar o papel do território nesse contexto, recorre-se aos estudos de Rogério Haesbaert (2004); e, para dar conta dos usos da religiosidade nos espaços narrados, aos estudos de Pablo Semán (2001, 2010), Ana Lourdes Suárez (2014) e Rita Laura Segato (2007). A questão da imigração recente é fundamental para entender como os atores precisam se consolidar no novo território a partir de disputas e negociações, e para pensar essas questões são fundamentais os pressupostos de Elizabeth Jelin e Alejandro Grimson, (2011) especialmente no que diz respeito às dinâmicas de reconhecimento e conflito em contextos multiculturais.

No final da década de 1990, a Argentina, país profundamente marcado pelos fluxos migratórios desde o século XIX, especialmente pela intensa imigração europeia que contribuiu para a consolidação de uma imagem nacional associada à branquitude e à modernidade (Romero, 1976), enfrentou uma grave crise econômica que teve seu ápice no ano de 2001. Ainda que os dados estatísticos do período não indiquem um crescimento alarmante da imigração limítrofe e peruana (OIM, 2012), parte do discurso público passou a associar os efeitos da crise aos novos fluxos migratórios, vinculando-os ao aumento do desemprego, da

[1] Favelas (tradução nossa). Todas as traduções desse trabalho são da própria autora, exceto quando sinalizado de modo diferente. Optou-se por manter as citações da obra no original por se tratar de uma análise literária e assim se preservar a voz, o estilo, as nuances e intenções autênticas do autor, permitindo uma interpretação mais precisa. As citações que não se referem à obra literária estão traduzidas conforme as orientações da ABNT.

criminalidade e à expansão das *villas miserias*. Tal mecanismo de responsabilização reatualiza fronteiras simbólicas entre um "nós" nacional, historicamente construído sob o signo da europeidade, e um "outro" estrangeiro, identificado com a migração regional latino-americana.

Como observa Alejandro Grimson (2011), as diferenças culturais e nacionais na Argentina contemporânea frequentemente são narradas por meio de discursos que articulam desigualdade social e pertencimento étnico, reforçando hierarquias históricas. De modo complementar, Rita Segato (2007) aponta que a nação moderna se constrói mediante a produção de "outros internos", cuja presença tensiona o imaginário homogêneo da identidade nacional. Nesse sentido, a crise de 2001 não inaugura a estigmatização dos migrantes, mas reativa dispositivos discursivos já inscritos na história social argentina, evidenciando disputas persistentes em torno de cidadania e pertencimento. É nesse contexto histórico que se inscreve a criação da favela fictícia de Alarcón, la Villa del Señor:

> Villa del Señor se extiende a lo largo y ancho de treinta manzanas. De formas irregulares, atravesadas por arbitrarios pasillos angostos, sus terrenos fueron ocupados por los inmigrantes que llegaron a Buenos Aires a partir de la década del cincuenta. Las viejas fotos del archivo Histórico de la Ciudad muestran los baldíos en el lugar donde hoy se levantan desordenadas construcciones (Alarcón, 2012, p. 57).[2]

Na *Villa del Señor*, a questão da imigração recente, seus conflitos e estratégias de inserção social trazem para o campo da representação literária a problemática das cidades contemporâneas e suas aglomerações informais. Como destaca Sarlo, "La ciudad criolla fue de barro, la ciudad moderna fue de ladrillo cocido y cemento. La ciudad tugurizada es de chapa" (Sarlo, 2009, p. 71).[3] Essa observação permite pensar a materialidade da cidade como elemento constitutivo da narrativa urbana, pois os materiais que compõem as construções funcionam como índices históricos do processo de industrialização, modernização e, posteriormente, precarização dos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, os espaços periféricos inserem território e sujeitos em um discurso que tende a homogeneizar as diferenças internas dessas comunidades. Os indivíduos que habitam esses espaços tornam-se alvo de representações que os situam em uma posição de inferioridade social e simbólica. Para o teórico Marcuse (2004, *apud* Cravino, 2009, p. 34), esse processo configura-se como segregação:

> aquele onde um grupo populacional é forçado involuntariamente a aglomerar-se em uma área espacial definida em um gueto. Portanto, este se forma e se mantém graças à ação adotada pelas forças dominantes da sociedade para separar, delimitar um determinado grupo populacional, externamente definido como racial, étnico ou estrangeiro; tratado e assumido como "inferior" (Marcuse, 2004, *apud* Cravino, 2009, p. 34).[4]

---

[2] "Villa del Señor estende-se ao longo e ao largo de trinta quadras. De formas irregulares, atravessadas por arbitrários corredores estreitos, seus terrenos foram ocupados pelos imigrantes que chegaram a Buenos Aires a partir da década de cinquenta. As velhas fotos do Arquivo Histórico da Cidade mostram os terrenos baldios no lugar onde hoje se erguem desordenadas construções".

[3] "A cidade crioula foi de barro, a cidade moderna foi de tijolo e cimento, a cidade tugurizada é de amianto".

[4] "...aquel donde un grupo poblacional es forzado involuntariamente a aglomerarse en un área espacial definida en un gueto. Por lo tanto, éste se forma y se mantiene gracias a la acción adoptada por las fuerzas domi-

No caso argentino, essa espacialização da inferioridade associa-se às *villas miseria* ou assentamentos precários, ocupados majoritariamente por imigrantes limítrofes e andinos, que, em uma leitura estratificada de classe, compõem um dos segmentos mais subalternizados da sociedade. Essa condição não se reduz à pobreza material, mas articula-se a processos históricos de racialização e construção da alteridade no interior do projeto nacional argentino.

Conforme analisa Magdalena Candioti (2009), e, de modo semelhante, Teresa Artieda (2012), que aponta que os discursos de homogeneização cultural na Argentina contribuíram para consolidar uma narrativa nacional que privilegiou determinadas matrizes identitárias em detrimento de outras. A ideia de uma identidade nacional unificada, forjada sob o signo da modernização e da europeização, acabou por invisibilizar a pluralidade étnica e cultural presente no território. Nesse quadro, os imigrantes andinos passam a ocupar um lugar ambíguo: necessários à dinâmica econômica urbana, mas simbolicamente situados nas margens da cidadania plena.

Nesse sentido, estudos sobre migrações limítrofes na Argentina, como os de Mayra Juárez, têm destacado que os deslocamentos contemporâneos envolvem não apenas mobilidade geográfica, mas processos complexos de redefinição identitária e territorial, os processos migratórios contemporâneos não podem ser compreendidos apenas como deslocamentos geográficos, mas como reconfigurações complexas de identidades, pertencimentos e estratégias de sobrevivência que tensionam as fronteiras simbólicas da nação.

A *Villa del Señor* traz para o campo da representação literária tanto os conflitos entre grupos étnicos quanto as formas de sociabilidade que emergem nesse espaço compartilhado. A narrativa estrutura-se a partir de disputas de poder, especialmente ligadas ao domínio do tráfico, envolvendo quadrilhas de diferentes nacionalidades, bolivianos e peruanos, por exemplo, que travam embates pela hegemonia territorial. Esses conflitos, amplamente noticiados pelos meios de comunicação argentinos, são reelaborados ficcionalmente pelo autor, que reúne diversas nacionalidades e projeta na narrativa os tensionamentos étnicos e sociais que atravessam a cidade contemporânea.

As histórias entrelaçadas traçam, assim, o desenho da favela em sua complexidade territorial e étnica. A nacionalidade surge como elemento central de organização simbólica do espaço, mas não de forma homogênea: cada grupo traz consigo práticas culturais específicas, especialmente no campo da religiosidade, que funcionam como dispositivos de coesão e afirmação identitária. Conforme destaca Cravino:

> os sujeitos marcam e definem o espaço e o espaço marca os sujeitos com identidade conflitiva, da qual tentam desligar-se ou reapropriar-se. Esta é a forma na qual a hierarquia urbana da cidade é vivida pelos habitantes das favelas, conhecendo claramente que o status de seus bairros tem consequências para sua vida social, laboral, política, religiosa, etc. A diferenciação socioespacial constrói fronteiras simbólicas, que são decodificadas em termos de tipologias urbanas (Cravino, 2009, p. 191).[5]

---

nantes de la sociedad para separar y limitar un determinado grupo poblacional, externamente definido como racial, étnico o extranjero; tratado y asumido como «inferior»".

[5] "los sujetos marcan y definen el espacio y el espacio marca a los sujetos con identidad conflictiva, de la cual intentan desligarse o reapropiarse. Esta es la forma en la que la jerarquía urbana de la ciudad es vivida por los habitantes de las villas, conociendo claramente que el status de sus barrios tiene consecuencias para su vida

A religiosidade, nesse contexto, pode ser lida como estratégia de reapropriação simbólica do território. Ao mobilizar festas, procissões e devoções específicas, como a Festa de Nossa Senhora de Copacabana, padroeira dos bolivianos; a Virgem de Caacupé, padroeira dos paraguaios; e o Senhor dos Milagres, central para a religiosidade peruana, os sujeitos afirmam sua presença e reivindicam visibilidade cultural no espaço urbano. Essas manifestações extrapolam a dimensão estritamente religiosa, funcionando como práticas de ocupação simbólica da cidade. O que remete a Cravino, quando afirma que:

> a cidade não é apenas um fenômeno físico, um modo de ocupar um espaço, de aglomerar-se, mas também um lugar onde ocorrem fenômenos expressivos que entram em contradição com a racionalização da vida social. Assim como se passa de cidades a megacidades, também se observa uma passagem da cultura urbana à multiculturalidade (Cravino, 2009, p. 23).[6]

Ao reunir diferentes etnias e enfatizar suas práticas culturais, o romance evidencia justamente esse deslocamento da cultura urbana homogênea para a multiculturalidade. A favela criada por Alarcón, ainda que fictícia e não localizável em coordenadas precisas de Buenos Aires, condensa elementos de diversas localidades reais, operando como síntese simbólica das transformações urbanas e migratórias da capital argentina.

O romance, publicado em 2010, focaliza, sobretudo, a migração andina e limítrofe, destacando precariedade habitacional, pobreza, conflitos interétnicos e preconceitos persistentes, aspectos que permanecem visíveis na realidade contemporânea. Ao fazê-lo, insere-se em uma tradição crítica que problematiza o projeto nacional argentino, revelando suas fissuras e evidenciando como os sujeitos migrantes continuam a negociar, disputar e reinventar seus lugares na cidade.

Ao observar a festa da Virgem de Copacabana, Alejandro Grimson (2011, p. 65-77) demonstra que tais celebrações extrapolam amplamente o âmbito estritamente religioso. Ele destaca seus usos políticos, afetivos e identitários, bem como o caráter comercial e festivo que as atravessa. A partir dessa perspectiva, as práticas representadas no romance podem ser compreendidas como dispositivos de apropriação simbólica do território, atualizando mecanismos de inscrição coletiva no espaço urbano. Nesse sentido, a formulação de Rita Laura Segato ilumina a análise:

> Os rituais são artefatos comunicativos que, ao mesmo tempo, criam, selam um continente social, às vezes, como uma comunidade, outras como fratria ou irmandade -, e permitem que a empresa ou consórcio assim formado registre o espaço com a marca de sua existência. Nesse sentido, é claro que o ritual consagra, sacraliza um território como ta (Segato *apud* Alonso, 2008, p. 50).[7]

---

social, laboral, política, religiosa, etc. La diferenciación socio-espacial construye fronteras simbólicas, que son de-codificadas en términos de tipologías urbanas".

[6] "la ciudad no es sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar un espacio, de aglomerarse; sino también un lugar donde ocurren fenómenos expresivos que entran en contradicción con la racionalización de la vida social. Así como se pasa de ciudades a mega ciudades, también se observa un pasaje de la cultura urbana a la multiculturalidad".

[7] "Rituales son artefactos comunicativos que, a un mismo tempo, crean, sellan un continente social - a veces como comunidad, otras veces como fratría o hermandad -, y permiten que la corporación o consorcio así for-

As manifestações religiosas no romance podem, portanto, ser lidas como estratégias de demarcação territorial. Elas afirmam a presença de comunidades frequentemente rechaçadas ou discriminadas e instauram uma forma de ocupação simbólica da cidade.

A *villa* narrada constitui-se como espaço multicultural, no qual diferentes etnias circulam e dialogam. Contudo, esse diálogo ocorre sob tensão, pois a Argentina construiu historicamente uma autoimagem de nação homogênea. Conforme analisa Teresa Artieda, os discursos de homogeneização cultural contribuíram para consolidar uma identidade nacional que invisibilizou a pluralidade étnica interna. Assim, práticas religiosas que não se enquadram no patrimônio entendido como "tipicamente argentino" tendem a ser hostilizadas.

Essa lógica de exclusão conecta-se ao que Magdalena Candioti (2009) demonstra ao discutir os processos históricos de definição da cidadania na Argentina: a nação foi construída mediante hierarquizações que determinaram quem poderia ser plenamente incluído e quem permaneceria à margem. Embora seus estudos se concentrem no século XIX, os efeitos dessas classificações reverberam nas formas contemporâneas de racialização dos migrantes andinos e limítrofes.

Haesbaert (2007, p. 43) contribui para essa leitura ao afirmar que, se nas sociedades tradicionais o território era preenchido por uma apropriação simbólica totalizante, nas sociedades modernas ele passa a ser visto sob perspectiva utilitarista. Contudo, nas periferias urbanas contemporâneas, observa-se uma reatualização da dimensão simbólica do território, especialmente por meio da religiosidade popular. O território torna-se espaço de realização de funções políticas, sociais, econômicas e simbólicas (Haesbaert, 2004). A socióloga Ana Lourdes Suárez reforça essa dimensão ao afirmar:

> Os assentamentos precários da cidade de Buenos Aires, apesar da homogeneidade socioeconômica de sua população conformam um espaço de uma grande diversidade e riqueza cultural. Diversidade que se nutre, entre outros aspectos, da variedade de lugares de proveniência de seus habitantes, sua habilidade para insertar-se numa cidade que em muitos aspectos se apresenta como hostil, da criatividade para orquestrar a sobrevivência cotidiana apesar das fortes adversidades. Esta diversidade cultural se expressa na religiosidade palpável no espaço. Qualquer pessoa que faça um percurso rápido pelos bairros precários da cidade não pode deixar de notar a quantidade e variedade de marcas religiosas no espaço público: imagens da Virgem nas suas diversas invocações: Luján, Caacupé, Copacabana, Urcupiña etc.; cruzes e inscrições que indicam a presença de capelas cristãs (católicas ou evangélicas); pequenos "santuários" dos santos (Cayetano, Francisco, etc.) que convivem com ícones populares de santidade como o Gauchito Gil, a Difunta Correa, etc. São todas marcas que falam de uma religiosidade viva e presente na vida cotidiana das pessoas nesses bairros (Suárez, 2014, p. 187).[8]

---

mado inscriba el espacio con la marca de su existencia. En ese sentido, está claro que el ritual consagra, sacraliza un territorio como tal".

[8] "Los asentamientos precarios de la ciudad de Buenos Aires, pese a la homogeneidad socio económica de su población, conforman un espacio de una gran diversidad y riqueza cultural. Diversidad que se nutre, entre otros aspectos, de la variedad de lugares de proveniencia de sus pobladores, de la habilidad de los habitantes para insertarse en una ciudad que en muchos aspectos se presenta como hostil, de la creatividad para orquestar la supervivencia cotidiana pese a las fuertes adversidades. Esta diversidad cultural se expresa en la religiosidad palpable en el espacio. Cualquiera que haga un recorrido rápido por los barrios precarios de la ciudad no puede dejar de notar la cantidad y variedad de marcas religiosas en el espacio público: imágenes de la Virgen en sus diversas advocaciones: Luján, Caacupé, Copacabana, Urcupiña, etc.; cruces e inscripciones que indican la presen-

As marcas religiosas no espaço público, imagens da Virgem em diversas invocações, capelas cristãs, ícones populares como o Gauchito Gil e a Difunta Correa, demonstram uma religiosidade viva que opera como afirmação identitária e como mecanismo de agência. Cristian Alarcón reconhece explicitamente a centralidade desse elemento na construção da obra. Em entrevista, afirma:

> O livro poderia ter começado de dez maneiras diferentes, porque a história tem tantas… reviravoltas e cenas impactantes que não haveria problema algum. No entanto, começa com eles em uma cena pública no Rio da Prata, mas íntima e religiosa, uma cerimônia familiar, uma cerimônia religiosa de esperança (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015, tradução nossa).[9]

Ao ser indagado sobre o fato de duas de suas obras apresentarem alguma relação com o elemento religioso, o escritor confirma que é um ponto que lhe chama a atenção, pois: "Nessas cenas religiosas, há uma alegria profunda. Os personagens estão imersos em uma dinâmica divina e enérgica que os mantém entusiasmados porque estão convencidos de algo; o que importa ali é a certeza, a convicção, a crença"[10] (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015, tradução nossa).

Ainda nessa direção, Rita Laura Segato esclarece que: "as tendências da religiosidade contemporânea respondem a uma nova ordem territorial e são percebidas em seu pleno significado quando são interpretadas à luz da territorialidade que configura hoje nossa economia política do espaço" (Segato, 2007, p. 43, tradução nossa).[11]

Logo destacam-se marcas textuais que denotam a importância do âmbito religioso dentro da obra, como, por exemplo, alguns elementos paratextuais. A capa da primeira publicação do livro dá destaque à imagem de um Cristo Negro Crucificado, o Señor de los Milagros (o Senhor dos milagres). Além disso, o nome da *villa* fictícia criada pelo escritor no romance é Villa del Señor (Favela do Senhor), remetendo a uma figura cristã. E no decorrer da narrativa vão surgindo outros elementos de crença e usos dos elementos religiosos como, por exemplo, a umbanda, o culto à Santa Morte, a leitura da sorte feita por uma cigana, a importância de se realizar ritos como o casamento ou o batismo, a utilização de entidades populares como Tata Bombori e Ekeko,[12] entre outros. Cabe destacar a observação feita por Semán: "a moderniza-

---

cia de capillas cristianas (católicas o evangélicas); pequeños 'santuarios' de los santos (Cayetano, Francisco, etc.) que conviven con íconos populares de santidad como el Gauchito Gil, la Difunta Correa, etc. Son todas marcas que hablan de una religiosidad viva y presente en la vida cotidiana de las personas en estos barrios".

[9] "El libro podía haber comenzado de otras diez maneras diferentes, porque la historia tiene tantas… cruces y aristas y escenas fuertes que no habría problema con eso. Sin embargo, comienza con ellos en una escena pública en el Río de Plata, pero íntima y religiosa, una ceremonia familiar, religiosa de esperanza".

[10] "En esas escenas religiosas hay un profundo goce. Los sujetos están entregados a una dinámica divinal, energética, que los mantiene excitados, porque están convencidos de algo, que lo importante ahí es la certeza, el convencimiento, la creencia".

[11] "las tendencias de la religiosidad contemporánea responden a un nuevo orden territorial y se perciben en su pleno sentido cuando son interpretadas a la luz de la territorialidad que configura hoy nuestra economía política del espacio".

[12] Tata Bombori é um santo de devoção popular muito venerado por povoados afastados dos centros urbanos da Bolívia. A imagem do Santo atrai todos os anos milhares de visitantes para a cidade de Bombori no norte de Potosí. Sua imagem se refere ao Apóstolo Santiago Mayor, que se tornou o grande padroeiro do Altiplano e da Bolívia. Nas histórias do Novo Testamento, podem-se encontrar dois apóstolos com o mesmo nome: Santiago

ção, muito mais que liquidar a referência à religiosidade, gera instituições que redefinem a forma de existência da religião" (Semán, 2010, p. 100).[13]

Essa redefinição dos usos das práticas religiosas pode ser percebida nos personagens que aparecem na trama circulando entre as diversas religiosidades e o sincretismo está presente no romance da mesma maneira que podemos percebê-lo nas ruas da Buenos Aires atual. Para a análise aqui apresentada, interessa a definição de sincretismo de Sanchis: "a tendência a utilizar relações apreendidas no mundo do outro para ressemantizar o seu próprio universo" (Sanchis *apud* Semán, 2010, p. 102). Ou ainda: o modo pelo qual as sociedades humanas (sociedades, subsociedades, grupos sociais; culturas, subculturas) são levadas a entrar num processo de redefinição de sua própria identidade, quando confrontadas com o sistema simbólico de outra sociedade, seja ela de nível classificatório homólogo ao seu ou não (Sanchis *apud* Semán, 2010, p. 102). É comum encontrar na cidade as marcas de diversos tipos de religiosidade, mescladas, fundidas como prática de fé. Os sujeitos circulam entre diferentes esferas do religioso e parecem transitar entre diferentes territórios "sagrados", conforme nos aponta o sociólogo Pablo Semán: "Diferentes tipos de trajetória criam diferentes possibilidades de apropriação que resultam em diferentes rotas no espaço religioso e na definição do mesmo" (Semán, 2010, p. 73).[14]

Com o crescimento do fluxo de pessoas provenientes do Peru e de diversos países limítrofes, a cidade passa a perceber a inclusão de elementos sagrados ou religiosos que não são comuns à cultura argentina hegemônica. As celebrações da Virgem de Copacabana ou o culto a San la Muerte, considerada uma deidade pagã, passam a fazer parte não apenas dos usos que cada indivíduo faz de sua fé, mas integram o cenário da própria cidade. Como observa ainda Pablo Semán: "Sincretismo é uma forma de caracterizar os processos de inovação cultural, de elaboração de síntese e compatibilização entre simbolismos..." (2010, p. 102, tradução nossa).[15]

Cabe ressaltar que alguns dos episódios mais importantes da história ocorrem em torno de um rito. O próprio romance inicia-se e termina com um desses ritos. A questão do sagrado aparece de imediato na obra, pois o romance abre os personagens envolvidos nas ações do culto religioso à Oxum:

> Alcira estira el satén amarillo sobre una tabla como si estuviera cubriendo un altar con un mantel. Mandó a construir esa balsa de un metro por un metro tal como

---

Mayor e Santiago Menor. No caso da Bolívia, refere-se a Santiago Mayor, irmão do apóstolo e evangelista João. A utilização do nome Bombori está vinculada à localização do povoado onde se encontram os maiores números de devotos e a capela com a sua imagem. Ekeko (Equeco) é um símbolo característico da manifestação cultural religiosa popular proveniente das montanhas andinas e até hoje é adorado na Bolívia, Peru e regiões do sul do norte do Chile e da Argentina. Considerado um deus da riqueza, fertilidade e alegria. É um ídolo que proporciona abundância aos que lhe realizam oferendas. Normalmente, sua adoração é feita através de um boneco, que tem a forma de um homem baixo, sorrindo, vestido com roupas típicas do altiplano e carrega muitas sacolas. A pessoa que lhe rende adoração deve depositar na imagem dinheiro, cigarros ou outras oferendas. Atualmente, a estatueta que o representa tem um buraco na boca para inserção de um charuto ou cigarro.

[13] "la modernización, mucho más que liquidar la referencia a lo sagrado, genera instituciones que redefinen la forma de existencia de la religión".

[14] "Diferentes tipos de trayectoria crean diferentes posibilidades de apropiación que se traducen en recorridos diferentes en el espacio religioso y en la definición del mismo".

[15] "sincretismo es una forma de caracterizar los procesos de innovación cultural, de elaboración de síntesis, y de compatibilización entre simbolismos...".

> se lo pidió la mai, una mujer de tamaño descomunal que la guía en el universo Umbanda desde hace algunos meses (Alarcón, 2012, p. 13).[16]

É a partir desse relato que a história da Villa del Señor passa a ser narrada e detalhes da prática religiosa são apresentados: "Por isso levamos até a margem do Rio da Prata as mãos carregadas de travessas de milho cozido, figuras feitas de polenta e pêssegos em calda: a cor do sol é a cor de Oxum" (Alarcón, 2012, p. 13, tradução nossa).[17]

Pensando nas duas marcas textuais que o escritor nos traz inicialmente na sua narrativa: a questão do "Señor de los Milagros" e o culto à Oxum, torna-se importante ressaltar a análise do modo como os sujeitos transitam em diversas esferas do religioso, seguindo a abordagem de Pablo Semán, que nos apresenta estas questões enfatizando a necessidade de pensar os usos do religioso de forma "holística e cosmológica" (Semán, 2001, p. 51).

Em algumas sociedades atuais, este trânsito acontece de forma natural sem conflitos ou constrangimentos, percebendo-se ainda como ponto de relevância o uso político que se faz do religioso dentro de determinados grupos observados pelo sociólogo:

> Nestas formas diferenciais estão pesando as forças de diversos processos sociais, políticos e religiosos e sua elaboração por sujeitos de setores populares e a sucessão de ditas formas mostra as linhas de transformação da religiosidade dos setores populares urbanos (Semán, 2010, p. 74).[18]

O romance estrutura-se, assim, entre dois polos simbólicos: o culto afro-brasileiro à Oxum e a devoção ao Señor de los Milagros. Essa circulação entre esferas religiosas distintas remete à abordagem "holística e cosmológica" de Pablo Semán (2001, p. 51), que propõe compreender os usos do religioso para além de fronteiras institucionais rígidas.

No romance de Alarcón, as diversas práticas religiosas denotam essa transformação na forma de os indivíduos vivenciarem sua fé. Esta ultrapassa as concepções que as priorizam levando em conta apenas o caráter extraordinário do religioso ou uma alternativa que se utiliza "quando tudo fracassou" (Semán, 2010, p. 71).[19]

Traz à cena literária os mecanismos utilizados por esses atores marcados pelas questões da desterritorialização e territorialização. A personagem Alcira, que inicia o romance realizando a oferenda à Oxum, também faz uso de outras práticas de fé, como a crença em uma deidade popular, que vem ganhando campo e seguidores na cidade de Buenos Aires. Esta entidade normalmente é associada à marginalidade, porém vem sendo objeto de culto e devoção das mais diversas pessoas. Trata-se da Santa Morte:[20]

---

[16] "Alcira estica o cetim amarelo sobre uma tábua como se estivesse cobrindo um altar com uma toalha. Mandou construir essa balsa de um metro por um metro tal como lhe pediu a mãe de santo, uma mulher de tamanho descomunal que a guia no universo da Umbanda há alguns meses".

[17] "Por eso llevamos hasta la orilla del Río de la Plata las manos cargadas de fuentes de maíz hervido, figuras hechas en polenta y duraznos en almíbar: el color del sol es el color de Oxún".

[18] "En estas formas diferenciales están pesando las fuerzas de diversos procesos sociales, políticos y religiosos y su elaboración por sujetos de sectores populares y la sucesión de dichas formas muestra las líneas de transformación de la religiosidad de los sectores populares urbanos".

[19] "Cuando todo fracasó".

[20] Santa Morte ou San la Muerte - figura sagrada de cunho popular, seu culto é muito difundido no México; não se sabe ao certo sua origem. Normalmente, foi considerada fruto de devoção por presos, comerciantes ilegais,

> ¡Qué miedo! Es una calavera, o mejor dicho es un esqueleto completo, con una capa negra. Ella, con su pobreza, vos sabés que lo quiere tanto, le profesa tanta devoción, que le ha mandado hacer una guadaña de oro, ¡igualita a la que se supone que usa la muerte para llevarte! ¡De oro puro! ¡Un lujo increíble, la muerte ésta! (Alarcón, 2012, p. 210).[21]

A personagem caracteriza, portanto, o uso de diferentes formas de religiosidade, transitando em diversas esferas do religioso, como observado no seguinte trecho: "Que impressionante como ela acredita em tudo! Como se cuida! Como, por garantia, acende uma vela para cada santo. Nunca o ditado foi tão bem usado. Ela na entrada tem um São La Muerte..." (Alarcón, 2012, p. 210, tradução nossa).[22]

Na trama poderemos ver Alcira realizando o culto a Oxum, respeitando a sua mãe de santo, que a guia e aconselha, e também recorrendo à Santa Morte para proteger-se. Ao mesmo tempo, casa-se na Igreja Evangélica e batiza seu filho na Igreja Católica. Escuta ainda conselhos dados por uma cartomante. Ou seja, o mesmo personagem circula em diversas esferas do religioso, como constatado por Pablo Semán em seus estudos sobre a religiosidade dos setores populares, em especial de algumas periferias portenhas. Há nesses espaços uma fluidez e mobilidade religiosa que conforma fronteiras tênues no que diz respeito ao uso dessas práticas. Nesse sentido, Suárez observa que:

> as paróquias, templos e demais lugares vinculados ao culto adquirem para os povoadores dos assentamentos conotações peculiares, que vão mais além de ser espaços para a prática religiosa; são espaços onde, pelas situações de vida dos habitantes de assentamentos, as pessoas, através das atividades propostas, "somam" nas várias dimensões que fazem às possibilidades de ir ganhando "agência" e autonomia (Suárez, 2014, p. 203).[23]

Na trama, aparece com frequência a menção ao Senhor dos Milagres. Este, originalmente, é conhecido como o santo padroeiro dos peruanos e assume um papel de importância dentro da narrativa. Vários personagens recorrerão a este santo e lhe atribuirão um sentido de consolo aos imigrantes: "o Senhor dos Milagres, a imagem massiva do Cristo Negro dos peruanos que se repete em cada capital do mundo onde um imigrante sinta saudade da sua terra, o comove" (Alarcón, 2012, p. 39, tradução nossa).[24]

---

pobres e narcotraficantes, porém sua veneração tem ganhado inúmeros fiéis e alcançado diversos países. Por ser associada aos menos favorecidos, é comum encontrar culto à Santa Morte nas periferias e uma grande adesão por parte dos imigrantes.

[21] "Que medo! É uma caveira, ou melhor, é um esqueleto completo, com uma capa preta. Ela, com a sua pobreza, você sabe que o ama tanto, tem tanta devoção por ele, que mandou fazer uma foice de ouro para ele, igualzinha à que se supõe que a morte usa para te levar! De ouro puro! Um luxo incrível, essa morte!".

[22] "¡Qué impresionante como ella cree en todo! ¡Cómo se cuida! Cómo, por las dudas, le prende una vela a cada santo. Nunca mejor usado el refrán. Ella en la entrada tiene un San la Muerte..." .

[23] "las parroquias, templos y demás lugares vinculados al culto adquieren para los pobladores de los asentamientos connotaciones peculiares, que van más allá de ser espacios para la práctica religiosa; son espacios donde, por las situaciones de vida de los habitantes de asentamientos, las personas, a través de las actividades propuestas, 'suman' en las varias dimensiones que hacen a las posibilidades de ir ganando 'agencia' y autonomía".

[24] "el Señor de los Milagros, la masiva imagen del Cristo Negro de los peruanos que se repite en cada capital del mundo donde un inmigrante añore su tierra, lo conmueve".

Esse Cristo que representa um importante símbolo para a identidade peruana confirma, dentro da favela retratada, a presença da forte imigração e a importância da religiosidade no interior desses espaços. É importante sinalizar que esse mesmo Cristo é o que aparece na capa e dá nome à villa fictícia. No último capítulo, que traz uma das cenas mais importantes de disputa de território e poder, acontece justamente na procissão ao Cristo dos Milagres.

A religiosidade perpassará toda a narrativa: ao abrir a trama com um culto à Oxum e finalizá-la com uma procissão em homenagem ao Cristo Negro, na qual os indivíduos saem de seus espaços periféricos e transitam pelas ruas da cidade, fecha-se o ciclo. Nesse instante da festa, deixam sua condição periférica e assumem um papel de importância que transcende o território. Podem, através de suas práticas, realizar uma comunicação com os demais membros da sociedade, afirmando sua cultura e ainda reivindicando os espaços mais centrais da cidade. Na obra, isto se verifica principalmente na festa e culto ao Senhor dos Milagres, e, na realidade da cidade, podemos encontrar o mesmo fenômeno nas diversas festas que ocorrem ao longo do ano organizadas pelas diferentes coletividades existentes na Buenos Aires atual, como, por exemplo, a festa de Nossa Senhora de Copacabana ou a da Virgem de Caacupé.

No romance, podemos verificar que, quando estão planificando os preparativos para a cerimônia, assumem diversos papéis organizando-se e, no momento dessa celebração, as diferenças entre as etnias são minimizadas. Na hora da procissão, os diferentes micro territórios se unem para um bem maior, não mais importa se um grupo é de peruanos, ou de bolivianos, e sim se encontram, marcham, cantam pela causa dos imigrantes. É aqui onde a fé assume um papel político e a apropriação do território surge como palco de encenação para essas questões. Tal união é retratada no texto como podemos observar no trecho a seguir:

> Tres campanazos y los hermanos, sincronizados en un solo movimiento, doblaron las rodillas, se calzaron los maderos al hombro y levantaron La imagen Del Señor desbordada de flores y velas. Eran dos tablones a lo largo, como en todas partes, como en todo el mundo, con el Señor de los Temblores, mecido sobre las andas plateadas. La banda pasó del himno del Señor a una marinera dedicada al santo de los santos, mientras un millar de devotos y unos quinientos curiosos salieron en procesión. Los hijos de todos acompañaban el cortejo vestido de gala. Los hijos del resto de los vecinos curioseaban y aprovechaban para ensordecer con sus cohetes, como en una Navidad anticipada. El barrio entero se había juntado alrededor de los puestos de comida de Bonavena, esperando que se acercara la columna de fieles, después de rodear la villa por la avenida Galíndez, la avenida Monzón y la calle Sin Apellido. La fiesta era pura contentura popular, y se atizaba con chicha morada, con vino con soda y, sobre todo, con la cerveza que en el paladar peruano habita como la hiedra en la piedra, y nunca es demasiada (Alarcón, 2012, p. 283-284).[25]

[25] "Três badaladas de sino e os irmãos, sincronizados em um único movimento, dobraram os joelhos, calçaram as palas nos ombros e ergueram a imagem do Senhor transbordando de flores e velas. Eram duas tábuas compridas, como em toda parte, como em todo o mundo, com o Senhor dos Tremores, embalado sobre as andas prateadas. A banda passou do hino do Senhor para uma marinera dedicada ao santo dos santos, enquanto um milhar de devotos e uns quinhentos curiosos saíram em procissão. Os filhos de todos acompanhavam o cortejo vestido de gala. Os filhos do restante dos vizinhos bisbilhotavam e aproveitavam para ensurdecer com seus rojões, como em um Natal antecipado. O bairro inteiro havia se juntado ao redor das barracas de comida de Bonavena, esperando que a coluna de fiéis se aproximasse, depois de rodear a vila pela avenida Galíndez, pela avenida Monzón e pela rua Sin Apellido. A festa era pura alegria popular, e se alimentava com chicha morada, com vinho com soda e, sobretudo, com a cerveja que no paladar peruano habita como a hera na pedra, e nunca é demais".

Na prática desse rito que, à primeira vista, parece ser apenas religioso, podemos perceber, como sinalizado por Semán (2010), que existem outras questões a serem observadas. A procissão assume um caráter festivo e reúne diversos atores que não estão participando diretamente do rito em si, mas que se tornam espectadores. Todo o bairro participa desse momento, seja pela fé ou pela festa, em que o consumo de produtos típicos se faz presente:

> la fiesta popular prendió el comercio y el consumo y a cada paso los menos creyentes aprovechaban para sentarse a tomar y comer, mientras los más fieles mantenían el ritmo de la lenta caminata. La escena se desarrollaba en dos velocidades simultáneas: los penitentes, a su cadencia de himnos melancólicos, y el resto, los cuerpos del festejo, entregados a las músicas que salían de cada bar improvisado, de cada pollada, de cada ventana, que se movían encendidos (Alarcón, 2012, p. 289).[26]

A partir dessa festa popular que se desprende de uma celebração religiosa, podemos ler a negociação que os atores realizam com os demais membros da sociedade, saindo dos espaços periféricos e ocupando as principais ruas da cidade, nesse sentido:

> seus rituais e cerimônias próprias abrem palco num espaço percebido como liberado da homogeneidade antes garantida por uma administração forte, e seus ícones passam a funcionar como verdadeiras logomarcas do grupo. É por onde se estampam seus ícones e acontecem seus rituais que circula o território cada vez mais móvel do grupo (Segato, 2007, p. 45).[27]

É nesse momento que os imigrantes, ao marcharem, entoarem seus cantos e tomarem as diversas ruas, mudam de posição, assumem destaque e passam a comunicar-se com os demais membros dos espaços, que podem ser moradores da periferia ou não. Como mencionado no trecho, vários curiosos participam desse momento, e mesmo os que não os aceitam são surpreendidos por sua celebração, escutam suas músicas e assistem sua procissão. Dessa forma, acabam por participar de maneira indireta, propiciando um diálogo entre os dois polos da cidade: a periferia e o grande centro. Essa organização da festa e a procissão do Cristo Negro também pode ser observada nas diversas festas pátrias que acontecem ao longo do ano na cidade de Buenos Aires. São momentos que geram inúmeros discursos com respeito à imigração limítrofe. O escritor traz para a narrativa a representação dessas questões e nos possibilita verificar que o uso de práticas religiosas apresenta mais questões do que as relacionadas somente com o âmbito religioso. E ainda nos demonstra que tanto a religiosidade como os demais costumes culturais dos imigrantes presentes no romance confirmam que o que de fato está em jogo é a apropriação do território.

---

[26] "la fiesta popular prendió el comercio y el consumo y a cada paso los menos creyentes aprovechaban para sentarse a tomar y comer, mientras los más fieles mantenían el ritmo de la lenta caminata. La escena se desarrollaba en dos velocidades simultáneas: los penitentes, a su cadencia de himnos melancólicos, y el resto, los cuerpos del festejo, entregados a las músicas que salían de cada bar improvisado, de cada pollada, de cada ventana, que se movían encendidos".

[27] "Sus rituales y ceremonias propias abren palco en un espacio percibido como liberado de la homogeneidad antes garantizada por una administración fuerte, y sus íconos pasan a funcionar como verdaderas logo- marcas del grupo. Es por donde se estampan sus íconos y acontecen sus rituales que circula el territorio cada vez más móvil del grupo".

No último capítulo do romance, a luta travada por dois grupos de nacionalidades diferentes pelo controle do tráfico de drogas na Villa del Señor ocorre ao mesmo tempo que a procissão religiosa e o evento preparado por toda a comunidade acaba sendo palco de uma imensa disputa na qual alguns personagens são mortos. A narração termina por retomar a importância do rito religioso, imbricado com outras práticas, fechando a narrativa com a representação de uma celebração na qual se unem o sagrado e o profano da festa. Dessa forma, a violência descrita termina sendo minimizada, pois, apesar da explosão de violência, os personagens retomam o propósito daquele dia, que era a procissão, momento alto de suas práticas culturais:

> Sin músicos ni bailarines, llevado en andas por algunos sobrinos del capo y seguido sólo por un grupo de mujeres, el Cristo de las Maravillas volvió a la calle Bonavena, cruzó, se adentró por un pasillo a la villa del Señor y llegó al sitio que se le había preparado para que descansara al final de la peregrinación. En la canchita de los paraguayos, allí donde la sangre de los jefes peruanos que antecedieron a Marlon había sido derramada, doña Mari y sus hijas, con la ayuda de la soldadesca, habían armado una alfombra de flores: el barro apisonado de la cancha, oculto bajo un manto de margaritas de color. El cuerpo herido de Cristo, su corona dorada, se bamboleó por última vez y, lento, con la suavidad de los penitentes, consolado por la voz de las mujeres que cantaban su himno, descendió a la tierra (Alarcón, 2012, p. 297, tradução nossa).[28]

Com esse trecho relacionado à procissão, se encerra a narrativa e se reforça a importância da realização dessa prática para os personagens. Outro ponto interessante é que, na festa celebrada para o santo padroeiro dos peruanos, a pessoa responsável pela organização é uma boliviana: Dona Mari, figura que assume um lugar de respeito dentro da favela, é quem trabalha incansavelmente para que a festa aconteça apesar de todos os problemas e conflitos entre os que travam uma verdadeira guerra pela disputa territorial do tráfico dentro da Villa del Señor: "Es extraño, pero ni siquiera su hija, o sea la esposa de Marlon Aranda, ocupaba el lugar privilegiado en la fiesta que Ella ocupaba. Más extraño aún: doña Mari no era peruana, sino boliviana. Como sea, andina y exultante..." (Alarcón, 2012, p. 290).[29]

Ou seja, de acordo com as observações, leitura e análise da obra, o que pretendem os imigrantes com as diversas manifestações é apropriar-se do espaço periférico, mostrar algo de seu para a cidade por meio de seus ritos e utilização de elementos que remetem a suas culturas. Com isso, eles formam parte do espaço, têm o direito à sua utilização e querem ser aceitos como parte integrante da sociedade. Buscam ser respeitados sem que seja necessário anular-

---

[28] "Sem músicos nem bailarinos, levado em andores por alguns sobrinhos do chefe e seguido apenas por un grupo de mulheres, o Cristo das Maravilhas voltou à rua Bonavena, cruzou, entrou por um beco em direção à favela do Senhor e chegou ao local que havia sido preparado para que descansasse ao final da peregrinação. No campinho dos paraguaios, ali onde o sangue dos chefes peruanos que antecederam Marlon tinha sido derramado, dona Mari e suas filhas, com a ajuda dos soldados do tráfico, tinham montado um tapete de flores: o barro batido do campo, oculto sob um manto de margaridas coloridas. O corpo ferido de Cristo, sua coroa dourada, balançou pela última vez e, lento, com a suavidade dos penitentes, consolado pela voz das mulheres que cantavam seu hino, desceu à terra".

[29] "É estranho, mas nem sequer a sua filha, ou seja, a esposa de Marlon Aranda, ocupava o lugar privilegiado na festa que Ela ocupava. Mais estranho ainda: dona Mari não era peruana, mas sim boliviana. De qualquer forma, andina e exultante...".

-se ou negar suas origens e as diferenças entre as diversas etnias que, em algum momento, podem ser minimizadas para a reivindicação de algo que seja comum e importante aos que habitam os espaços periféricos. Constata-se também que, devido ao grande número de diferentes nacionalidades, a urbe portenha tem experimentado um diálogo fluido com novos usos de diferentes práticas religiosas e populares. Uma vez que, para esses imigrantes, suas celebrações apresentam uma forte carga de resistência frente aos diversos preconceitos, as práticas religiosas se tornam, portanto, elementos de negociação crucial no cenário urbano.

Essa dinâmica revela tensões mais amplas do projeto nacional argentino. Conforme apontado ao longo do artigo, a Argentina construiu historicamente uma autoimagem de homogeneidade cultural. Como analisa Teresa Artieda (2012), os discursos de unificação identitária contribuíram para invisibilizar a pluralidade étnica existente no território. Do mesmo modo, Magdalena Candioti (2009) demonstra que os processos históricos de constituição da cidadania envolveram hierarquizações que determinaram quem poderia integrar plenamente a nação. Os imigrantes limítrofes e andinos, frequentemente racializados e associados à periferia, ocupam ainda hoje posições tensionadas nesse imaginário nacional.

Nesse contexto, as celebrações religiosas funcionam como dispositivos de reinscrição na cidade. Ao ocupar ruas, organizar procissões e mobilizar símbolos próprios, esses sujeitos deslocam temporariamente a lógica da marginalização espacial. Como sugere Mayra Juarez (2013), os fluxos migratórios contemporâneos produzem reconfigurações identitárias que tensionam as fronteiras simbólicas da nação, exigindo novas formas de convivência e reconhecimento.

O romance evidencia que o que está em jogo não é apenas a prática religiosa em si, mas a disputa pelo território, físico e simbólico. A fé assume dimensão política ao transformar a periferia em palco de visibilidade pública. Durante a procissão, os moradores deixam a condição de sujeitos invisibilizados e tornam-se protagonistas de um espetáculo coletivo que comunica pertencimento e resistência.

Observa-se, portanto, que as práticas religiosas na contemporaneidade, especialmente no contexto das *villas* portenhas, apresentam função central de territorialização. Elas articulam memória, identidade e resistência frente aos preconceitos e às formas de segregação. A urbe portenha, marcada pelo aumento dos fluxos migratórios limítrofes nas últimas décadas, experimenta um diálogo constante com novas expressões culturais e religiosas que desafiam o ideal de homogeneidade nacional.

Em *Si me querés quereme transa*, Cristian Alarcón representa essa realidade multicultural ao evidenciar a fluidez das experiências de fé e a circulação dos personagens por diferentes esferas religiosas. O romance revela uma cidade na qual a religiosidade popular não é resíduo do passado, mas ferramenta ativa de negociação social. Ao unir violência, festa, rito e disputa territorial, a narrativa demonstra que o espaço urbano contemporâneo é atravessado por múltiplas territorialidades em constante tensão.

Referências

ALARCÓN, Cristián. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

ALARCÓN, Cristián. Entrevista concedida a Desirée Climent. *Material inédito*. Rio de Janeiro, 15 dez. 2015.

ALONSO, Aurelio (comp.). *América Latina y el Caribe*: territorios religiosos y desafíos para el diálogo. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas.* Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARTIEDA, Teresa. *Educación, interculturalidad y migraciones en Argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIOTI, Magdalena. *Religión, espacio público y ciudadanía en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

CRAVINO, María Cristina. *Vivir en la villa*: relatos, trayectorias y estrategias habitacionales. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad*: los bolivianos en Buenos Aires. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

GRIMSON, Alejandro; JELIN, Elizabeth (orgs.). *Migraciones regionales hacia la Argentina*: diferencia, desigualdad y derechos. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade.* Porto Alegre, set. 2007. Disponível em: http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf. Acesso em: 31 dez. 2025.

HAESBAERT, Rogério. O território em tempos de globalização. *ETC, Espaço, tempo e crítica: revista eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas*, v. 1, n. 2 (4), ago. 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228455262_O_territorio_em_tempos_de_globalizacao. Acesso em: 31 dez. 2025.

JUÁREZ, Mayra. *Prácticas religiosas y migración andina en el espacio urbano argentino.* Buenos Aires: Prometeo, 2013.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. *In*: Congreso internacional de teoría y crítica literararia de la Universidad Nacional de Rosario, 2., 2000, Rosario. *Anais* [...]. Rosario: [s.n.], 2000.

OIM – ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES. *El impacto de las migraciones en la Argentina*: cuadernos migratorios n.º 02. Buenos Aires: Oficina Regional para América del Sur, 2012.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica*: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista*: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

SEGATO, Rita. *La nación y sus otros*: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SEMÁN, Pablo. Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea. *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 45-74, 3 out. 2001.

SEMÁN, Pablo. Diferencia y transversalidad en la religiosidad de los sectores populares: mirando con telescopio luego de haber usado el microscopio. *Apuntes de Investigación del CECYP*, n. 18, p. 71-107, 2010.

SUÁREZ, Ana Lourdes. La situación religiosa en las villas de la ciudad: aproximación a la religiosidad de las mujeres. *In:* SUÁREZ, Ana Lourdes. *Las villas de la ciudad de Buenos Aires*: territorios frágiles de inclusión social. Buenos Aires: EDUCA, 2014. p. 187-218.

v. 36, n. 3, p. 281–297, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63274
Submetido em: 02/12/2025· Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Despuntes del satanismo en la poesía venezolana de entre-siglos (1896-1933): disidencias y reinvenciones entre el decadentismo y las vanguardias

Outbreaks of Satanism in Venezuelan Poetry of the Turn of the Century (1896-1933): Dissidences and Reinventions between Decadentism and the Avant-Gardes

Ronald Sanoja Cáceres
Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC-Chile) | Santiago | CL
rjsanoja@uc.cl
https://orcid.org/0000-0002-8135-5262

Resumen: En este trabajo se realiza una aproximación histórico-crítica de las pulsiones satanistas presentes en la poesía venezolana de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En un panorama que abarca momentos claves de la primera modernidad literaria del país, o desde el decadentismo hasta las vanguardias, se evidencia cómo las evocaciones de Satán funcionan como un dispositivo crítico contra los discursos policiales del período (Rancière), como una 'imagentexto' (Mitchell) que cuestiona valores identificados con la clase burguesa, y como un ideologema que interpela de formas contradictorias las ideas convencionales en torno a los cuerpos (tanto masculinos como femeninos). Con Lucifer, se concluye, la poesía venezolana se aboca a una consagración de lo dionisíaco desde la que se agencia una mirada heterogénea y disensual respecto al presente histórico en que se enuncia.

Palabras clave: satanismo; poesía venezolana; modernismo; decadentismo; vanguardias.

Abstract: This work presents a historical-critical approach to the satanic impulses present in Venezuelan poetry from the late 19th and early 20th centuries. In a panorama that encompasses key moments of country's early literary modernity, or from Decadentism to the Avant-garde, it becomes evident how evocations of Satan function as a critical device against the police discourses of the period (Rancière), as an 'image-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.

(Mitchell) that questions values identified with the bourgeois class, and as an ideologeme that challenges conventional ideas about bodies (both male and female). With Lucifer, it is concluded, Venezuelan poetry is devoted to a consecration of the Dionysian from which a heterogeneous and dissensual look is obtained regarding the historical present in which it is enunciated.

Keywords: satanism; venezuelan literature; modernism;decadentism; avant-garde poetry.

Como fenómeno estético e ideológico, el satanismo constituye una de las tantas prácticas heterodoxas que se manifiestan en Occidente durante el avivamiento esotérico de finales del siglo XIX. Ciertamente, la figura de Satanás aparece muy temprano en el Nuevo Mundo, con el arribo de conquistadores y misioneros. Pero es a partir de las fijaciones profanas popularizadas por la literatura simbolista y ocultista que Satán se insufla entre los letrados latinoamericanos como una suerte de emblema contestatario o de retaliación antihegemónica. Sobre todo en poesía, Satán constituye un catalizador discursivo al que se acude para reivindicar alteridades y sujetos no-normativos (como se aprecia en Cruz e Sousa)[1], para expresar jocosidades anticlericales (como hace Adolfo Alegría), para provocar el escándalo público (como se rastrea en la obra de Julio Herrera y Reissig), para la intensificación de las representaciones sexuales (como hace Amado Nervo) y para la fetichización del artista como oráculo de la *polis* (como se aprecia en Leopoldo Lugones o Wenceslau de Queiroz).

Lo anterior se aplica también, en líneas generales, a la poesía venezolana. Si bien se ha asociado al país con un modernismo inclinado por la narrativa y una vanguardia enfocada en temas históricos,[2] los ecos del satanismo se despliegan con particular vehemencia durante el auge del verso decadentista, entre 1890 y 1910, en un gesto de contracultura estética que oscila entre la crítica de la moral burguesa, la redefinición del concepto de lo bello y la disidencia contra el poder político. Con el verso satanista, podría decirse, se extreman las tensiones expresivas locales del entre-siglos venezolano, amén de abrirse vasos comunicantes con otras tradiciones más próximas a las intermediaciones del averno (*grosso modo*, la brasileña, la argentina, la uruguaya y la mexicana).

Son escasas en el país las aproximaciones críticas en torno al tema, sin embargo, y en muchos casos es realmente difícil el acceso a fuentes bibliográficas que permitan su documentación. Ello explica por qué, salvo por el ensayo de Strauss (2004) dedicado a la narrativa y al folclore, no parezca haber estudios sobre la figura del diablo en la poesía venezolana del cambio de siglo – tal vez el momento estético más importante para el país desde una perspectiva diacrónica dada las transformaciones acaecidas entonces en la literatura y las artes. En vista de ello, este trabajo se propone historiar de manera crítica la presencia de Satanás en el verso venezolano de la temprana modernidad, en un recorrido que va desde 1896 hasta 1933, a través de un grupo poco conocido de autores situados entre el hedonismo poético de

[1] Véase Rossinetti (2000, p. 179 y ss.).

[2] A grandes rasgos, el modernismo hispanoamericano tiene equivalencia histórica y estética con el simbolismo brasileño; los movimientos de vanguardia, en cambio, con las renovaciones suscitadas de la *Semana de Arte Moderna de* 1922.

Gabriel E. Muñoz hasta el vitalismo de Josefóscar Ochoa. En medio de la represión y (auto) censura emanada por los discursos *policiales*[3] del período –las dictaduras de Joaquín Crespo, Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez–, se demostrará cómo Satán desborda los preceptos éticos y estéticos del modernismo y la vanguardia, e interpela las convenciones textuales e ideológicas respecto al cuerpo, los placeres, la libertad y aun los roles de género.

Del diablo: de los antecedentes a las relecturas del mito

En el marco de un romanticismo sujeto a los imaginarios católicos y a la construcción de la identidad nacional, la poesía venezolana de los 1870 y 1880 retrata al diablo de una manera muy similar a la de cronistas del siglo XVI, como Juan de Castellanos o Fray Pedro Simón. Satán encarna, tanto para estos como para aquellos, la fuerza que induce la fatalidad irracional y es quien mueve las voluntades de ese *otro* que desestabiliza la armonía regente del reino o la república. De un modo polifacético, el demonio se manifiesta en todo lo atávico e ilegítimo, y es posible conseguirlo asociado con el nativo aborigen, con los caudillos rebeldes –como Lope de Aguirre–, con la Corona española–como proponen los independentistas en 1810 –, o el pueblo alzado en montoneras –como aluden hacia 1870 autores como Arístides Calcaño o Félix Soublette.

Una apreciación inversa se modela hacia la década de 1890, con la poesía de Gabriel E. Muñoz (1864-1908), afín a la estética modernista. Autor de solo una treintena de poemas, y proclive a excentricidades que le otorgaron la aureola de decadente (como escribir usando su propia sangre como tinta [Carreño, 1952, p. 201]), Muñoz apuesta por la restauración de un paganismo cuyo fin es incitar una actitud de disenso frente a los signos de la sociedad burguesa venezolana. Según se rastrea en sus textos aparecidos en *El Cojo Ilustrado*, la revista cultural más importante del país entre 1892 y 1915, la poesía de Muñoz se configura como discurso crítico de los valores espirituales del contexto, predominantemente católico, en tanto exalta los seres más daimónicos de la tradición grecolatina: sátiros, faunos, Dionisos y Pan, prefiguraciones todas de la imaginería característica de Satanás. En disputa con el helenismo parnasiano de autores como Andrés Mata, bastante leído entonces, Muñoz propone una redefinición del poema como dispositivo que religa la esencia del sujeto con "[…] los sátiros en torno / del asno de Sileno, / [y] las hermosas ménades, airadas / con la flotante cabellera al viento / [que] a la rojiza luz de las antorchas / simulan *las deidades del Averno*…" (1896, p. 2; cursivas nuestras). En otras palabras, su obra apuesta por la sugestividad senso-experiencial del mito griego y por la preponderancia de una palabra profana que, entre la amalgama imaginativa de Satán y Dionisos, se inclina por exaltaciones como las siguientes:

> ¡Alzad el canto lírico
> que engendra el entusiasmo
> para que el pueblo atónito
> con reverente pasmo
> entone el himno clásico

[3] Rancière llama 'policía' a los poderes simbólicos e institucionales que rigen la hegemonía significacional de lo que se puede ver y decir: "esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido" (2013, p. 63).

> en homenaje al dios! [...]
> Y en desorden báquico
> con el furor divino,
> de las repletas ánforas
> del sacrosanto vino,
> bebed con labios ávidos
> bebed hasta morir! (1908, p. 3).

Muñoz concibe el ansia de cuerpo y la exacerbación de las pasiones como el horizonte estético al que apunta la creación poética. A grandes rasgos, ello podría entenderse como "[una] reconfiguración de la experiencia común de lo sensible" (Rancière 2013, p. 65), la cual, cuestionando cómo "al impulso de un dios desconocido / se derrumba el oráculo" (Muñoz, 1896, p. 3), clama por una sacralización de la experiencia subjetiva a partir del descenso profano a "lo negro, lo aciago / del abismo sin fondo / del dolor que me causa este estrago!" (Muñoz citado por Carreño, 1952, p. 202). Desde la plegaria por el desorden báquico, y en oposición al dogma moral católico y al determinismo positivista, Muñoz remite simbólicamente a una suerte de bajada al Hades y a una consagración de lo dionisíaco[4], arquetipos familiarizados desde la óptica cristiana con el satanismo, en las que el poema se asume como el llamado al rumor insólito "de [la] ardiente bacanal" (1908, p. 3): como la exhortación a la conciencia, entre los lectores, de que "no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia" (Rancière, 2013, p. 51). Dicho de otra manera, el poeta apuesta por un gesto de libertad individual y de rebeldía colectiva que cada vez irá haciéndose más recurrente, ya sea desde menciones explícitas de Satán o con la asimilación de su figura a otros arquetipos (como Mefistófeles, por ejemplo).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que Muñoz se aproxima a lo luciferino en un campo cultural en el que cada vez son más frecuentes las traducciones de Goethe y Nietzsche, y donde la proliferación en prensa de las últimas novedades científicas (rayos X, magnetismo...) suscita toda una actitud ambivalente, entre la sospecha y el deseo, respecto a las fuerzas creadoras del hombre finisecular. En este sentido, a los ojos de los modernistas venezolanos, Satán también se aparece como símbolo del progreso humanista e imagen de la rebeldía que pretende rebasar las potencias cognitivas y personales de los sujetos. Además de Muñoz, esto último se aprecia en obras como las de César Zumeta (1863-1955), historiador positivista que también compuso poemas en prosa de corte heterodoxo. Como puede argüirse con la lectura de su texto titulado "El otro":

> Yo acendro en mi propio ser la carne, y de su substancia hago idea, y de su germen hago verbo, que es la simiente universal de la que ha nacido cuanto existe. Mi querer como la luz penetra lo sólido, lo resistente, lo opaco, e insinúa en cada cáliz el polen que ha de hincharlo en fruto. El *fiat* es cosa viva que agita el caos y crea. Mi *fiat* fecunda: emana cargado de larvas que se resuelven en mariposas o de ideas que se resuelven en energías. Mi *fiat* es rayo de luz que crea redentoras en las entrañas de vírgenes inmaculadas. Yo he subido al misterio y he de realizarlo,

[4] Es frecuente, en mitología, la manifestación conjunta de Dionisos y Hades. Según Kerényi, Dionisos ocupa "el lugar donde uno esperaría ver a Hades" (1991, p. 248) y su esencia se relaciona íntimamente con el inframundo (p. 259).

> ahora que se acerca la fin del mundo [sic], al encontrar la virgen de cuyo seno ha de nacer Satán, que es el nuevo Mesías anunciado… (1897, p. 28).

Equiparar la imagen del Mesías con la de Satanás no solo constituye un gesto de anticlericalismo, sino que responde también a un acto de tintes políticos implícitos y en confrontación con la circunstancia histórica en que la pieza se publica. En un año en que Joaquín Crespo, presidente desde 1892, busca perpetuarse en el poder a través de la candidatura títere de Ignacio Andrade (fraude que logra en 1897), Zumeta trasluce un ansia de mundo que apuesta por el librepensamiento individual y por la fuerza creadora del sujeto, o por el caos disruptivo que cree en el conocimiento contestatario y que augura una verdadera revolución: la del individuo, primero, para gestar la de la nación, después. Así, aunque la voz lírica de "El otro" lamenta también la ausencia de cuerpo que intuye la poesía de Muñoz, Zumeta colma tal falta con la belleza del mal, saturando el poema desde la sugestión sexual (de ahí la renuencia con la germinación, con la carne que fecunda, por la preñez de la virgen) y desde el Satán que tienta al lector con la posibilidad de horizontes alternativos, o con una "reconfiguración de su mundo vivido" (Rancière 2013, p. 50). Con Zumeta, en síntesis, se asienta una fijación por lo abyecto que replantea la naturaleza del mal (no el transgresor, sino el reaccionario, el del fiat que agita y crea) que lejos de aminorarse con el tiempo, retorna activamente[5] la década siguiente con obras como las de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) o Elías David Curiel (1871-1924), "poetas malditos" por excelencia de la tradición venezolana.

Satán aglutina en el poema de *fin de siècle* un ansia de cuerpo y conocimiento que apuesta por un porvenir regido por la libertad subjetiva desligada de los designios de todo discurso hegemónico. En el caso particular de Venezuela, sin embargo, la traducción política de este deseo se hace imposible con el afianzamiento en el poder de Cipriano Castro, luego de que este derrocara a Andrade en 1899. Aunque conocido por sus políticas de liberalismo económico, Castro demarca el inicio de un siglo XX culturalmente conservador, signado por la crítica de un gran número de poetas y literatos. En los años de su gobierno, la poesía de corte satanista acentúa las intuiciones percibidas por los modernistas comentados, y pasa a drenar una especie de malestar existencial que prolifera, como se verá en el siguiente apartado, en dos territorios diferenciados: el arrebato melancólico y el tedio decadentista.

Satanás como pulsión de tedio y melancolía (1903-1910)

Como símbolo de libertad contestataria, efectivamente, a Satán se le continúa evocando en la primera década de 1900 en busca de un auxilio para trascender del fastidio existencial del presente. Es el caso de un desconocido Alejandro Romero García[6] y su poema "Grito de tedio", publicado en junio de 1903 en *El Cojo Ilustrado*. Similar al *fiat* evocado en el texto de Zumeta,

[5] Con la expresión "retorno activo" se hace referencia a Hal Foster, quien habla de cómo en los movimientos de vanguardia de la década de 1960 surgen potencias discursivas que acrecientan los discursos previos de las vanguardias históricas, "enroman[do] su filo político" y reactivando su estatus y sus posibilidades en el presente (2001, p. 4-5). Se acoge la misma, por supuesto, pensando en el contexto venezolano de comienzos del XX.

[6] No hay datos biográficos del autor. Por los apellidos, se infiere que fue hermano de Manuel Vicente Romero García (1861-1917), máximo exponente de la narrativa criollista venezolana.

Lucifer encarna en Romero García la fuerza activa de la palabra profana, y como puede entreverse, su mención sacraliza el *tropo* del sujeto incomprendido que concibe lo ominoso como estrategia de exaltación humanista:

> En el palenque de la vida, lidio
> sin odio, sin afán y sin quebranto,
> y llevo por la arena mi fastidio
> cual héroe invicto su glorioso manto!
> Y en este inútil y bestial combate
> en que, conscripto del deber, batallo,
> del tedio al pie de la bandera negra,
> ni la derrota con su honor me abate,
> ni la victoria con su luz me alegra! [...]
> Dame tu filtro, Satanás divino!
> Porque yo quiero que la vida estalle
> en explosión primaveral y enflore
> el yermo de mi espíritu y colore
> con rosea luz mi lóbrego camino!
> Dame el amor que al corazón agita!
> Quiero sentir el luminoso fuego
> que en el alma que vive, reverbera!
> Dame, dame a mi hermosa Margarita,
> que, a trueque de la vida que te ruego,
> si tuviera mil almas te las diera (1903, p. 15).

De herencia mefistofélica, el poema pondera la valía de los sujetos por la experiencia de la vida que reverbera en ellos. De ahí que entonces no busque el estatismo, sino la tensión y sus resonancias. Ello se replica en el deseo de renovación existencial, o en el pulso de destrucción y reinvención, que se manifiesta en las antítesis significantes (la vida que estalla, la explosión primaveral, el yermo roseante...) y tiene su símbolo último en Satanás, agitador por excelencia. En respuesta a la crisis política internacional –el bloqueo marítimo instaurado en 1902 por potencias imperiales– y manifestación desdeñosa de la ciclicidad fallida de la vida republicana (la reiteración de montoneras y golpes de estado que Venezuela vive desde la década de 1850), Satán acontece[7] como desahogo auxiliar de la voz lírica, y como una potencia de queja actuante, más radical quizás que otras resoluciones clásicas enunciadas en la literatura decadente, como el suicidio o el exilio.

Ahora bien, el motivo de Satán como pulsión de vida activa levanta suspicacia muy pronto en los propios poetas, y casi parece hacerse insuficiente para dar cuenta de las vicisitudes internas del sujeto moderno. Un ejemplo explícito de esto último se aprecia en el soneto "La melancolía de Lucifer", de Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934). En este, según puede leerse:

> Lucifer ha venido. (Lector: no hagas derroche
> de sorpresa y espanto. Suele venir en coche,
> a visitar mi alcoba y a departir conmigo,
> pérfido y agradable como cualquier amigo).

[7] Por "acontecimiento" se entiende a las potencias virtuales en las obras que no aparecen con claridad y se dan como un fenómeno-indicio que interpela "la mirada de[l] sujeto, su historia, sus fantasmas, sus divisiones intestinas" (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

> Lleva el traje de luto con que sale de noche.
> (Lectora: no hagáis miedo. Se viste sin reproche.
> En un siglo elegante ¿pensáis que el Enemigo
> Malo vaya desnudo, o en ropas de mendigo?)
> Me saluda y observo que no está bien diabólico
> Tal vez ha comenzado de nuevo a ser católico…
> Y murmura en tono triste y confidencial:
> –El Mal, de nada sirve; sólo me causa tedio.
> –¿Y el Bien?– Satán responde: –¡Ridículo remedio!
> El Bien no es sino una forma sutil del Mal… (1910, p. 9)

No es Satán lo que incita el reverbero de la vida; antes bien, Lucifer se subsume, como el individuo, ante el pesimismo por lo venidero. Durante el transcurso de la década, y en tiempos previos a la Primera Guerra Mundial –años marcados en el país por la penetración de las trasnacionales norteamericanas y el golpe de Estado contra Castro perpetuado por Juan Vicente Gómez, en 1908–, Satán mismo pareciera ser víctima de la pesadumbre de la vida moderna, revelándose como meritorio de piedad y supeditado a los sinos del porvenir. Esta hipótesis se confirma si se lee al texto de Arvelo junto a las ilustraciones con las que originalmente fue publicado en *El Cojo Ilustrado*. Las mismas fueron realizadas por Leoncio Martínez (1888-1941), quien laboraba entonces como ilustrador de periódicos nacionales e internacionales (Fig. 1):

Fig. 1: “La melancolía de Lucifer” (Ilustraciones)



Fuente: Martínez, Leoncio. El Cojo Ilustrado, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910.

Difundidas como remediación pictórica del soneto y estrategia publicitaria del mismo (imágenes y poema ocupan una hoja entera de la revista), Martínez expande los marcos temporales del texto asociando a Lucifer con imaginarios judeocristianos (la serpiente), medievales (el monje capuchino) y románticos (el sátiro vestido con indumentarias *fin de siècle*). Nótese, sin embargo, cómo la compenetración del soneto con los grabados seculariza el *sensorium* visual respecto a la imagen del diablo, y hace del poema lo que Mitchell llamaría una “imagentexto”, un espacio “donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran

en juego en la materialidad de la representación" (2009, p. 85).[8] En este sentido, si se piensa en "qué forma particular de textualidad es evocada (o reprimida) [...] y en nombre de qué valores" (Mitchell, 2009, p. 91), Satán encarna al sujeto venezolano escéptico de toda fuerza actuante propia, especialmente las ominosas, y alienado por el imperio de signos mercantiles (como se alude con las ropas del demonio y su andar en coche acorde al "siglo elegante") que le han inducido a su neurastenia estática y a la pérdida de su masculinidad (las piernas magras y las medias de malla). A partir de una mirada que oscila entre el uso satírico de Lucifer y la identificación de los sujetos con su efigie, la "imagentexto" devela al fetichismo mercantil como el dios de la modernidad, y cuestiona, de forma oblicua, la impotencia masculina en medio de una realidad materialista, aburguesada y afeminada que se le presenta a la Venezuela del naciente siglo XX.

Encarcelados en numerosas ocasiones por desavenencias con la dictadura de Gómez, quien detenta el poder hasta 1935, Arvelo y Martínez brindan un Satán secularizado que sugiere la trascendencia del hombre de la dicotomía Dios-diablo, y la condición melancólica de su soledad: la amargura de saberse paria ante la inanidad de poderes supraterrenos. Tal gesto huraño, convertido en pulsión elitista y misántropa, se acentúa en la poesía del resto de la década y contribuye a consolidar ciertas inclinaciones discursivas del período. Entre ellas, como se verá, la visión del poema respecto a la voluntad carnal de hombres y mujeres, y la supeditación de la mujer a la merced del placer masculino.

El diablo y la voluntad carnal (1910-1925)

Con los años, la imaginería en torno a Satán resulta una potencia muy tentadora para aquellas piezas que exaltan simultáneamente el vigor sexual masculino y la sumisión femenina. A diferencia de otros discursos esotéricos más abiertos a la igualdad de género, como el espiritismo o la teosofía, la literatura próxima al satanismo tiende a apostar por la regencia de la voz masculina y la domesticación de la mujer como fetiche del sujeto poético. En la Venezuela de los 1910, uno de los poetas que mejor se asocia con esta visión sexista de satiresas y súcubos es quizás José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970). Este último, en fragmentos como los siguientes:

> ¡Oh, diablo mundano y fino,
> gato embrujador de viejas!
> Te pido el rojo vestido
> de salamandra elegante
> tu aire seco y distinguido
> de demonio bien nacido,
> tu mostacho retorcido,
> ese rictus lancinante
> que hizo a Voltaire tan temido
> y el fósforo alucinante

[8] Con "imagentexto" Mitchell "designa obras (o conceptos), compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen" (2009, p. 84). No se aplican en este caso otras categorías del autor, como "imagen-texto", donde el guion da cuenta de las relaciones entre lo visual y lo verbal, ni "imagen/texto", donde la barra alude a los desencuentros y rupturas entre la una y la otra.

en tus linternas prendido.
Las dos pezuñas te pido,
y hasta los cuernos fatales.
Y no me niegues querido,
para encuentros infernales,
la magia de tu espadín,
ni aquellas mágicas sales
que sorben sentimentales
viudas, con ojos sensuales
viendo en ti un serafín…
Denme todo su poder
Viña y Fuego. En la mujer
halle una delicia tal,
que no encuentre padecer
ni aun en la flor virginal.
Gústese en la melodía
de mi flauta un filtro ardiente,
y sea mi poesía
la de un diablo decadente… ("A Mefisto", 1911, p. 14)

Refracta el magnetismo que el sujeto poético pretende emanar por sí mismo, y equipara la idea del sexo y de la creación poética como actos mancomunados de temple lascivo – de ahí la flauta de "filtro ardiente", metáfora del canto al que sucumben vírgenes y viudas. A partir de versos donde el poeta pretende transmutarse con Lucifer para catalizar su propia masculinidad –vínculo que se sugiere por los motivos del vestido de salamandra, el mostacho, las pezuñas y los cuernos–, el poema apuesta por un concepto de lo bello donde lo abyecto prima como imagen de los placeres corpóreos, como horizonte estético del verso y como autorrepresentación del propio poeta. Arreaza, así, retorna con Satán a una consagración de lo dionisíaco afianzada con los motivos de la viña y del fuego, en un juego que afianza la sujeción implícita de la mujer al deseo masculino y posiciona el temple autodestructivo de Mefisto como el ideal de belleza procurado por los modernistas (mejor: los modernistas hombres).

Textos como "A Mefisto" aproximan la tradición venezolana a otros decadentistas del período y acaso puede pensarse su obra en diálogo con la del cubano José Manuel Poveda o el brasileño Wenceslau de Queiroz. Sin embargo, en 1911 Arreaza Calatrava enuncia residenciado en España, en contacto con poetas de verbo esoterista, como Eduardo Marquina o Rubén Darío, con quien llega a tratarse personalmente. Las cosas son diferentes en suelo venezolano. Con el afianzamiento de Gómez en el poder, la poesía que se escribe en el país en la década de 1910 tiende a una especie de recogimiento y autocensura que deviene en la reiteración de los asuntos convencionales del romanticismo decimonónico. A ello se le suma el cierre de *El Cojo Ilustrado* en 1915, lo que no hace sino mermar la oferta cultural del país. Habría que esperar a finales de la década, con algunos de los miembros de la llamada Generación del 18 –autores de estéticas heterogéneas aunque coincidentes en el temple prevanguardista de sus propuestas[9] –, para ver a Satán retornar de manera disimulada. Esta vez acontecería como

[9] Haciendo énfasis en su carácter tanto germinal como ecléctico, Medina explica cómo con los del 18 se hacía presente "[un] verdadero afán de trascender y de renovar las estructuras y el destino del quehacer poético nacional. Aquel saludable impulso, afirmado en un genuino concepto de lo que debía ser el cambio estético, quedó sembrado como consigna en la conciencia literaria del país y si posiblemente la mayoría de aquellos poetas no consiguieron realizar cabalmente de una vez sus propósitos en la obra primigenia que mueve la audacia juvenil,

manifestación simbólica de los impulsos sexuales, ya como sugerencia de la libertad libidinosa masculina o vinculado con las tensiones consecuentes de reprimir los apetitos carnales.

De los del primer grupo se destaca Luis Enrique Mármol (1897-1926), poeta cuya prematura muerte dejó a la posteridad apenas una única obra: *La locura del otro*. Mármol establece una poesía donde el Yo lírico se hace partícipe de un panteísmo existencial ("lo que llamamos alma no está en nosotros mismos: / somos la lente sólo: el alma está en las cosas!" [1919], p. 39) que privilegia el reverbero profano de imaginarios asociados con Satán. Como se aprecia en "Canto al fuego":

> Alma inmortal del fuego, mi designio te invoca! [...]
> alma del holocausto, sangre del sacrificio,
> espíritu supremo del lirismo pagano
> magnífico y siniestro con el Moloch fenicio,
> perenne, sacro y límpido en el hogar romano! [...]
> Qué lejos de nosotros cómo nos asusta
> la sola evocación de tu visión augusta,
> a nosotros, avaros de virtudes sin cuento:
> gazmoñería, ley, pudor, puritanismo...
> -¡veinte siglos eternos de feo cristianismo,
> de moral, de abstenciones y de constreñimiento! [...]
> a nosotros, que a diario hacemos ejercicio
> para asombrar mujeres con nuestros fuertes músculos!
> A nosotros, que a cada momento murmuramos:
> –el derecho, el deber... el deber, la justicia!,
> a no hacer nada al Derecho condenamos,
> y reducimos el Deber a no hacer nada,
> y reducimos la Justicia a no hacer nada! (1924, p. 50-53)

La figura de Moloch, deidad pagana vinculada con Satanás en el modernismo, figura los mandatos del fuego, metáfora del *ethos* masculino, obnubilado por la represión eclesiástica, la inanidad ciudadana ante las injusticias y el asombro de la mujer. En otras palabras, la evocación del fuego, infernal en tanto se le asocia con el demonio fenicio, apunta al despertar de la virilidad del sujeto masculino y sugiere un *continuum* simbólico entre sexualidad y abyección, cuyo fin es inducir una interpretación crítica del presente y exhortar un posicionamiento anticlerical, de disconformidad ciudadana y de reivindicación masculina. Esta concepción del poema como contradiscurso del puritanismo la comparten con Mármol otros autores de su generación, y se replica en obras como las de Luis Castro (1909-1933) o Andrés Eloy Blanco (1896-1955), por ejemplo.

De los que con ecos luciferinos poetizan las represiones sexuales, por el contrario, podría considerarse a José Antonio Ramos Sucre, quien en esos años se encuentra escribiendo *Trizas de papel*, su *ópera prima*. De esta etapa inicial, véase "Dolores de un fraile", texto en el que se tematiza el celibato involuntario de un joven espoleado "[por] el contacto de carnes redondas y desnudas [...] embargado de fiebre [...] en el escondrijo sombrío de un bosque, desde el cual satisfaciera [su] arrebato espiando la belleza femenina, antes de hacerla gemir de dolor y de gozo" (1921, p. 23). Consciente de las honduras luciferinas que palpitan dentro del sujeto

---

dejaron por lo menos insinuado el germen de lo que la posterior trayectoria iba a definir con plenitud" (2022, p. 33-34).

poético ("barbas selváticas, cuernos torcidos, cascos, [y] todos los arreos del sátiro podrían ser míos", dice), la voz lírica cimienta la sugestividad de su discurso en la contemplación de lo vergonzoso: en el voyerismo fetichista y el masoquismo de rehuir de las tentaciones (a las que se debe aguantar para ver acrecer "sus deseos con más furia que la hidra sus cabezas, y merezca por insistente y por traidor su personificación en Satán torvo y enrojecido" [p. 24]). Con las evocaciones al diablo, lo abyecto vuelve a afianzarse como horizonte del poema, y al mismo tiempo que se atenta contra la moralidad policial en torno al sexo, se afianza el ideologema de la posesión pornográfica del cuerpo femenino. Ramos Sucre, podría decirse, conmina con Satán el disenso antihegemónico del poder moral y político, y a una reconfiguración implícita desde la rebeldía espiritual de los sujetos masculinos "[d]el paisaje de lo perceptible y de lo pensable [para] modificar el territorio de lo posible" (Rancière, 2013, p. 51-52). Este gesto de afrenta voluptuosa se replica en otros textos incluidos en *Trizas de papel*, como "Al pie de un cipo" o "El solterón", y prefigura, aun con su sexismo marcado, el temple de algunos poemas eróticos del período (como los de Elías David Curiel o Salustio González Rincones).

Para los autores de la Generación del 18, evocar a Satán es un método desde el que explorar el carácter sagrado del mal y entronizar en poesía la sublimación de lo huraño. Ciertamente, con el paso del tiempo, los poetas del período se inclinan más por figurar el *horror vacui* de un mundo sin sujeción divina, lo que les lleva a la exploración de otros asuntos, como el potencial simbólico de signos materiales modernos (por ejemplo, los aeroplanos o los cinematógrafos). Pero como motivo estético-sexual, Satán oxigena en los 1920 ejercicios tardíos de poesía decadentista, y su mención insufla la parafernalia mística de al menos uno de los movimientos de vanguardia advenidos en Venezuela: el vitalismo. De estéticas opuestas entre sí, lo anterior alude a Roberto Montesinos (1888-1956) y a Josefóscar Ochoa (1907-1954), autores sobre quienes versará el siguiente y último apartado.

Giros satanistas y exacerbación sexual (1925-1933)

Las poéticas de Roberto Montesinos y de Josefóscar Ochoa responden, en conjunto, a una tentativa de excesos lascivos y fetiches sexuales. Aunque las diferencias de estilo son bastante marcadas entre uno y otro (Montesinos, además de gomecista, se aferra al alejandrino abigarrado de símbolos; Ochoa, perseguido por la dictadura, va por el verso libre y el símil soez), ambos comparten una fijación por lo grotesco cuyo objetivo es vindicar la carnalidad sórdida como dispositivo disensual de la belleza convencional. En esta búsqueda, Satanás y las manifestaciones de su culto (misas negras, aquelarres…) tienen un lugar privilegiado, ya sea como énfasis del *ethos* sexo-transgresor del poema, o como baliza referencial desde la que se despliega la erotomanía de los textos.

En el caso de Montesinos es en la sección "Los poemas malditos", de su libro *La lámpara enigmática* (1925), donde más se extreman giros satanistas. Ello se aprecia bien en el primer texto del lote, titulado "Invitación". Dispuesto como un largo poema narrativo, el argumento de la pieza da cuenta de un sujeto que busca seducir a su oyente equiparando el acto sexual con la orgía de un aquelarre. Poseído por la visión del cuerpo de la amante muda, sin embargo, nótese los términos en que la voz lírica se expresa:

Y quisiera llegar, en tentación poseso
A la alcoba en que duermes –¡ oh, tú, por quien deliro!–
A chupar tu existencia en un ardiente beso
Como chupa la sangre, de la res, el vampiro […]
Y por tus senos suaves deslizaría mis manos;
Te sobresaltarías con visiones extrañas
En tanto que mis dedos inquietos e inhumanos
Te darían la impresión de monstruosas arañas […]
Te enseñaría el misterio de todo un mundo oculto
Entre las negras fórmulas de un misterioso culto.
Te daría los secretos del antro de Trofonio
Y oirías la misa negra donde oficia el Demonio […]
Y…. ¡cómo temblarías, de terror, ángel mío
Al columbrar los cuernos y la pezuña hendida,
Sucia y aborrecida,
Que anuncian la llegada del Gran Macho cabrío! […]
Yo he ido al aquelarre–La gran fiesta sabática […]
Y, entre el vapor y el humo que aumentándose van,
Miraculosamente aparece Satán.
Tras él los diablos diáconos y otros diablos menores
Los íncubus y súcubos irrumpen a chillar
Y las brujas devotas empiezan a danzar
Al compás de una música horrenda y sataniana (Montesinos, 1925, p. 36-38)

De la alcoba a la misa negra, la concatenación de motivos eróticos emplaza la fórmula Sexo=Belleza=Satanás como vértebra de la creación poética. Montesinos hace del placer carnal la celebración de un culto sacrílego, y rescata la idea de un Lucifer cuya voluptuosidad sugiere una soltura a contracorriente de los preceptos morales de la literatura del período. Pero nótese cómo este libertinaje sexual está dirigido exclusivamente por y para varones: Montesinos perpetúa el ideologema modernista de la amada en disciplina, destinada a ir "temblorosa, a [su] lado, [y marchar] obediente" (Montesinos, 1925, p. 37). Esta noción se reafirma en la segunda mitad de "Invitación", cuando ya finalizado el aquelarre el sujeto poético conduce a la mujer hacia "los antros donde florece el mal" (Montesinos, 1925, p. 39) y su discurso se vuelca a una radiografía moralista de la sociedad donde son parias sociales "la joven prostituta, bañada de sudor", los niños de la calle, la mujer que abortó ("su alma infame, lo mismo que el ofidio, / La hace ver las escenas de un cruel infanticidio", los que visitan las casas de juego (Montesinos, 1925, p. 40), los locos, los presos "que, desde sus prisiones sucias y mal olientes, / Entre insultos soeces, nos mostrarán los dientes…" (Montesinos, 1925, p. 41) y los poetas. Frontalmente dado en su poesía juicios higienistas y de valor sobre la vida sexual femenina, Montesinos apuesta por un desenfreno sexual hegemónico y andro-normativo, donde si bien la expresión satanista sobresatura las modalidades enunciativas del modernismo/simbolismo clásico, implica una vuelta a los patrones morales decimonónicos, a la perpetuidad del rol pasivo de la mujer y a la regencia absoluta del hombre en las prácticas y discursos del placer corpóreo.

Distinto es el caso de Josefóscar Ochoa (seudónimo de José Manuel Ochoa Troya) y de su obra *El tratado vital*, escrita entre 1932 y 1933. Ochoa concibe la creación poética como una experiencia libertina y de carácter colectivo, cuyo fin es el redescubrimiento sensitivo del cuerpo de hombres y mujeres y el de la escritura como ejercicio de evocación voluptuosa en la que toda práctica tiene la intención de hacer "comprender / un placer / que no tiene nombre" (1935, p.

34). A su poesía la califica de "vitalista", y es probable que con ello su intención haya sido la de incorporar un–*ismo* venezolano a las vanguardias literarias de moda en las primeras décadas del siglo XX. Pero más allá de que Ochoa conciba a su grupo como un movimiento estético de carácter pornográfico ("Mi pornografía, si es que existe pornografía en la interpretación del pecado exquisito, es una pornografía que no ha estado jamás al alcance de todos" [1935, p. 99]), nótese el imaginario sobre el que cimienta el relato de la constitución del vitalismo:

> [asistíamos] a varias ceremonias en el salón negro, actos litúrgicos durante los cuales exhibíame con vestiduras tenebrosas y zapatillas de terciopelo de color de manzana... Concubinas desnudas, con las tétricas superficies cubiertas de grasa bárbara, absorbían, en medio de profundos estremecimientos, el licor espermático.
> Así surgió en Caracas, a media noche, en el interior de un sótano iluminado con lámparas glaciales, el vitalismo, religión de amanecer robusto y de finalidad cósmica... (Ochoa, 1935, p. 106-107).

A través de amagos cultuales de la misa negra, Ochoa sacraliza el carácter grupal del movimiento y equipara la escritura poética a una actividad profana donde la carne y el espíritu, "propicios a Apolo y a Pan" (p. 88), secundan "la resurrección celeste / de este mundo / que va a renacer". De expresión escueta y aforística, su poesía apuesta por el placer como vía alternativa para la reinvención del presente, y por el culto a Pan como gesto de revolución política. Como se rastrea en "Una que pasa...":

> Dejemos que los otros
> se aburguesen en paz
> y gocemos nosotros
> del amor peregrino y del beso fugaz...
> Dáteme así: diversa
> velluda, áspera, monda.
> Sé, como yo, perversa
> y cínica, fantástica, cosmopolita y honda (Ochoa, 1935, p. 53-54)

Ochoa cree en la libertad sexual como la ejecución de una experiencia ritual que agencia la "estructura suigéneris" y la "exteriorización espacial y potente" de los sujetos (1935, p. 109). Ello remite a suplir la ausencia de cuerpo en la literatura venezolana, avizorada décadas antes en la poesía de Gabriel E. Muñoz, y aún entonces inadvertida por los poetas canónicos del país. En un arco que va desde la práctica de la bisexualidad, la sodomización de animales y la identificación del sujeto poético con el propio Lucifer, el vitalismo concibe la poesía como una "declaración de principios de absoluta maldad" (p. 5) con la que se propone la reinversión de los discursos policiales imperantes (el "aburguesamiento de los otros" aludido en "Una que pasa..."). Satán, desde esta mirada, no sólo es un adjetivo de temple profano (como en "Serenité", donde la voz lírica declama "jamás / ella olvidó su amarga misión de satiresa / ni yo abjuré de mi áspero papel de Satanás" [p. 42]). Antes bien, como se aprecia en "Soneto rojo", el demonio acontece como relectura de la fuerza activa y actuante del sexo, concerniente casi por igual tanto a hombres como a mujeres:

> Sé, ante todo la hembra.
> No te unjas con aceite
> de castidades. Siembra

en la entraña, la vida; y en la carne, el deleite.
Goza furiosamente
tu locura sexual
Date, idólatra, ardiente,
a la rama encendida o al racimo nupcial.
Solázate en mi diablo;
vive en mi yo lascivo
y en mi yo sensitivo.
Deja que otros imiten a Virginia y a Pablo
en el amor... Nosotros
somos nervio de chivos en tejido de potros. (Ochoa, 1935, p. 13-14).

Tras equiparar a Satán con el goce carnal femenino y la lascivia masculina, el texto sugiere una resacralización del sexo renuente a ideales místicos y orientada al desenfreno irracional de los cuerpos. O a la animalidad de los sujetos, y de ahí la comparación de la cópula con "chivos" y "potros", bestias asociadas con las potencias sexuales del dios Pan, o la reiteración de la imagen del 'sexo-bestial' en "Teorías malsanas" ("cultivemos, como los chivos / estremecimientos primitivos / de un instinto siempre nuevo", p. 34) y en "Reminiscencias" ("Si ella estuviese ahora [...] / el hocico de fiera / contorsionado / en una actitud de pantera / y orangután", p. 96). De la mujer, de nuevo, se privilegia una predisposición hormonal por el sexo, cuyo valor es medible por las dosis de placer compartido o por el fragor de sus actos de autocomplacencia (como se canta en "Soneto a la diabla" o "Aselgotripsia"). Pero véase cómo se le hace sacerdotisa en el culto por lo abyecto, lo que allana el camino para la exploración sexual de poéticas femeninas de la década de 1930 (por ejemplo, la de María Calcaño). En un proceso que distancia al poema de la belleza idealista invocada por los románticos, Ochoa se arriesga por la desnudez de la imagen pornográfica y por una reincidencia en Lucifer que dispone, en palabras de Rancière, "una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible" (2013, p. 65). Una mirada alternativa del presente, en fin, que redistribuye desde el verso la hegemonía heteronormativa y la uniformidad del pensamiento, al tiempo que apuntala el carácter polemista y de escándalo de la escritura, particularmente de la escritura poética.

Esto último no deja indiferente a Gómez, por lo demás, quien ordena la censura y destrucción de la edición del libro (Ochoa, 1935, p. 103), y prácticamente obliga al poeta a exiliarse en Europa hasta el final de su vida. Vale preguntarse, en todo caso, si no influiría en algo que Ochoa diese al presidente el mote de "precursor de Hitler y Mussolini" (1936, p. 3).

Cierre

Hasta el año 1933, los poetas próximos al simbolismo y a las vanguardias consiguen en Lucifer un referente egregio desde el que potenciar el temple sugestivo de sus obras y desde el que sugerir a los lectores subtextos éticos, sexuales e ideológicamente disidentes. Con Satán se desafían los prejuicios morales de toda escuela estética, y ya sea como ideologema revolucionario de las ideas en torno al cuerpo y los placeres, como se vio con Gabriel Muñoz o Arreaza Calatrava, o como dispositivo crítico de la sociedad y el sujeto moderno, como se vio

con Romero García, Arvelo Larriva o Luis Enrique Mármol, su presencia posibilita la proliferación crítica de los discursos hegemónicos del entre-siglos (los resabios monopólicos del caudillismo político y el clero). Con la evocación satanista, el poema consagra lo abyecto como potencia actuante de los individuos, y si bien afianza la regencia de lo masculino en torno al discurso de los placeres, como se vio con Ramos Sucre o con Montesinos, encauza también la heterogeneidad de lo dionisíaco como una fuerza activa contra las instituciones *policiales* regentes, como se ejemplificó con Josefóscar Ochoa.

Desde el averno, en fin, se despunta el disenso y la pensatividad del presente, lo que implica para Venezuela una ampliación de los horizontes políticos manifestados en sus textos literarios, y se traduce en un gesto emancipatorio, "de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible" (Rancière, 2013, p. 65), así como en la apertura discursiva al surgimiento de nuevos sujetos en la literatura venezolana de años subsecuentes. De la continuidad del tema habrán de dar cuenta otras aproximaciones, por supuesto, pero con lo anterior se alude a otros momentos de las letras del país que ameritan relecturas críticas o comparativas: es el caso de la reinvención del diablo en novelas como *Cantaclaro*, de Rómulo Gallegos, o los giros respectivos del averno en la poesía popular, el cuento fantástico y las poéticas surrealistas posteriores a 1934.

Referencias

ARREAZA CALATRAVA, José Tadeo. A Mefisto. *El Cojo Ilustrado*, n. 468, año XX, p. 14, 15 de junio de 1911.

ARVELO LARRIVA, Alfredo. La melancolía de Lucifer. *El Cojo Ilustrado*, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910.

CARREÑO, Eduardo. *Vida anecdótica de venezolanos*. 3. ed. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1952.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante la imagen*. Trad. François Mailler. Murcia: Cendeac, 2010.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*: La vanguardia a finales de siglo. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

KERÉNYI, Karl. *Los dioses de los griegos*. Trad. Jaime López-Sanz. Caracas: Monte Ávila, 1991.

MÁRMOL, Luis Enrique. *La locura del otro* [1927]. Caracas: Monte Ávila, 2007.

MARTÍNEZ, Leoncio. La melancolía de Lucifer. [*El Cojo Ilustrado*, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910]. Ilustración.

MEDINA, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Colección Bicentenario Carabobo, 2022.

MITCHELL, William. *Teoría de la imagen*. Ensayos sobre representación verbal y visual. Trad. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2009.

MONTESINOS, Roberto. *La lámpara enigmática*. Caracas: Tipografía americana, 1925.

MUÑOZ, Gabriel. La muerte de Pan. *El Cojo Ilustrado*, n. 104, año V, pp. 2-3, 15 de abril de 1896.

MUÑOZ, Gabriel. Himno de las Bacantes. *El Cojo Ilustrado*, n. 397, año XVII, p. 3, 1 de julio de 1908.

OCHOA, Josefóscar. *El tratado vital*. Paris: Imprimerie Univers, 1935.

OCHOA, Josefóscar. Exposición del Vitalismo. *Patria*. *Diario del mediodía*. San Salvador, año VIII, n. 2477, p. 3, 2 de septiembre de 1936.

RAMOS SUCRE, José Antonio. *Trizas de papel*. Caracas: Imprenta Bolívar, 1921.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2013.

ROMERO GARCÍA, Alejandro. Grito de tedio. *El Cojo Ilustrado*, n. 276, año XII, p. 15, 15 de junio de 1903.

ROSSINETTI RUFINONI, Simoe. Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade. *In*: *Teresa*. *Revista de literatura brasileira*, n. 1, año 1, 8 de diciembre de 2000, p. 156-182.

STRAUSS, Rafael. *El diablo en Venezuela*: certezas, comentarios, preguntas. Caracas: Fundación Bigott, 2004.

ZUMETA, César. El otro. *El Cojo Ilustrado*, n. 134, año VI, p. 28, 15 de julio de 1897.

v. 36, n. 3, p. 298–313, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63623
Submetido em: 26/12/2025 · Aprovado em: 23/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Black Multiconsciousness and Decolonial Ecoethics in *Now Is the Time to Open Your Heart* (2004), a Spiritualistic Novel by Alice Walker

Multiconsciência negra e ecoética decolonial em Now Is the Time to Open Your Heart *(2004), um romance espiritualista de Alice Walker*

Cláudio Roberto Vieira Braga
Universidade de Brasília (UnB) | Brasília | DF | BR
claudiobraga@unb.br
https://orcid.org/0000-0003-0687-8415

Abstract: This article offers a reading of Alice Walker's *Now Is the Time to Open Your Heart* (2004), focusing on the spiritual discoveries of the novel's protagonist, who comes into contact with Indigenous knowledge systems throughout her journeys. It examines how communion with nature is articulated with spirituality and the demand for resistance and transformation, proposing the concept of Decolonial Eco-Ethics as a critical framework to help explain Walker's novel. Through this process of enlightenment, the protagonist develops new reflections at a deeper level and expands her self-understanding, which I term Black Multiconsciousness. Based on these analyses, the article concludes that *Now Is the Time...* (2004) can be effectively read through a decolonial approach (Maldonado-Torres (2020), Grosfoguel (2020), and Bernardino-Costa (2020)), combined with Afro-Amerindian epistemologies, such as that of Ailton Krenak (2022), equally employed as an analytical support in the article.

Keywords: Black Multiconsciousness; Decolonial Ecoethics; Afro-Amerindian knowledge systems.

Resumo: Este artigo oferece uma leitura de *Now Is the Time to Open Your Heart* (2004), de Alice Walker, com foco nas descobertas espirituais da protagonista, que entra em contato com saberes indígenas em suas jornadas. Examina-se como comunhão com a natureza se articula com espiritualidade e demanda por resistência e transformação, propondo-se o conceito de Ecoética

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.

Decolonial como estrutura crítica para auxiliar na compreensão do romance. Por meio desse processo de iluminação, a protagonista desenvolve reflexões em um nível mais profundo, expandindo sua autocompreensão, o que denomino Multiconsciência Negra. Com base na análise, o artigo conclui que *Now Is the Time...* (2004) pode ser lido de forma eficaz por meio de uma abordagem decolonial (Maldonado-Torres (2020), Grosfoguel (2020) e Bernardino-Costa (2020)), combinada com epistemologias afro-ameríndias, como a de Ailton Krenak (2022), igualmente empregada como suporte analítico no artigo.

Palavras-chave: Multiconsciência Negra; Ecoética Decolonial; saberes afro-ameríndios.

Introduction

In this issue of *Aletria*, as researchers are invited to reflect on the ways in which literature deals with spiritualities, a contribution on Alice Walker's fiction seems indispensable. The author has demonstrated a concern with spirituality as a theme since the widely acclaimed *The Color Purple* (1983),[1] her first major literary achievement, which earned her the Pulitzer Prize and the National Book Award in the United States. In *The Color Purple*, the seeds of Walker's interest in spirituality can be seen, for example, in Miss Celie, the protagonist, who writes letters to God –the form of the novel itself is epistolary– and eventually begins to question His image and existence. Celie begins to reject a notion of a God who is white and male, in conversations with her friend, sometimes lover, Shug.

It can be noted that spirituality as a theme in the context of *The Color Purple* is more circumscribed to Christianity in the South of the United States, part of Miss Celie's enormously oppressive surroundings, during the early 20th Century. Throughout Walker's career, her approach to spirituality expands significantly, to the point of the publishing of *Now Is the Time to Open Your Heart*, in 2004.

This is a lesser-known Walker novel that certainly deserves more scholarly attention. In terms of spirituality, *Now Is the Time...* (2004) encompasses Eastern references, such as Buddhism, as well as Native-Americans beliefs, and mainly South-American shamanism. It is precisely the broadening of references to different spiritualities in Walker's work that draws my attention and prompts this research. Thus, this article focuses on exploring some relevant

[1] Although Alice Walker is a writer, poet and essayist who needs no introduction, some of the readers might want to know that she wrote seven novels, four collections of short stories, five children's books, ten volumes of essays, and nine of poetry, as listed in her official website. Walker is, certainly, one of the most celebrated and prolific American writers.

aspects of the spiritual journeys of Kate, the protagonist of *Now Is the Time…* (2004), with the theoretical support of Decolonial Thought and Ailton Krenak's (2022) Indigenous philosophy. As the investigation progresses, the article proposes the notions of Decolonial Eco-Ethics and Black Multiconsciousness as critical frameworks to help explain Walker's novel.

The novel

Now Is the Time to Open Your Heart (2004) is a 302-page work, structured in short chapters that alternate between the separate journeys of Kate Talkingtree and her lover Yolo, until they return home, and their narratives become one. This article focuses primarily on the chapters that describe Kate's explorations, which depict her understanding of life as a profound spiritual journey that evolves through the connections she forms –connections that readers, in turn, appropriate in the course of reading.

Kate is a well-published writer who has always been on the move. Besides intense traveling, reading and writing, she has been through a variety of personal experiences, such as marrying some men and a woman and raising kids. But now, at 57 years-old, she feels the need to delve deeper into the meaning of life and self-knowledge. In the chapter "Change," this turning point is explained by two events. Kate first realizes a transformation in her own body: "She had felt it begin to shift beneath her feet. Or above her feet, because the change had started in her knees. In her fifty-seventh year they had, both of them, mysteriously, out of the blue, begun to creek" (Walker, 2004, p. 14). Debilitated knees carry particular symbolic weight here, as they threaten a woman like Kate, whose life has been defined by constant movement.

Her knees, however, are not the only sign of change. Kate is also spiritually restless, having had dismantled her personal, ecumenic altar:

> The candles, plentiful and varied, honoring deities from the Virgen de Guadalupe to Che, Jesus to her friend Sarah Jane, who'd been shot to death by death squads in Honduras, rested now in a large box beside the door. Her imposing poster of the language and regal Quan Yin was rolled up and secured with a blue string, her classical Buddha who had begun to look like Ram Dass on acid she had draped with a purple cloth (Walker, 2004, p. 14).

Notably, the heterogeneity of the images on Kate's altar is unconventional, suggesting a form of devotion free of traditional religious boundaries. The dismantling of this altar, marked by the removal of the spiritual references she has gathered throughout her life, signals a crisis in her beliefs, as well as a deeper questioning of her own existence.

With her environment mirroring "a dissolution she felt growing inside herself" (Walker, 2004, p. 17), Kate decides to leave her partner to embark on a journey that begins on the Colorado River, taking a turn towards the past and flowing inexorably towards her inner-self. While Yolo begins his own parallel journey in Hawaii, Kate continues encountering many individuals, such as the shaman Armando Juárez, at a retreat in South America. There, she engages in ritualistic events that rekindle memories of family conflicts and marital disarray, ultimately arriving at a place of greater understanding of her personal issues. Thus, in both

journeys, Kate accesses striking spiritual dimensions that transform profoundly how she sees herself and the world.

The novel's reception

Shortly after reading the novel, I found both laudatory and pejorative reviews for a book that I had enjoyed and even adopted in one of my classes at university. For critic Deborah Plant (2018), *Now Is the Time…* (2004) is a recommendable book for certain reasons. Among them, its urgency in proclaiming the importance of living in the present moment: "Now is the only time we have, and if our heart is not open, we are walking around insensitive, mindless, disconnected and very likely unconsciously perpetrating harm in some form or fashion". Plant (2018) believes that Walker's novel calls on readers to reflect in order to free themselves from limitations, advocating for a reconnection with the true self, which would occur in a process of complete fusion with the planet: "I would recommend it to everyone who is ready for freedom and joy".

Nicole Moses (2004), from January Magazine, states that *Now Is the Time…* (2004) constitutes an intense commentary on human spirituality and on the consequences of our neglect of this side of ourselves. For Moses, the novel is an invitation for readers to pay attention to the understanding of the planet as "Mother Earth and her healing power". In the reviewer's opinion, healing is the central theme of the novel, which unfolds in other themes such as the human condition, wisdom, and despair.

Among the negative reviews that caught my eye there was one by Diana Evans (2004), on the British *Independent*. Evans (2004) categorized the tone of the novel as "almost evangelical", a kind of sermon. For the journalist, the narrative is not engaging due to the passages that narrate "bodily cleansing" processes resulting from the protagonist's experiences with *Ayahuasca*. The references to nature, according to the reviewer, are exaggerated, and themes approached in the novel, such as slavery, for Evans, are unbelievably called "outdated".

Despite her critiques, Evans acknowledges some positive aspects of the novel. She thinks the story is indeed "rich in shamanic consciousness, native Indian custom and bouts of meditation," which in some ways contradicts her criticism of the passages about nature. She also recognizes that the novel is effective in conveying the message that the world is indeed in trouble and "a reassessment and realignment of the self might be the way forward". In this sense, Evans believes that Walker's message remains relevant, rooted in a Black female perspective, although readers may need to have patience to "endure a few more shamans" to access what Walker tells us.

Perhaps the most prominent example of negative reception is the non-signed review published in the "Books of the Times" column of the American newspaper *The New York Times*, on April 20, 2004. The text typifies *Now Is the Time…* (2004) as a "remarkably awful" compendium of "inanities". This word is repeated throughout the review to qualify aspects of the novel that *The NYT* deliberates as empty, unimportant, or useless. Through fragments taken out of context, this review pejoratively claims that the narrative contains "New Age inanities", "feminist inanities", and "hippie inanities."

This review is not only pejorative concerning the book's themes. It considers the writing poor and simplistic and, with regards to the plot, asserts that the protagonist's searches

are for "some elusive peace of mind". In addition, it disrespectfully categorizes the sacred indigenous brew *Ayahuasca* as a "hallucinogenic drug". With irony, *The NYT* judges Kate's travels as simply selfish initiatives: "After all, who has time for things like family, when there are pressing demands on one's time, like looking for personal empowerment?" By invoking the notion of family as a normative parameter, this stance reveals a conservative point of view that implicitly confines women to the roles of mother, wife, and housewife, within the domestic limits, with no right to mobility.

Like any literary work made public, *Now is the Time...* (2004) is indeed subjected to all types of criticism. However, I wondered, what premises would underlie such negative comments as those mentioned above? From what enunciative *locus* would the discomfort with certain aspects of the novel come, especially the rejection to references to non-Western knowledge found in the novel? To address these questions, I draw on selected strategies from Decolonial Thought and Afro-Amerindian knowledge systems, which inform the concepts of Decolonial Eco-Ethics and Black Multiconsciousness.

On Decolonial Thought

As a broad field, Decolonial Thought requires frameworks for this brief discussion. It is a consensus to state that Decolonial thinkers depart from the principle of challenging the ongoing impact of coloniality on the planet, attempting to mitigate or to end its remaining effects.[2] This premise continues to underpin Decolonial research worldwide, as seen in the collection *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2020), a more recent contribution edited by Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel, and Joaze Bernardino-Costa (2020).

One specific issue within Decolonial Thought addressed by these authors refers to whose voices must be heard in order to enable a critical dismantling and an epistemic reorientation necessary for decolonization. Maldonado-Torres, Grosfoguel, and Bernardino-Costa (2020) emphasize that resistance to coloniality of knowledge has been taking place through actions and events of political and epistemic resistance, usually led by Black and Indigenous protagonists. That is why Maldonado-Torres, Grosfoguel, and Bernardino-Costa (2020) assert that it is necessary to "bring to the forefront the political struggle of Black women, *quilombolas*, various Black movements of the *povo de santo*,[3] youth from the periphery, Black aesthetics and art, as well as a huge number of activists and intellectuals" (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2020, p. 10).[4] In this article, bringing Alice Walker's fiction "to the forefront" makes evident the connection between Decolonial Thought and her literary universe, widely recognized as the artistic work of a Black female writer historically committed to the struggles and emancipation of Black women, her protagonists, in narratives that problematize social structures that oppress them.

---

[2] Among the leading thinkers who develop this principle at the foundation of Decolonial Thought are, Walter Mignolo (2003, 2018), Aníbal Quijano (2005), María Lugones (2023), and Frantz Fanon (1979, 1983).

[3] Povo de santo (people of saint) are the practitioners of religions of African origin in Brazil and other countries.

[4] "...trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como de uma enormidade de ativistas e intelectuais".

Another noticeable connection between Walker's fiction and Decolonial Thought is the interest in race. Decolonial thinkers delve into the question of race as a "structuring dimension of the modern colonial world system" (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2020, p. 11) obviously having racism at its core, understood as "an organizing principle for those who can formulate legitimate scientific knowledge and those who cannot" (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa 2020, p. 11).[5] Maldonado-Torres, Grosfoguel and Bernardino-Costa's take on racism is embedded in the critique to Eurocentrism, which historically excludes other knowledge systems, such as Afro-Amerindian ones" (Maldonado-Torres, 2017, p. 145), which is what this author calls epistemic disqualification. Historically, this has created a global notion of an abstract European universalism that "decisively marks not only the production of knowledge, but also other areas of life: economics, politics, aesthetics, subjectivity, relationship with nature" (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2020, p. 12).[6] Against the notion of abstract universalism, the "decolonial project assumes the need for body-geopolitical affirmation for the production of knowledge" (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2020, p. 13).[7] This means an engagement in change and transformation that Maldonado-Torres chooses to name Decolonial Turn.

Decolonial Turn, as the author puts it, means to distance oneself from the imperatives and norms imposed upon us, colonized individuals, meant to keep us apart from our own selves. It starts as a contestation, Maldonado-Torres explains, that can be epistemic, aesthetic and/or activist. Colonized individuals become aware of their own reality and its possibilities within the contemporary circumstances of modernity/coloniality that dehumanize us. As a consequence of awareness, Decolonial Turn takes the shape of actions that are going to be called Decolonial Attitude.

As discussed above, focusing on Black aesthetics and art, rejecting Eurocentrism by learning and adopting Afro-Amerindian knowledge systems, on the way to a Decolonial Turn, all configure key theoretical proposals in Decolonial Thought. But they also must be understood as parameters for a research methodology, as Martyn Denscombe (2024) puts it. One relevant consideration in his article is how Indigenous worldviews as legitimate knowledge systems must constitute research methods for Decolonial researchers. Because Indigenous perspectives do not fit conventional Western research methods, Denscombe (2024) continues, the required alternative research paradigms are centered on Indigenous values, perspectives, and lived experiences (Denscombe, 2024, p. 238). I argue that, in the realm of this research, bringing Ailton Krenak's philosophy, mainly his thoughts on rivers, accomplishes Denscombe's proposal for a non-hegemonic decolonial research paradigm.

---

[5] "...um princípio organizador daqueles que podem formular um conhecimento científico legítimo e daqueles que não o podem".

[6] "...que marca decisivamente não somente a produção do conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com a natureza".

[7] "...o projeto decolonial assume a necessidade de afirmação corpo-geopolítica para a produção do conhecimento".

Krenak Indigenous Knowledge

One among the many Afro-Amerindian forms of knowledge is that of the Krenak people, brought to wider attention by the renowned Brazilian Indigenous leader, writer, environmentalist, and thinker Ailton Krenak through his books and lectures. Within the framework of this research, his work serves as a means of resisting epistemic disqualification (Maldonado-Torres, 2017, p. 145) by foregrounding a non-Eurocentric system of knowledge as a central analytical approach.

Since Walker's protagonist in *Now is the Time…* (2004) is a Black woman in a profound spiritual connection with rivers, Krenak's *Futuro ancestral* (2022) offers highly relevant insights for understanding the novel. This is a short book in which the author brings some of his powerful Indigenous ancestral wisdom. Krenak discusses education, the legacies of colonialism, our present destructive way of life or necrocapitalism (Krenak, 2022, p. 57), and mainly advocates for a change in the way we face the natural world. Emphasizing this latter one, his first chapter "Greeting to the rivers" is a special match to this research.

Krenak provides a philosophical approach to rivers that understands them as "present ancestors" that speak to us. From his non-Western, Indigenous perspective, he begins by reminding readers that civilizations have historically flourished near rivers, the classic example being the Egyptians on the banks of the Nile River. Despite this fact, the author states: "We have always been close to water, but it seems that we have learned very little from the language of the rivers" (Krenak, 2022, p. 13, own translation).[8] With such statement, Krenak directly confronts the dominant capitalist view of rivers as commodities to be exploited to exhaustion for profit, conceived solely as resources to serve human needs rather than as living beings endowed with agency, rights, and significance independent of human use.

A especial reflection is dedicated to the *Doce* River, called Watu by the Krenak people (Krenak, 2022, p. 13), located in my home state, Minas Gerais, Brazil. For the Krenaks, the Watu is the grandfather-river. In other words, this river is a present ancestor, and speaks to the Krenak people in many ways:

> At night, its waters run fast and noisy, their whisper descending over the stones and forming rapids that make music, and at that hour, the stone and the water involve us in such a wonderful way that they allow us to conjugate the "us": us-river, us-mountains, us-earth (Krenak, 2022, p. 14, own translation).[9]

In their wisdom, the Krenak feel the Watu as a singing river that enables a total fusion with surrounding elements. That includes humans, who are allowed to merge into a single "us-river" being (Krenak, 2022, p. 14). Beyond this, the Krenak people define themselves as fused to the waters. Ailton Krenak himself is, in his own words, someone "surrounded all the time by the sound of the waters" (Krenak, 2022, p. 19), whose spirits cut through valleys and bring stories and wonders. And this understanding is not unique to the Krenak, he argues. Most Indigenous

[8] "Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios".

[9] "À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra".

peoples feel the same way, such as the Ashaninka from the Amazon Rainforest, mentioned by the author, whose villages float on the Moa River in the Amazon Rainforest.

Elaborating on the Ashaninka example, Krenak ponders that most people "don't imagine that there is a part of humanity that finds in the waters the completeness of its existence, its culture, its economy, and its experience of belonging" (Krenak, 2022, p. 18, own translation).[10] Such unawareness helps explain humanity's disregard for the preservation of fresh waters. Concluding this chapter of his book, Krenak urges us "to listen to the voice of the rivers, for they speak. Let us be water, in matter and spirit, in our movement and ability to change course, or we will be lost" (Krenak, 2022, p. 27, own translation).[11]

The Krenak's Indigenous knowledge on the "us-river" is part of an ecological ethics that opens a new dialogue between Decolonial Thought and the novel *Now Is the Time…* (2004), from which the idea of Decolonial Ecoethics emerges to refer to how decolonial principles are combined with Afro-Amerindian ecological ethics, especially that of Krenak, helping us view the structures of colonialist exploitative power in relation to the ways in which they shaped the exploitation of the environment and the oppression of Indigenous peoples. Decolonial Ecoethics also challenges anthropocentric, Western, and capitalist perspectives, as it emphasizes Afro-Amerindian knowledge systems that explicitly reiterate the need to restore and preserve ecological balance.

Black Authorship

Alongside the works of Maldonado-Torres (2020), Grosfoguel (2020), Bernardino-Costa (2020), and Krenak (2022), the research that originated this article identified the need to articulate Decolonial Thought with Literary Studies. This articulation draws on the recent contribution *Literaturas, africanidades & descolonização* (2024), by Felipe Fanuel Xavier Rodrigues, Luiz Henrique Silva de Oliveira, and Paulo Dutra. These authors highlight the relevance of the literatures that give prominence to voices and subjects from African and African-diasporic traditions. Such writings inscribe through literature the Black identities and post-colonial themes that address experiences historically and predominantly faced by people of African descent. In fact, African and African-diasporic writers develop a "writing [that] opposes textual and interpretative practices that essentialized their bodies and treated them as objects" (Rodrigues; Dutra; Oliveira, 2024, p. 9).[12] In this perspective, the authors reiterate that writing is a process of decolonization "in which subjects who are heirs to the colonial malaise 'recreate' themselves as human beings, thus breaking with conformity to the logic of a world in which racial discrimination persists" (Rodrigues; Oliveira; Dutra, 2024, p. 9, own translation).[13]

---

[10] "…não imagina que tem uma parte da humanidade que encontra nas águas a completude de sua existência, de sua cultura, de sua economia e experiência de pertencer".

[11] "…escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos".

[12] "…escrita [que] contrapõe práticas textuais e interpretativas que essencializaram seus corpos e os trataram como objetos".

[13] "…em que sujeitos legatários do mal-estar colonial "recriam" a si mesmos como seres humanos, rompendo, portanto, com a conformidade à lógica de um mundo em que a discriminação racial perdura".

In the same book, the essay "Literatura e identidades afrodiaspóricas", by Felipe Fanuel Rodrigues (2024), is also in conversation with Decolonial Thought and Black authorship, helping with the aims of the present article. Rodrigues's essay has a specific focus on Black women's poetry, such as the one of Rita Dove, but by discussing it, the author provides relevant insights into the specificities of Black voices that pertain to other artistic forms of literary expression. For example, the individuality of the Black person, which Rodrigues highlights in the critically analyzed poems, reflects a whole set of voices that demonstrate the historical relevance of everyday African-American experience as an integral part of American history (Rodrigues, 2024, p. 63). In line with Walker's novel, the focus of this article, Rodrigues foregrounds the relevance of recognizing and invoking African ancestry, which results in the "recovery of knowledge lost as a result of the historical effects of the enslavement of people of African origin" (Rodrigues, 2024, p. 64).[14]

Further on, Rodrigues delves into the debate about the power and strength behind the persistence of hope in Black diaspora that does not succumb to despair, displacement, and death. One of its consequences is the rewriting and re-signification of Africa as a "powerful element in the formation of identities" (Rodrigues, 2024, p. 67).[15] Rodrigues's conclusions on the Black women poets, in addition, center on the statement on how they,

> ...vocalize their experiences as agents who challenge the various forms of epistemic, physical, and psychological violence to which African-American and African-Brazilian women have been historically subjected to. Through their literary productions, writers of African origin confront the limits imposed on their subjectivity and use literature as a weapon of cultural struggle and affirmation of identity (Rodrigues, 2024, p. 72, own translation).[16]

Rodrigues, through his reflection, prompts us to consider other Black women writers, such as Alice Walker who, similarly to the poets he analyzed, is a creative voice whose art also challenges the forms of violence typified by the author: epistemic, physical, and psychological. Therefore, part of the goals of this investigation is to ascertain how *Now is the Time...* (2004) constitutes a literary work of cultural struggle and affirmation of identity, in accordance with Rodrigues' words (2024), insofar as it gives voice to Black subjectivities, especially the female subjectivity, overcoming the limits imposed by abstract Western-centric cultural universalism.

River Run

In the exercise of discussing Black female subjectivities in *Now is the Time...* (2004), one of the key matters I identify is how the need to restore and preserve ecological balance relates to the

[14] "recuperação de um saber perdido em decorrência dos efeitos históricos da escravização de pessoas de origem africana".

[15] "poderoso elemento na formação de identidades".

[16] "...vocalizam suas experiências como agentes que desafiam as várias formas de violência epistêmica, física e psíquica às quais as mulheres afro-americanas e afro-brasileiras são historicamente submetidas. Através de suas produções literárias, as escritoras de origem africana enfrentam os limites impostos à sua subjetividade e lançam mão da literatura como armamento de luta cultural e afirmação de identidade".

protagonist's search for herself. That is, ecological balance is not apart from humans, not just a matter of self-regulating ecosystems in which animals and nonliving environments coexist harmoniously, maintaining biodiversity through interdependencies. It includes Kate's own thoughts as a Black woman and how she decides to go on trips to be immersed in natural environments. In her first journey, with a group of women, they are on a boat going down the iconic Colorado River, with its sculptured walls on the sides, forming the famous Grand Canyon: "As the boat pitched and plunged down the river she felt herself slipping into the surrealness of a life lived now in a tiny bobbing space, very narrow, within the steep reddish canyon walls. Rushing madly, irresistibly onward, no stopping it" (Walker, 2004, p. 31).

Nonstop navigation in such a small boat demands total focus and teamwork. The women have no time for contemplation. The reduced space on the boat suggests the smallness of personal matters, as water speed and constant rowing teaches them to focus solely on survival, a metaphor for how life proceeds incessantly, turning free will into an illusion. The sense of inevitability of life is intensified by the mesmerizing roaring of the waters: "The savage rushing of the river seemed to be inside her head, inside her body" (Walker, 2004, p. 32), becoming "...an internal roar as of the sound of a massive accumulation of words, spoken all at once, but collected over a lifetime, now trying to leave her body. As they rose to her lips, [...] she leaned over a patch of yellow grass near her elbow and threw up" (Walker, 2004, p. 32).

The cathartic experience is the result of the fusion of the *river roar* with Kate's *internal roar*; vomiting –which annoyed the critic mentioned in the introduction of this article– actually has an effect beyond physical purging, constituting an experience of spiritual liberation that expels regrets, anger, fears, sadness and unresolved issues.

By merging herself with the river, Kate expands self-perception in a healing experience. This process aligns with Krenak's perspective (2022), as she listens to the river's voice and, in that moment, becomes part of it. Besides perceiving more of her own self, becoming one with the river teaches Kate how rivers can be wise interlocutors. We can state she benefits from the "us-river" notion, elaborated by Krenak, to explain an indigenous ecological view in which we are one single being, as already known by many ethnic groups in the American continent. In addition, this human-nature fusion, which is one of Kate's great discoveries in the novel, relates to what I call Decolonial Ecoethics.

Much Beyond Being an American

Kate Talkintree's second journey, to the Rainforest in South America, is more intense. She is there to join a group in a spiritual retreat led by the shaman Armando Juárez. The exuberant natural environment preserved seems to have a stronger effect on Kate and the other participants. In contrast to a predominant Western mindset, Kate comes to understand the Rainforest as a Being made up of other Beings. It "was the loudest thing she'd ever heard. [...] Every Being was chatting, talking, whistling, singing. *Singing*. Lots of that. And everything was in motion. If she listened closely she could distinguish slithering, sliding, jumping, hopping, ambling, crawling, flying" (Walker, 2004, p. 78).

Perceiving the Rainforest's sounds and movements accurately is just one of the outcomes of the rituals conducted by the shaman. Armando gives to the participants doses of the indigenous, sacred and ancient plant brew known as *Yagé*, *Ayahuasca*, or simply Grandmother.

Ayahuasca[17] is an entheogen capable of expanding perceptions and inducing an altered state of consciousness. The word literally means "inner manifestation of the divine". Entheogen, it should be noted, stands in contrast to the term "hallucinogen", used to make derogatory references in biased definitions for Ayahuasca. To be open to such an unconventional experience, involving drinking an Indigenous plant brew in a ritual for the purposes of spiritual enlightenment is, I argue, aligned with the notion of a Decolonial Turn (Maldonado Torres, 2020), that is, Kate is going beyond a Western notion of spirituality that was given to her, as well as to most colonized individuals.

When Kate takes *Ayahuasca*, her consciousness is expanded; she becomes aware, for example, that she is just a human animal on an equal footing with the other animals, all being disposable in a world that, while not safe for nonhuman animals, is also unsafe for the human ones (Walker, 2004, p. 91). Such finding is part of an Indigenous ecological ethics that transcends Kate's previous views of the world; these are much based on Western knowledges implemented by colonialism, that see the natural world and the planet as a whole as resources to be exploited to exhaustion, characterizing our present destructive way of life, necrocapitalism, as argued by Krenak (2022, p. 57). Being aware of all this means to resist and to get over what Decolonial thinkers understand as coloniality of knowledge (Maldonado-Torres; Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2020).

In another transcendental experience, Kate gets in touch with an ancestor, an invisible presence that had haunted her all her life. The spiritual meeting takes place in a "lucid dream", an experience well-known by *Ayahuasca*'s practitioners. One of its relevant outcomes is how lucid dreams can solve unresolved issues between people living in the present time and their ancestors. The narrator explains how,

> She was still plagued by those ancestors of hers who'd lived and died miserably. They wanted her to rectify their wrongs, she felt. There were weeks when they seemed to visit her every night. For instance, there was the man with no teeth. A bloody mouth. He'd appeared to her in dreams but even more in wakeful visions (Walker, 2004, p. 128).

The ancestor with no teeth is Remus. As *Ayahuasca* enhances the transcendental experience of contact with ancestors, Kate has the chance to talk to him to find out that he is, above all, "someone with a story to tell" (Walker, 2004, p. 136) and how this is really important to him. This brings back the relevance of one of the principles of Decolonial Thought highlighted in the previous section, regarding the voices that must be heard for the reorientation of a decolonized critical thought. Remus is a former enslaved person, historically deprived of

[17] Any preliminary online search indicates that *Ayahuasca* has been the subject of systematic investigation in numerous university-based scientific centers, across varied fields, such as anthropology, psychology, neuroscience, pharmacology, and religious studies, since the 19th Century. For instance, a search on jstor.org yields 1711 articles, book chapters, research reports, and others. Curiously, the oldest one, by Alfred Simson, was published in 1878 in *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. These academic contents originate from research institutions in countries in South and North America, as well as in other regions of the world. Collectively, they approach studies that examine Ayahuasca's chemical composition, neurobiological effects, therapeutic potential, and cultural contexts of use, often in collaboration with Indigenous communities and religious groups—such as *Santo Daime* and *União Vegetal*, both based in Brazil—that have traditionally employed the brew.

the right to tell his own story. Now, through Kate's transcendental experience, he can finally be the protagonist of his own story and narrate it himself.

During his life as an enslaved person, Remus tells, he was handsome, with perfect teeth, which attracted the attention of the slave mistress and provoked the wrath of her husband, who pulled out his teeth: "One by one, with the pliers they used for horses, without anesthesia. As she [Kate] said this, she felt physically sick, her whole body went into shock, like a plant being pulled up by the roots" (Walker, 2004, p. 131). Kate is absorbing the horrific pains felt by her ancestor, subjected to violences and oppressions under slavery. But as they both continue to interact in Kate's dream, a type of spiritual healing takes place. In a cornfield, a traumatic site for the ancestor, his teeth are symbolically restored with corn kernels that stick to his gums when Remus eats them, at Kate's request. He then sees himself reflected in her eyes, regaining his smile and some peace. After their conversation, the dream ends and Kate realizes she is back in her bed.

The debate here is not on the controversy surrounding the authenticity of lucid dreams in *Ayahuasca* rituals, but rather the healing effects the experience has for Kate. Deep, enduring traumas rooted in slavery pertain not only to the ancestor, but persist through generations, reaching Kate herself. In addition, Remus's "narrative within the narrative" operates as a narrative device that has a strong impact on the readers. Skillfully framed by Walker, the depiction of Remus's suffering produces strong emotional responses that invite reflection and a possible reconsideration of the readers' own perspectives.

Besides giving access to ancestors, it is meaningful how *Ayahuasca* is perceived in Amerindian knowledge as an ancestor herself. For the locals, she is a grandmother, a non-human type of ancestor that speaks her wisdom with her own voice to those who drink from her. Interestingly, this implies that there can be kinship among humans and natural substances, from a South American Indigenous perspective, which indicates an expanded Indigenous notion of what family and ancestry mean, a notion in which non-human beings are included. And, as a wise ancestor, *Ayahuasca* has something to teach humans: "Abandon any notion that anything you humans do will ultimately destroy me. [...] What you are destroying is your own happiness. Your comfort, which I put so much playful effort into creating. Your peace of mind. Your joy" (Walker, 2004, p. 110).

Ayahuasca's wisdom above exposes the widespread, anthropocentric fallacy of us humans destroying or saving the planet –erroneously understood as a separate entity in the first place– when self-extinction is actually what is at stake. In addition, it is remarkable how *Ayahuasca*'s wisdom is literally offered to us. As readers, we turn pages to find chapters written in first person, in which a speaking plant brew addresses us directly. By giving *Ayahuasca* a voice with the power to narrate, Walker equates nature's protagonism with that of human beings, ascribing to it the same relevance. So reading *Now is the time...* (2004) is to experience a balance of perspectives, human and non-human, which breaks with the anthropocentric stance of human self-superiority and objectification of everything non-human.

The most meaningful of all the experiences, though, takes place after some days in the retreat, when Kate has an outstanding revelation. As part of the daily ritual, she drinks the *Ayahuasca* and waits, as it is usually done. She is now more used to the discomfort caused by waves of nausea that typically appear in the first hours after participants have it. This time, however, Kate feels that it is actually *Ayahuasca* that waits for her just to enlighten her about what she has been searching diligently –who she is:

> I am an American, Kate thought. Indigenous to the Americas. Nowhere else could I, this so-called Black person –African, European, Indio– exist. Only here. In Africa there would have been no Europeans, no Native Americans. In Europe, no Africans and no Indians. Only here; *only here*, she said (Walker, 2004, p. 77).

From this passage, we understand that Kate finds out how she occupies a very unique place in the world. Such a special locus of enunciation makes Walker's protagonist a literary representation of the "subjects who are heirs to the colonial malaise," who "recreate themselves as human beings," as Rodrigues, Oliveira, and Dutra (2024, p. 9) have stated. *Ayahuasca* reveals different layers that build Kate's identity. First, as an American, Kate is going to reflect on what it means to be born in the United States. On one hand, there is belonging, stability and friendship in her American life. On the other, there is exclusion, marginalization, and historical erasure. But Kate realizes she is much more than what her national identity implies; she is a multiracial individual, with massive ancestry in three different continents, with diverse ethnic backgrounds and super rich histories of blending and cultural diversity. As she repeats to herself, "only here", Kate becomes certain that the blending that delineates her identity could only exist in the American continent, in which miscegenation has been more intense. Above all, Kate highlights that her type of Blackness, that comes from Africa but is mixed with European and Indigenous ancestries, is the most special of all features of her identity.

From this moment on, Kate gains insights into a more profound understanding of life, which help with the individual quests she poses when she turns 57 years-old. Kate's acquired self-awareness is, as seen, diasporic, transcontinental, multiracial. Moreover, her spiritual search, as well as the answers she obtains from Indigenous wisdom, can be read as exercises of a personal Decolonial Turn. Revisiting this concept from Maldonado-Torres (2020), previously mentioned in this article, it begins as a contestation that rejects coloniality of knowledge through the acquisition and the adoption of other types of knowledge, once marginalized, such as Afro-Amerindian ones.

Black Multiconsciousness and Decolonial Ecoethics

Kate's tremendous spiritual findings prompts me to elaborate and propose the notion of "Black Multiconsciousness",[18] not as a claim of conceptual originality, but aiming at defining and describing with more precision a Black woman's experience, richly fictionalized by Alice Walker. Black Multiconsciousness is everywhere in *Now is the Time*... (2004), but I perceive its climax in Kate's most epiphanic moment, mentioned in the previous section, when she realizes herself as Black, American, African, European and Indio. This passage illustrates Black Multiconsciousness as spiritual awakening, as Kate is able to unite blending elements of new pluralities as layers of her own self, and the more-than special perspectives that an African-American person like her acquire throughout life.

[18] I came up with this idea inspired by Alice Walker's *Now is the Time to Open Your Heart* (2004), but it also comes from the perspective of my itinerary of readings that includes, for example, W.E.B. Du Bois (1982), Frantz Fanon (1979, 1983), Lélia Gonzalez (1988), Stuart Hall (1999), and Paul Gilroy (2001), just to mention some of the Black thinkers from whom I have had the chance to learn.

In addition, Black Multiconsciousness is unequivocally in agreement with Decolonial Thought, as it responds to historical racism, embodies Afro-Amerindian epistemic resistance to the colonization of knowledge, and discloses exploitation disguised as progress that speeds nature's destruction on a global scale. Black Multiconsciousness, I argue, is also in tune with the premises of Decolonial Thought because it implies a rupture with the single-minded thinking inherited from colonialism. As seen in *Now Is the Time* … (2004), Kate Talkintree's Black Multiconsciousness provides her with tools to reinterpret colonial structures of power, knowledge, and being, and emphasizes the appreciation of Afro-Amerindian knowledge systems and their spiritualities.

In this regard, it is worthy to add that it is not just the protagonist's profile that converses with Decolonial Thought. The entire novel, I assert, can be understood as an act of decolonial resistance that opposes a Western-centric worldview. Applying Maldonado-Torres's terminology to Walker's book, it can be described as the result of an aesthetic decolonial turn embodied in a decolonial attitude (Maldonado-Torres, 2020, p. 48). That includes the novel's approach to non-Western, unconventional spiritualities because the so-called aesthetic decolonial turn, Maldonado-Torres states, "is also linked to the decoloniality of spirituality" (Maldonado-Torres, 2020, p. 48). The author quotes Anzaldúa (2007) to explain how Indigenous peoples usually understand the religious, social, and aesthetic purposes of art as interconnected.

Furthermore, I argue that the novel's decolonial character is in sheer consonance with Rodrigues's (2024) understanding of Black literary writings as works of cultural struggle and affirmation of identity. Throughout the narrative, the experiences of Walker's characters promote rich philosophical reflections on ecological ethics and decoloniality in a type of "Decolonial Ecoethics", as demonstrated with the support of Ailton Krenak. By this I mean that environmental ethics are key to decolonial turn as it brings Indigenous perspectives as contributions to a meaningful critique of the exploitative structures of colonial origin, contemporarily sustained by capitalism. In conclusion, Decolonial Ecoethics challenges anthropocentric, Western-centric, and capitalist perspectives, emphasizing the Afro-Amerindian knowledge systems to restore ecological balance: in the face of the threat to life posed by destructive capitalism, hope for the future resides in Afro-Amerindian knowledge systems.

Conclusion

All things considered, let us return, as a final point, to the reviews for *Now is the time*… (2004), published in the *Independent* and *The New York Times*, mentioned in the beginning of this article, and to my central question on why they could not grasp the meanings of Alice Walker's novel. They caught my attention because of the tone of their critiques. As I have already considered, this is not a matter of disregarding them because they were negative, but of identifying what led them to apply that tone. One of the perceptions is how both equally attack aspects of the novel that give voice to non-Western knowledge systems, described through the protagonist's experiences, and investigated in this article. By discrediting them, these reviews disclose Western-centric viewpoints, products of the coloniality of knowledge (Quijano, 2005), used to ridiculing and disdaining Afro-Amerindian knowledge systems. This

conservative and prejudiced mindset was dismantled by the decolonial reading brought in the present article.

Among other factors, the harshest critiques, especially the one from *The New York Times*, lacked the sensitivity to understand, for instance, how *Now is the Time...* (2004) reflects existential questions of its own time. Back at the turn of the millennium, millions of people were seeking alternative lifestyles that might oppose a capitalist socioeconomic model, increasingly perceived as destructive to life on the planet. Today, twenty-two years later, perhaps those critics would hold a different opinion of the book, given the worldwide intensification of climate change.

Another possible explanation for the critical stance adopted by the two reviewers mentioned may lie in the constant antagonism that Walker has always faced for her activism. Walker's artistic production, as well as her public statements in interviews and essays, have frequently been marked by a sustained critique of American liberal capitalism, which makes me suspect the ideological criteria with which the book was judged. With regard to the derogatory remarks found in *The New York Times* review, it is sufficient to recall the newspaper's editorial orientation as a representative institution of the American mainstream media, sponsored by, and therefore subservient to, economic power, usually a defender of irresponsible liberal capitalism. From this *locus* of enunciation, the review shows not only a form of colonialist arrogance, grounded in presumed cultural superiority, but also the influence of economic interests that are intolerant of even minimal gestures of contestation, and would never endorse stories that encourage spiritual transformation, such as *Now Is the Time to Open Your Heart* (2004).

References

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. 365 p. (Coleção Cultura Negra e identidades).

DENSCOMBE, Martyn. Decolonial Research Methodology: an Assessment of the Challenge to Established Practice. *International Journal of Social Research Methodology*, London, v. 28, n. 2, p. 231-240, 2025.

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk.* New York: Signet Classic, 1982. 280 p.

EVANS, Diana. Now is the Time to Open Your Heart by Alice Walker: Healing for a Hurting World. *Independent*, Londres, 05 nov. 2004. Disponível em: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/now-is-the-time-to-open-your-heart-by-alice-walker-749779.html. Acesso em: 05 dez. 2024.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 1983. 190 p.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 275 p. (Coleção perspectivas do homem. Série política).

GILROY, Paul. *O Atlântico negro:* modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de Amefricanidade. *In*: *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 102 p.

IF THE RIVER IS DRY, Can you be all wet? Now is the Time to Open Your Heart by Alice Walker. *The New York Times*, New York, 20 abril 2004. Seção E. Disponível em: https://www.nytimes.com/2004/04/20/books/books-of-the-times-if-the-river-is-dry-can-you-be-all-wet.html?smid=wa-share. Acesso em: 05 dez. 2024.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, 128 p.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqnzb/. Acesso em: 23 ago. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: MALDONADO-TORRES, Nelson; BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.27-54. (Coleção Cultura Negra e identidades)

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais*: colonialidade, saberes subterrâneos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine E. *On Decoloniality:* Concepts, Analytics, Praxis. Durham: Duke University Press, 2018.

MOSES, Nicole. Heart Matters. *In*: *January Magazine*. 2004. Disponível em: https://januarymagazine.com/fiction/openyourheart.html. Acesso em: 14 jan. 2025.

PLANT, Deborah. 'Barracoon' editor Deborah Plant on discovering Zora Neale Hurston, reading Alice Walker. *In*: *Tampa Bay Times*. Tampa, Florida, 2018. Entrevista concedida a Piper Castillo. Disponível em: https://www.tampabay.com/features/books/-Barracoon-editor-Deborah-Plant-on-discovering-Zora-Neale-Hurston-reading-Alice-Walker_169602556/. Acesso em: 14 jan. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciência sociais perspectivas latino-americana. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 03 nov. 2024.

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier; OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; DUTRA, Paulo (orgs.) *Literaturas, africanidades & descolonização*. Belo Horizonte: LED, CEFET-MG, 2024. 360 p.

WALKER, Alice. *Now Is the Time to Open your Heart*. New York: Random House Large Print, 2004. 302 p.

WALKER, Alice. Alice Walker: The Official Website. Disponível em: https:// alicewalkersgarden.com/. Acesso em: 24 jan. 2025.

v. 36, n. 3, p. 315–328, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63689
Submetido em: 31/12/2025 · Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A poética dos vaga-lumes: encantamento, desencantamento e reencantamento em "As margens da alegria", de Guimarães Rosa

The Poetics of Fireflies: Enchantment, Disenchantment, and Re-enchantment in "As margens da alegria" by Guimarães Rosa

Marcio Cappelli Alo Lopes
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) | Campinas | SP | BR
marcio.lopes@puc-campinas.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-1601-5771

Maria Luísa Magnani
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) | Campinas | SP | BR
mluisamagnani@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-2256-3025

Resumo: A partir da dialética do encantamento e do desencantamento do mundo, o presente artigo aborda de que forma ela possibilita seguir os vestígios em direção ao reencantamento que encontra na arte a sua promessa. A esta forma estamos chamando poética dos vaga-lumes. Para esboçar isso, acompanharemos a travessia do personagem protagonista de Rosa no conto "As margens da alegria", que, ao fazer a travessia da relação encantamento/desencantamento, redescobre o brilho sutil e singelo da alegria, encontrada no modo de fazer-se estória. Diante do sofrimento pelas ruínas do primeiro encantamento, o Menino descortina um novo olhar para o mundo no brilho frágil anunciado quando todas as luzes se apagam e o sentido esvanece: eis a poética dos vaga-lumes.

Palavras-chave: poética dos vaga-lumes; reencantamento; "As margens da alegria"; Guimarães Rosa.

Abstract: Drawing on the dialectic of the enchantment and disenchantment of the world, this article examines how it enables the tracing of paths toward reenchantment, whose promise is found in art. We call this approach the poetics of fireflies. To develop this perspective, the article follows the journey of the protagonist in Guimarães Rosa's short story "As margens da alegria". Through the passage between enchantment and disenchantment, the boy rediscovers the subtle and simple glow of joy, found in the very act of storytelling. Confronted with the suffering brought about by 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.

ruins of an initial enchantment, he unveils a renewed way of seeing the world in the fragile light that emerges when all other lights go out and meaning fades: this is the poetics of fireflies.

Keywords: poetics of fireflies; re-enchantment; "As margens da alegria"; Guimarães Rosa.

Só há um erro: não se alimentar de luz.

(Simone Weil)

Introdução

O brilho é um motivo recorrente no que podemos chamar de poéticas do "encantamento". De muitos e distintos modos, mitos (orais e textuais), ícones, esculturas e ritos de diferentes tradições religiosas estão coalhados de "figuras do brilho". A sabedoria pré-moderna, em que pese a precariedade desse termo, seja na dicção platônica vertendo a imagem do sol em sumo bem, seja na apropriação cristã das emanações diáfanas de luz do Uno neoplatônico, como na *Hierarquia celeste* do pseudo-Dioniso, via um elo entre o brilho e o que de modo lato podemos nomear de sagrado.

No entanto, pelo menos desde o século XVIII, particularmente em alguns rincões urbanizados da Europa, esse vínculo foi esgarçado. No processo de autonomização do pensamento em relação à religião, o brilho também foi requerido como atributo da razão, como podemos perceber nas versões do projeto iluminista. Não à toa, num momento ulterior (XIX), Dostoiévski enxergou no "brilhante" Palácio de Cristal londrino a metáfora das pretensões modernas. Depois, mais próximo a nós, Saramago, no seu *Ensaio*, deu-nos a ver a "cegueira branca" em que estamos metidos. Aos poucos, sobretudo no âmbito das sociedades industrializadas, esse brilho da razão também traduziu-se em fulguração maquinal, bélica inclusive, e, diga-se de passagem, a serviço dos projetos totalitários, até chegar a nós nas suas variantes engendradas pelo neoliberalismo, inicialmente analógicas, como nas primeiras Tvs, e, agora, digitais nos celulares com os "requintes" da IA.

Já em 1975, num texto publicado no *Corriere della Sera*, "O vazio do poder na Itália", e posteriormente coligido nos *Escritos corsários* sob o título "O artigo dos vaga-lumes" (2020), Pier Paolo Pasolini chamava a atenção de seus coetâneos para o desaparecimento dos pirilampos como sintoma do fascismo que insistia em sobreviver, agora sob a nova forma de progresso técnico desenfreado, naturalizado no cotidiano consumista moderno-burguês que soterrava outros modos de vida. O artista denunciou o que parte da classe intelectual de seu país não foi capaz de ver: a saber, que o surto de ênfase na inovação de ordem tecnológica, ou, para utilizar a imagem anterior, o brilho excessivo da razão maquinal, não só ofuscou os vaga-lumes, como os extinguiu. Mais: a supressão dos pirilampos era, para ele, uma imagem poético-literária da desumanização, de certa maneira, ligada, de um lado, a um afastamento do sagrado mais selvagem (ou à sua burocratização e instrumentalização pelo poder), e, de

outro, a um desenraizamento dos sujeitos da terra. Sem vaga-lumes não há humanidade possível. O artigo de Pasolini é encerrado com uma provocação contundente: "quanto mim", afirma o cineasta, "daria a Montedison [um complexo industrial e financeiro] inteira em troca de um único vaga-lume" (Pasolini, 2020, p. 167).

Poderíamos dizer que o processo de migração do brilho é também sintoma do desencantamento debelado pelo logos racional, sobretudo no âmbito da *Aufklärung*, como mostraram Adorno e Horkheimer na sua *Dialética do esclarecimento* (1985). Em nome de uma razão que se concebe a si mesma como caminho de saída de uma menoridade e reivindica o poder de decidir o que é melhor, reprime-se a mundividência encantada, isto é, a natureza em seu aspecto sagrado, para investir numa dimensão do espírito, por sua vez transformada em uma instância desenraizada que, ao fim e ao cabo, justifica, em nome da civilização, uma série de violências contra aquilo que considera bárbaro e selvagem.

O que diria Pasolini hoje, quando as máquinas (celulares, tablets), agora ao alcance da mão 24h, acentuam, como nos recorda Christoph Türcke (apoiado em Walter Benjamin) (Türcke, 2015), o "choque" promovido pelo brilho como recurso da técnica no mundo do capitalismo neoliberal? As palavras do diretor italiano ganham mais força "profética" num tempo em que o colorido das imagens digitais coloniza nossa sensibilidade.

Dia a dia, a sucessão de estímulos que atraem nossos olhos para "pontos" luminosos diferentes em um curto espaço de tempo, com a sofisticação algorítmica, vem mudando nosso regime de concentração e, portanto, nossa relação com o mundo. As imagens digitais, dotadas de muito, muito brilho, se sucedem numa cadeia infinita e nos golpeiam incessantemente, gerando aquilo que Türcke nomeia de "distração concentrada" (Türcke, 2015). Vivemos numa constante ressaca. Não é raro, depois de passarmos horas diante de uma tela, narcotizados e exaustos, não sabermos exatamente o que vimos. Os algoritmos deixam toda a operação sutil. O efeito é tal que, capturados pelo brilho colorido, queremos mais. O poder das imagens brilhantes nas últimas décadas modificou até a diagramação textual. A introdução de figuras no meio da escrita pressupõe "que ninguém tem mais concentração e resistência suficientes para ler um texto da primeira à última página, linha por linha" (Türcke, 2015).

Ou seja, a profusão do brilho vindo do maquinário digital deteriora a nossa capacidade de "ver" o mundo e de nos "situarmos" nele, algo que só realizamos por meio da faculdade basilar da atenção, por sua vez adquirida ao longo de milhares e milhares de anos no processo evolutivo.

Georges Didi-Huberman, num ensaio de 2009, procurou reagir ao vaticínio de Pasolini seguindo os rastros fosforescentes mesmos de sua filmografia para afirmar a *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Didi-Huberman não nega que há, sim, motivos para nutrirmos certo pessimismo em relação ao futuro. Entretanto, "é tão mais necessário (...) se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes" (Didi-Huberman, 2025, p. 49). Ou seja, cabe a nós, a contrapelo, perseguir os seus vestígios, especialmente na arte. Seria necessário, portanto, converter nossa sensibilidade num modo específico de atenção.

Türcke, curiosamente, propõe uma disciplina laica de rituais nas escolas, com encenações teatrais, leituras coletivas, em que os alunos exercitem a repetição, a concentração, a retenção, a atenção. É urgente voltarmos a nos demorar nas coisas. A arte, contígua da religião – basta ver as pinturas de Lascaux, Altamira e Chauvet – ocuparia, se soubermos olhar para ela, um papel central na invenção de outros modos de vida. O que propôs Didi-Huberman, depois Türcke e tantos outros artistas, resguardadas todas as diferenças entre eles, é aquilo

que o poeta José Tolentino Mendonça enfatizou numa entrevista recente: a necessidade de nos relançarmos ao espanto, ao maravilhamento proveniente de uma concentração lenta, sobretudo nas artes. Nas suas palavras: "o contrário da vertigem é a consciência, e não há processos de consciência sem uma ralentização da vida, de espaço e escuta ao encontro as grandes perguntas" que, na poesia como lugar do pensamento acerca de quem somos, "estão mais acesas, mais encardidas de luz" (Mendonça *apud* Cappelli, 2024, p. 6).

Não sei se recuperaremos, com isso, as grandes esperanças; certamente não aquelas totalizantes, escritas em letras garrafais. Talvez nem seja mesmo o caso. Adorno, na sua *Minima moralia* (2008), já nos advertia do inconveniente que os discursos sem fraturas podem gerar. O conhecimento necessário frente ao desespero, para ele, seria aquele capaz de criar perspectivas em que o mundo se revele fissurado sob uma luz messiânica.

Assumindo sua cota de precariedade, a arte abre o espaço noturno em que o brilho pirilampo se faz notar, como também indicou Manoel de Barros (2013, p. 242):

> Escrever nem uma coisa
> Nem outra -
> A fim de dizer todas -
> Ou, pelo menos, nenhumas.
>
> Assim,
> Ao poeta faz bem
> Desexplicar -
>
> Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.

O mesmo que ouvimos na voz rouca de Leonard Cohen (1992): "há uma falha em tudo/ é assim que a luz entra" (tradução nossa).

A poética do vaga-lume seria não uma conformação entre o horizonte hiperurânico metafísico pré-definido e os passos para se chegar a ele, mas, antes, o testemunho de um incumprimento, um tatear, perseguindo os rastros dos pequenos brilhos, tal qual nos versos de Carlos Drummond de Andrade em "Nosso Tempo" (1988, p. 26):

> A escuridão estende-se mas não elimina
> o sucedâneo da estrela nas mãos.
> Certas partes de nós como brilham! São unhas,
> anéis, pérolas, cigarros, lanternas,
> são partes mais íntimas,
> a pulsação, o ofego,
> e o ar da noite é o estritamente necessário
> para continuar, e continuamos.

Afinal, o que é esplêndido é frágil, nos lembrou Armando Freitas Filho em *Números anônimos* (1994), com perdão da paráfrase aqui: o brilho vive no vidro. Diferente do brilho ofuscante das telas e das explosões, a vocação dos vaga-lumes é emanar uma luz miniatural, delicada, periférica. É preciso treinar a visão se quisermos vê-la.

Ver de novo os vaga-lumes, eis a tarefa. De que modo? O menino do conto "As margens da alegria", de Guimarães Rosa, poderá nos guiar.

Encantamento, desencantamento e reencantamento

No âmbito da vasta fortuna crítica de Guimarães Rosa, muitos estudos dirigem-se ao único romance do autor, *Grande sertão: veredas*. A ostensiva exploração do romance deixou, de certo modo, um espaço para pesquisa em outras publicações de sua autoria.

Em *Primeiras estórias*, livro de contos publicado em 1962, *A terceira margem do rio* talvez seja o mais emblemático e mais destacado pela crítica rosiana. Para nós ele servirá como plano de fundo para a noção de travessia, da qual trataremos mais à frente oportunamente. Assim, vamos voltar nosso olhar ao conto aqui selecionado para fazermos uma breve incursão no estado da arte no que compete a este artigo.

No caso de "As margens da alegria", a estória é centrada no Menino e as descobertas que sua viagem suscita. Há aqui algo que já foi explorado nos demais contos que compõem *Primeiras estórias*, a saber, o fato de que alguns personagens principais são crianças. Dessa forma, uma parcela dos estudos se propõe a articular a linguagem infantil como criadora de mundo. De certo modo, esses estudos auxiliam na exploração da linguagem infantil como análoga à forma artística de relação com o mundo, enfatizando a distância da percepção da infância que desafia o domínio do adulto.

Além dos estudos relacionados à linguagem do conto, outra temática comum que perpassa certos estudos trabalha sobre o desenvolvimento da esperança em meio a vulnerabilidade que a vida apresenta. Ainda que estas pesquisas se desenvolvam tangenciando a dinâmica encantamento x desencantamento, focam na presença do instante como revelador de uma epifania que interpela a visão do mundo moderno. A perspectiva do reencantamento, como este artigo se propõe a vislumbrar, pelo menos não nesses termos, ainda não foi incorporada de maneira significativa aos estudos acerca de Rosa.

"As margens da alegria" abre a coletânea *Primeiras estórias* como uma espécie de aceno a uma poética do reencantamento prefigurada no vaga-lume. Rosa inicia o conto afirmando: "Esta é a estória" (Rosa, 2001, p. 49). A opção é significativa. Sua explicação do termo no primeiro prefácio de *Tutameia* (*Terceiras estórias*), intitulado *Aletria e hermenêutica*, nos auxilia: "A ESTÓRIA NÃO QUER SER HISTÓRIA" (Rosa, 2017, p. 25). O autor parece, desde o início, querer sublinhar o valor de sua criação ficcional, opondo-a à narrativa, por assim dizer, lógica e factual.

No início do conto somos apresentados aos personagens centrais, o Menino, seus pais e tios. É interessante notar que nenhum possui nome próprio, o que traz algo de genérico para a vida dos personagens, sem uma identidade própria, como também pode abrir a possibilidade de o leitor se identificar com algum deles.

Nas primeiras linhas lemos também: "Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho" (Rosa, 2001, p. 49). No princípio, o menino está numa viagem, saindo de um lugar conhecido. Essa nova experiência cria uma expectativa e o desperta para o novo.

Segundo Jacques Rancière (2021, p. 8), leitor arguto dos textos rosianos, a ficção não é a invenção de outros mundos possíveis, mas é parte do modo de fazer mundos. Em Guimarães Rosa, aos poucos, a ficção toca, para usar a própria expressão do escritor mineiro, a margem do real, criando um entrelugar, uma fronteira com a realidade, ou, um intervalo, como no caso do conto, no qual o "vôo (que) ia ser pouco mais de duas horas" (Rosa, 2001, p. 49) prepara o menino e o leitor para uma outra viagem. Das margens da vida, portanto, Rosa faz avançar a

estória, abrindo a vida desde a ficção: "A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária" (Rosa, 2021, p. 49).

Se no início o Menino e a família "saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos" (Rosa, 2001, p. 49), com o despontar da viagem, há tão "(...) logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino" (Rosa, 2001, p. 49). A verdade irá raiar justamente neste espaço em branco ainda não preenchido pela história; mas onde não há história, a estória se faz. E o Menino segue em direção ao desconhecido.

Embora a viagem seja dada também neste indeterminado, o destino é apontado como o lugar onde se erguia a "grande cidade". Ao contextualizarmos com o período histórico é possível intuir que se trata da cidade de Brasília, conhecida pelo planejamento urbano completo. Assim, teríamos o primeiro ponto situado do cenário em construção, cuja figura reivindica o desenvolvimento urbano entusiástico.

Ainda durante o voo, o Menino descobria novas paisagens, pastos e cidades sob outra perspectiva: "seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo" (Rosa, 2001, p. 50). O lugar da janelinha em relação aos demais coloca o Menino numa posição especial diante do mundo. É como se dali olhasse o mundo que o aguardava, e descobrisse suas verdades num encantamento latente que o põe num estado de sintonia com o todo, outro estado mental. De modo que "o Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente" (Rosa, 2001, p. 50).

Da pista de pouso, não longe da casa dos Tios, o Menino notava o movimento da grande cidade. "Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares" (Rosa, 2001, p. 50). A construção da cidade se dá nessa região fronteiriça na beira entre a natureza e a civilização. A descrição do amanhecer é quebrada cedendo lugar à fundação da cidade. Com esta pausa, Rosa provoca uma descontinuidade na composição da cena, gerando um choque entre a fragilidade da manhã, que principiava em anunciar o nascer do dia, *versus* a rigidez da alvenaria para erguer a cidade.

Também a cidade é caraterizada pelo movimento monótono impresso na construção. Nesta "mágica motononia", todas as possibilidades criativas, inclusive as que a palavra magia poderia suscitar, parecem suspensas pela monotonia. Todo o movimento para a construção da cidade é indolente para o menino. Poderíamos dizer que se trata de um movimento monótono que exprime a automação da construção da cidade. Ou seja, apesar de todo o trabalho empregado, do vai-e-vem de caminhões, guinchos e andaimes levantados, nenhuma dessas ações expressa um encantamento vivaz para o Menino.

Posteriormente, ao chegar à casa dos Tios, a criança encontra, ao redor dos muros, a grande cidade que se levantava em oposição ao quintal à beira da clareira da natureza: "o Menino via, deslumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos pronunciava" (Rosa, 2001, p. 51). Se a cidade era prosaica, a clareira das árvores abria seu coração, inspirando-lhe a criatividade, por assim dizer, uma relação poética com a realidade a partir do novo horizonte a ser explorado. A criança cria, então, possibilidades de estórias de coisas que poderiam sair do esconderijo das árvores: animais, sons, caçadores. Movido pela curiosidade diante do novo, o Menino extrapola a vida.

O espanto encontra seu ápice no encontro com o peru. Ao se deparar com o peru no quintal da casa, o Menino é tomado pelo maravilhamento diante da ave que parece deleitar-se nos olhos da criança:

> Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o raspar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e--preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração (Rosa, 2001, p. 51)

De coração aberto, o Menino acolhe as maravilhas daquele instante. A descrição do peru transborda em beleza. Também o Menino, tomado pela contemplação, é tomado por uma felicidade, uma genuína alegria advinda de horinhas de descuido (Rosa, 2001). Na cena, ele ri com o coração, admirado pela beleza que a ave inspirava. No entanto, a contemplação é interrompida pelos Tios chamando-o para um passeio: "Mas só bis-viu" (Rosa, 2001, p. 51). Aqui há um contraste entre a lentidão musical provocada pela escolha das palavras que dão à prosa um ritmo poético e a fugacidade do instante, profundo e ao mesmo tempo rápido, que passa de relance como sugerido pela expressão de Rosa. A cena é descrita pausadamente, detalhando os pormenores das cores e do movimento do peru, apesar de se dar no intervalo de uma mirada. O neologismo "bis-viu" soa à rapidez do momento: esse instante da epifania suficiente para o Menino captar a imagem do peru que se apresentava. A oralidade tão característica de Rosa é fator importante que nos auxilia na compreensão do texto, aproximando o leitor, senão também inserindo-o, na ambientação da obra.

De passeio, no *Jeep*, "O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa" (Rosa, 2001, p. 51), como se desejasse guardá-las da efemeridade. As novas paisagens pareciam-lhe encantadas, desde o verde dos campos "à aparição angélica dos papagaios" (Rosa, 2001, p. +52). Tudo que antes se fazia desconhecido e estranho era agora ao seu tempo descoberto. Ao repetir o nome de cada coisa, o Menino buscava preservá-las na sua memória. A sensibilidade da criança a faz guardiã das belezas do mundo. Se no passeio de carro as paisagens passavam uma atrás da outra, a criança demorava-se em cada detalhe.

Ao retornar para a casa dos tios após o passeio, o Menino almeja rever o peru, contemplar novamente sua beleza e escutar seu "grugulejo". Os Tios recebem convidados para um jantar: os engenheiros da grande cidade. Sem escutar o som conhecido da ave, o Menino apressa-se na refeição, na ânsia por encontrá-lo novamente no quintal, mas o que ele nota o deixa devastado:

> Não o viu, imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – "*Ué, se matou. Amanhã não é dia-de-anos do doutor?*" Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam (Rosa, 2001, p. 52).

Pela primeira vez, o Menino é apresentado ao sofrimento. O peru abatido desfaz a beleza (ou o encantamento) que perdurava na criança. A natureza é finita, as coisas nascem e fenecem, mas, desta vez, pela violência humana. A mata que antes guardava um mistério, agora é vista como "feia", como uma espécie de natureza morta corroborando com a tragédia. Com isso, o Menino dá os primeiros passos no desencantamento: a morte apresenta-se como

uma realidade incontornável, capaz de roubar a beleza das coisas. Aqui, vale ressaltar que não se trata de defender ingenuamente um encantamento contra o desencantamento. Mas de examinar, na arte, a difícil dialética entre encantamento e desencantamento. Se o desencantamento surge, num determinado momento, como parte do processo histórico engendrado pelo próprio encantamento, o antídoto não é senão sem o seu quinhão de encanto. A razão, em sua versão instrumentalizada e revertida em técnica, não deixa de operar por meio do encanto. A técnica, mesmo no conto de Rosa, exerce seu fascínio mágico.

Ainda nesse trecho é emblemático notar como Rosa articula a morte da natureza e a urbanização, uma vez que o peru abatido é servido justamente aos engenheiros responsáveis pela construção da cidade. A espontaneidade da criança dá lugar à apatia, a natureza aos muros de concreto, a admiração à exploração dos recursos, e a paciência à pressa. Tais características também retratam o homem moderno, cujos valores utilitários e econômicos regem a sociedade.

A fragilidade da vida e a inversão de valores ferem a consciência do Menino, que agora questiona por que as coisas deveriam acontecer assim. Não haveria um tempo de verdadeira felicidade? Todas as boas memórias puramente guardadas desmancham-se na desesperança. Ainda desolado pelo luto que o acometia, não há tempo para o Menino assentar essa experiência já que tão logo estão chamando-o para ver a grande cidade num outro passeio. Assim, a realidade também se impõe à criança num ritmo frenético, onde um instante é logo substituído pelo outro, sem repouso para a compreensão.

A caminho para conhecer a grande cidade o Menino, agora em "renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento" (Rosa, 2001, p. 53), fecha-se em si mesmo ao invés de percorrer as paisagens com o pensamento como fizera antes. A criança também permanece quieta no carro com os Tios, pois parecia ser o único incomodado com os últimos acontecimentos enquanto todos ao redor seguiam com a rotina normalmente.

"Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano. Mas, mataram-no, também, parecia-lhe obscuramente algum erro (Rosa, 2001, p. 53)", apesar de tentar bloquear o pensamento sobre o evento passado, a lembrança do peru abatido e a perda de toda beleza que lhe manifestava permanecem na dor com o Menino. O simples existir da ave sensibiliza a criança e a morte atingem-lhe com a mesma intensidade. Ainda que com a pouca idade, o Menino parece mais consciente que os adultos ao refletir sobre a violência praticada contra o animal. Curiosamente, a visão encantada do Menino questiona o ato com criticidade associado a um ponto de vista ético oposto aos valores da modernidade urbana.

O Menino agora não se restringe à dor pelo peru abatido, mas começa a questionar as atitudes humanas que levaram a isso. Este passo inaugura o amadurecimento da criança, que, ao passar pelo desencantamento do mundo, renova o modo de pensar a partir da ruptura anterior. Nesse sentido, não é mais apenas a emoção que rege o Menino, mas, ao passar pela dor da perda, ele necessita dar um novo sentido para sair dessa angústia. Assim, uma nova perspectiva se inicia a partir do questionamento sobre a posição do ser humano no mundo.

Diferentemente dos demais personagens que mantém a passividade e até mesmo uma ignorância diante dos fatos, o Menino também era o único com uma sensibilidade refinada para saborear os deleites que a natureza apresentava. Assim, destes dois modos, o Menino já se apresenta de modo singular dos demais personagens: atento ao que acontece ao redor, envolve-se com o meio sem ser engolido pela veemente vertigem que acometia a cidade.

Seguindo com o conto, temos novas reações do Menino ao chegar à grande cidade. O que agora via novamente lhe causa agonia: a terraplanagem do chão, as poucas e vagas árvores que restaram, as águas cinzas do rio, as plantas do campo desbotadas, sem mais pássaros para colorir o horizonte. Pairava no ar o cheiro de poeira da construção, tudo calava numa "circuntristeza" (Rosa, 2001, p. 53). O neologismo criado por Rosa parece fundir as palavras "circunferência" e "tristeza", sugerindo uma tristeza que aprisiona o personagem, envolvendo-o neste estado emocional. Não é apenas uma tristeza difusa com contornos poucos claros, pelo contrário, é uma tristeza definida, circular, de forma que o Menino fica preso como se estivesse dando voltas permanentemente. É uma tristeza de tom obscuro e centrada no fundo sem vida diante do Menino.

Os neologismos tão característicos de Rosa brotam de um trabalho com a linguagem corriqueira para retirar dela seu potencial poético. Segundo Rancière (2021, p. 20), o intento de Rosa é afastar a palavra dela mesma, limpando-a para que surja como se fosse pronunciada pela primeira vez. Assim, com "circuntristeza", Rosa reinventa o estado da alma, exemplificado pela experiência do Menino.

A tristeza do Menino ganha uma profundidade ainda maior quando seus olhos pairam sobre o imenso trator de esteira a postos, pronto ao primeiro comando para seguir em frente. A derrubadora rígida, "com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado" (Rosa, 2001, p. 53) impõem-se sobre a dura realidade da criança. Adiante do trator se encontrava uma simples árvore, sem qualquer caráter exuberante, à beira de um matagal. E o próximo passo, "queria ver?" (Rosa, 2001, p. 53). Como se soubesse o destino daquela árvore, a criança hesita em olhar, na tentativa de afastar de si o momento seguinte.

> A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh*... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem poder apanhar com os olhos o acertamento – o inaudito choque – o pulso da pancada (Rosa, 2001, p. 54).

É interessante notar, pela oralidade da escrita de Rosa, como ele se utiliza das palavras e das pontuações para que a cena ganhe uma camada de profundidade. No início da citação, o movimento bruto da máquina é marcado pelas paradas na frase. Na primeira linha, observamos que os pontos finais interrompem a leitura, marcada então por solavancos bruscos que se assemelham ao movimento da derrubadora. Em contraste, a descrição da árvore é contínua, favorecendo uma leitura fluída e leve que se assemelha a sutileza da árvore. Assim, Guimarães Rosa trabalha com a sensibilidade do leitor por meio da oralidade de sua escrita, convidando-o a participar da narrativa.

Na cena, o Menino é abalado pelo choque do trator com a árvore. A vida perde o deslumbramento quando a criança descobre a violência lucrativa contra a natureza. A beleza inicial gratuita oferecida pela ave e pela mata satisfaz apenas ao Menino, enquanto os outros personagens admiram-se do progresso urbano. Persiste, aqui, a incômoda questão: a história caminha para o progresso? E o que se entende por progresso? O conto de Rosa parece questionar concepções que alinham antropocentrismo e o avanço técnico como domínio do humano sobre a natureza à ideia de progresso. Enquanto todos correm para ver a construção da grande cidade e o triunfo da ação do ser humano, o Menino é o único aborrecido pela situação.

Num átimo, a derrubada da árvore devasta a criança que já estava circunscrita na tristeza. A hesitação quanto ao destino da planta consuma-se fatalmente para a desventura do Menino e a vitória de outros. Com o golpe na árvore, "o Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto" (Rosa, 2001, p. 54). Novamente a escrita de Rosa marca o passo da cena: o horror abrupto como a queda da árvore. É nítida a repulsa do Menino diante da devastação provocada, a partir da qual ele treme de medo, tão claro e espantado como o azul do céu. Há também uma continuidade das emoções da criança com a natureza: o céu espelha o interior do Menino. Do encantamento ao desencantamento para revelar o encantamento artificial do desencantamento do mundo.

Ao retornar para a casa dos Tios, o Menino é acometido por uma pesarosa nostalgia das coisas findas: a ave imperiosa, a árvore leve como a brisa: "de volta, não queria sair mais do terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica" (Rosa, 2001, p. 54). Talvez como uma tentativa de manter a memória viva das coisas antes presentes, o Menino busca refúgio justamente no lugar onde tudo começou. Apesar disso, a saudade é incontornável na ausência do agora. E de igual modo o remorso por não ter tido a chance de contemplá-lo mais uma vez, de repousar seu olhar sobre o peru demoradamente e encher-se de suas belezas é inescapável.

Na mesma citação vemos que o pensamento do Menino é caracterizado por estar na fase hieroglífica. Esta fase primordial não significa uma forma inferior às demais, como se o pensamento caminhasse numa linearidade progressista, afinal, Rosa parece estar, justamente, criticando a razão teleológica instrumental moderna. O pensamento hieroglífico, tal como o do Menino, é uma maneira mito-poética de habitar o mundo. Desde o início do conto, a escrita de Rosa trabalha com as imagens fornecidas por esta forma de pensar: o Menino com jeito de folha a cair (Rosa, 2001) exemplifica isso. A leveza da folha ao cair da árvore combina com a criança, que repousa tranquilamente livre de perturbação na quietude do momento que antecede a viagem.

Em entrevista a Fernando Camacho, o escritor afirma o resgate da infância que procura evidenciar em suas obras, como uma forma artística de pensar:

> O meu desejo de comunicar com o público era mais para mostrar o cenário da minha infância, para recuperar e preservar esse mundo sob forma artística. Era esse mundo que era importante... Uma coisa fora do comum, não é? O regresso às raízes, os germes, o embrião que nos deu ser. Há em tudo isto uma preocupação religiosa, metafísica, o moralismo, uma certa tônica afirmativa do indivíduo (Rosa, 1966, p. 44-45).

A partir deste testemunho de Rosa, é possível vislumbrar a própria arte como nostalgia da infância. A linguagem infantil não significa infantilizada, pelo contrário, sustenta-se como forma de desvendar o mundo e regressar ao sentido do ser, por estar mais próxima da origem. Após passar pela ruptura, isto é, ao desencantamento, Rosa busca recuperar, ou poderíamos dizer religar o ser humano à origem perdida. Há nisto uma preocupação metafísica com as questões fundamentais do ser, e por que não também religiosa. Afinal, é um *religare* à origem, inclusive à origem do pensar em sua forma mais pura, isento do desgaste da linguagem lógica e instrumental.

Dessa forma o Menino não está alheio ao que lhe acontece, mas capta o mundo a sua volta a partir do pensamento hieroglífico, numa espécie de sinestesia em que mistura sons,

imagens e emoções em uma nova forma de compreensão da realidade. E diante do desencantamento do mundo, a criança preserva essa forma de pensar oposta ao comportamento humano que tende ao domínio da natureza pelo pensar lógico traduzido em técnica.

Depois do jantar, a criança volta-se novamente para o quintal na casa dos Tios e é confrontada pelo não acontecido: "E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, muito menos" (Rosa, 2001, p. 54). A ânsia em ter aquele primeiro peru de volta cancelaria os últimos eventos, mas é apenas uma confusão. Trata-se de outro peru, menos encantado que o primeiro, que pouco consolava o Menino.

É a partir do conhecimento da tristeza que o Menino inicia sua travessia de amadurecimento. "Tudo se amaciava na tristeza" (Rosa, 2001, p. 54), diz o narrador, pois a tristeza é acolhida pelo Menino como o lugar sereno onde a dor repousa e os eventos desemaranham. Prestes a dar um sentido para o sofrimento experimentado nos últimos dias, o personagem aos poucos consegue compreender a finitude da vida e o desencanto do mundo moderno. Se no início tínhamos que a vida poderia de repente raiar numa verdade extraordinária (Rosa, 2001), agora "o silêncio saía de seus guardados" (Rosa, 2001, p. 54). Ao final da narrativa, a verdade, ou, poderíamos dizer, este sentido, está prestes a irromper.

A inquietude do Menino diante dos fatos começa a tangenciar algo novo. "O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe a alma" (Rosa, 2001, p. 54). É com este sentimento de indignação e aprendizado na dor que uma nova aurora é capaz de surgir, e sua alma dilatar no amadurecimento. Ao assentar os fatos maturando-os na tristeza, o Menino cresce expandindo sua compreensão de mundo e reafirma os princípios os quais desencadearam as suas reações diante dos últimos eventos. É no aprendizado pela dor de um mundo desencantado que o Menino se torna "grande", e sua alma adquire nova forma; uma forma mais firme e segura para fincar raízes.

Isso não significa que o modo de ser anterior do Menino fosse volátil ou superficial, mas, com a perda de certo encantamento, ele adquire outra camada mais profunda, que o faz procurar um sentido diante do vivido. Mas, ainda pouco antes da descoberta próxima, outra cena interpela o Menino: "mal dava para se ver, no escurecendo. E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo" (Rosa, 2001, p. 54). Aquele peru que o encantara e lhe dava genuína admiração, estava morto, com seus restos descuidados. Como poderia a beleza inicial da ave esmorecer? E o descaso com o corpo do animal deixado à putrefação? Como um eterno apaixonado pelo belo, não valia seu intento em preservar a beleza quando tudo parece destinado ao fim. O Menino percebe também que a beleza da natureza é áspera, violenta.

A agrura do Menino ganha um tom obscuro quando ele nota o peru aproximando-se da cabeça degolada do outro, não movido por piedade do animal abatido, ou qualquer outra proximidade entre a espécie, mas pelo instinto impassível, como vemos na citação a seguir: "Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo" (Rosa, 2001, p. 55).

Essa cena é a última que impacta o Menino. Agora a criança nota que a violência é intrínseca à própria natureza ao ver o peru bicando a cabeça morta do outro. A natureza não parece tão harmônica quanto ele imaginava. Apesar de todos os fatos, o Menino segue sem compreender, ou não poderia compreender tamanha crueldade de todos os lados. Assim, Guimarães Rosa rompe com uma visão caricata de natureza ingenuamente romântica de um cenário calmo, puro e intocado, para afirmar uma crítica ecológica de reposicionamento

epistemológico, tanto da postura do ser humano diante da natureza, quando desta enquanto organismo complexo e severo. Tal concepção encontra ecos atualmente na teoria denominada *dark ecology* de Timothy Morton (2016), como expoente. Não é o escopo deste trabalho aprofundar num possível diálogo entre os autores ou enquadrar Rosa dentro dessa classificação, o que poderia resultar num anacronismo, mas apenas salientar o compasso do escritor mineiro com as urgências atuais.

A descrição da natureza escura também continua se assemelhando ao estado emocional do Menino, e dessa vez é possível notar que a treva se estende também ao mundo. Primeiro, a escuridão faz parte da mata localizada no terreno dos Tios, mas, ao final do trecho destacado, Rosa coloca "o mundo", como se houvesse uma continuidade dessas características. Isto é, não se trata de um caso isolado de desencantamento. O desencantamento passa a ter uma extensão maior, da qual o Menino é representante. Tendo passado pela crítica à modernidade e habitado a realidade fissurada, agora Rosa nos apresenta, no desfecho do conto, uma nova perspectiva:

> Trevava.
> Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria (Rosa, 2001, p. 55).

Na frágil figura do pequeno vagalume, Rosa apresenta a esperança surgindo do meio da mata escura. Tão leve e sutil como se a qualquer momento pudesse apagar-se, o vagalume ilumina de modo singelo a mata para o Menino. Mesmo diante das tristezas passadas: a consciência da finitude da vida, o desfalecer da beleza, a violência do reino animal e a exploração humana, ainda lhe resta a esperança. O vagalume contrasta com o cenário pela luz emitida, pelo voo leve e a sutiliza em meio a austeridade. Enfim, o vagalume aparece como o vislumbre de um reencantamento, mas frágil.

Beirando as margens da vida e percorrendo seus caminhos, está a pequena alegria. Este sentimento tão caro é encontrado no limite do "móvel mundo". É quando a história deixa de ser história e se torna estória. Com isso renasce o horizonte sob uma nova perspectiva, não mais assolada pelo desencantamento, mas também não encantada como do primeiro, afinal, depois de passar pelo desencantamento, não é mais possível recuperar o estado original. Rosa parece ter consciência desse impedimento, assim, não se trata de voltar a trás para recuperar o passado nostálgico encantado, mas assumir a condição fraturada atual para erguer o sentido sob uma nova forma.

Ao final da travessia, o vaga-lume surge como signo do reencantamento pela arte. Inicialmente, o Menino é apegado às coisas sensíveis, incapaz de desvencilhar-se delas ou aceitar a mudança como parte da natureza. Como vemos com o primeiro peru, a criança admirada pela grandiosidade da ave deseja mantê-la no presente. Posteriormente, temos também, ainda que mais brevemente e pouco menos encantada, a descrição da árvore antes de ser derrubada. O movimento das folhas pela leve brisa que a toca e a doçura com que a pequena árvore é descrita pelo Menino são todos modos da beleza aos olhos da criança.

Apaixonado por cada beleza, concentrado até os mínimos detalhes, conforme repetia os nomes em sua memória para tornar a lembrança presente, o Menino, num primeiro momento, é incapaz de renunciar a alguma delas. Sofre, porém a sua perda. E ao tentar

reproduzir na memória, narrando os detalhes para si, o Menino se assemelha ao escritor, ao artista, ao poeta descrito pela filósofa espanhola Maria Zambrano. O martírio do poeta se dá justamente pela dor em tentar manter o belo em sua forma como originariamente captada, ainda que todo o esforço não seja suficiente para isso, uma vez que a mudança e a finitude das coisas permanecem como uma constante contra o poeta. Restam-lhe, portanto, as palavras como meio para preservar a beleza encarnada no poema (Zambrano, 2013). Paralelamente, podemos traçar um paralelo entre o personagem de Rosa e o modo do poeta descrito por Zambrano, sem pretensão de sobrepor aquele a este, mas para situar as afinidades e podermos preparar melhor o terreno para a discussão sobre o papel da arte.

O abatimento do peru, o desfalecer das flores, a demolição da árvore, a violência e a indiferença humana infligem na criança o sofrimento da perda do sentido que a inspirava. Desse modo, a trajetória de amadurecimento do Menino envolve a dor e o luto para o aprendizado sobre finitude das coisas. O aprendizado, em certo sentido, de um mundo fraturado, precário. A ele então cabe despojar-se do material compreendendo a transitoriedade e a precariedade como parte da vida. E a beleza intrínseca à cada coisa como promessa de uma pequena alegria, como o vagalume: tão frágil e leve, mas que com sua luz ilumina as trevas ao redor.

Considerações finais

Diante do percurso feito, o conto de Rosa nos provoca a indagar uma possível forma de espiritualidade advinda da vivência do personagem protagonista e o seu paralelo com a arte. No vocabulário rosiano, "travessia" é uma palavra cara e persistente. Em "As margens da alegria", a palavra não aparece como acontece em outras obras com maior frequência, mas persiste através da estória. No conto, a travessia é a forma de descrever o processo de amadurecimento do Menino, que pode ser traduzido numa espécie de dialética de encantamento e desencantamento. Ou seja, as perturbações que afligem o Menino e a busca pelo sentido a partir do desencantamento são parte de uma dinâmica que brota do contato da realidade da cidade, e que tende a retornar para o mundo em uma nova perspectiva. Se em tempos modernos o desencantamento impõe-se pela racionalidade técnica-operativa excessiva, no personagem de Rosa, ele reverte-se em possibilidade de uma relação reencantada com o mundo.

As características dessa travessia podem se assemelhar a uma vivência espiritual. Voltando ao vocabulário rosiano, a espiritualidade seria então a travessia do Menino: uma travessia entre a dor e a alegria para o amadurecimento. Nesse movimento, o personagem reinventa a sua vida encontrando no pequeno vaga-lume a luz que o guiará em meio à escuridão da mata e à cinza monotonia da cidade. Isto é, na realidade fraturada, a tênue luz não elimina as trevas ao redor, mas nos permite ver o entorno. Ressignificar essa realidade seria o papel da arte prefigurada no vagalume. Isso traz um tom consciente sobre as dificuldades ao invés de ignorar a escuridão e fazer parte dela alienando-se, ou ingenuamente cancelar o desencantamento na tentativa de revalidar o encanto.

A pequena luz conservada serve como um suspiro de consolo para seguir adiante. A arte diz provocando o silêncio. Ainda que a arte não dissipe a escuridão em volta da história factual ferida pelo desencantamento, O Menino encontra na arte a possibilidade de ressignificação do real: de esgarçar seus contornos e tencionar o já dito em outra e nova dinâmica.

Na arte não está a redenção do humano, mas uma possibilidade de escancarar a realidade, sugerindo uma outra forma de sentido reencantada. Isto é, voltar a ver os pirilampos nessa região periférica, às margens do real.

Ainda ao final do conto, é como se o Menino estivesse nesse lugar da janelinha em primazia diante dos demais indivíduos, uma vez que é a criança que faz a travessia para a margem de um outro real: um real iluminado pelo vaga-lume. É neste lugar, à beira do real, que culmina sua travessia, isto é, no fazer-se estória. Em outras palavras, onde a estória costura-se na história. São margens finas que se tocam no limite do real, onde a arte caminha errante numa realidade fragilizada.

Nessa travessia de encantamento, desencantamento e reencantamento, "o Menino se doía e se entusiasmava" (Rosa, 2001, p. 54). Talvez poderíamos dizer que a linguagem rosiana brota justamente dessa "terceira margem", onde é possível a convergência dos opostos: encantamento e desencantamento. Como o artista, o Menino reinventa o mundo, transformando-o pela força poética. Também frágil e nem sempre vista, a arte é como o vaga-lume.

Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Rosa do povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 37, p.42-53, 1978.

CAPPELLI, Marcio. "Quando as palavras ganham febre": entrevista com o Cardeal José Tolentino Mendonça. *Reflexão*, *[S. l.]*, v. 49, 2024. Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/12624. Acesso em: 28 dez. 2025.

COHEN, Leonard. Anthem. *In*: COHEN, Leonard. *The Future*. New York: Columbia Records, 1992. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/7aAE5KL20Uycf3dswsaHjp. Acesso em: 19 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Maria Valle Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2025.

FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MORTON, Timothy. *Dark ecology*: For a Logic of Future Coexistence. New York: Colombia University Press, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. O artigo dos vaga-lumes. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: 34, 2020, p. 162-169.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa*: ficção à beira do nada. Tradução de Inês Oseki–Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. *In*: ROSA, João Guimarães. *Tutameia*: terceiras estórias. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 25-34.

TÜRCKE, Christoph. Cultura do déficit de atenção. *Serrote*. São Paulo, n. 19, mar., 2015. Disponível em: https://revistaserrote.com.br/2015/06/cultura-do-deficit-de-atencao/. Acesso em: 23 dez. 2025.

ZAMBRANO, María. *Filosofia e poesia*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.