



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Profa. Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

PÓS-LIT - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Profa. Maria Juliana Gambogi Teixeira

Subcoordenadora: Profa. Anna Palma

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Representantes da Área de Concentração Literatura Brasileira

Titular: Prof. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Suplente: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said

Representantes da Área de Concentração Literaturas Clássicas e Medievais

Titular: Prof. Teodoro Rennó Assunção

Suplente: Prof. Matheus Trevizam

Representantes da Área de Concentração Literaturas de Língua Inglesa

Titular: Profa. Miriam Piedade Mansur Andrade

Suplente: Prof. José de Paiva dos Santos

Representantes da Área de Concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas

Titular: Profa. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Suplente: Profa. Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Titular: Profa. Aline Magalhães Pinto

Suplente: Profa. Anna Palma

Representantes Discentes

Titular: Luis Gustavo de Paiva Faria

Titular: Isadora Scorcio Rafael

Suplente: Marina Sanches

COMISSÃO EDITORIAL

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Lorena do Rosário Silva; Vinícius Cassiano Campos Abreu

CONSELHO EDITORIAL (INTERNO)

Alice Carvalho Diniz Leite, UFMG; Douglas Silva, UFMG; Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG; Felipe Cordeiro, UFMG; Felipe Oliveira de Paula, UFMG; Jacyntho Lins Brandão, UFMG; Luiz Nazario, UFMG; Marcelino Rodrigues da Silva, UFMG; Marcos Antônio Alexandre, UFMG; Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, UFMG; Mônica Medeiros Ribeiro, UFMG; Rafael Fava Belúzio, UFMG; Rafael Guimarães Tavares Silva, UFMG; Sara Rojo, UFMG; Sandra Regina Goulart Almeida, UFMG; Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, UFMG; Tiago de Holanda Padilha Vieira, UFMG; Valéria Sabrina Pereira, UFMG

CONSELHO EDITORIAL (EXTERNO)

Adélcio Sousa Cruz, UFV; Ana Paula Arnaut, FLUC/Universidade de Coimbra; Andréa Sirihal Werkema, UERJ; Antônio Marcos da Silva Pereira, UFBA; Carolina Anglada, UFOP; Emílio Maciel, UFOP; Flávia Almeida Vieira Resende, UFGD; Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, UFRJ; Gustavo Cerqueira Guimarães, Universidade

Eduardo Mondlane (UEM); João Alves Rocha Neto; Jonas Miguel Pires Samudio; Jorge Alves Santana, UFG; Josué Borges de Araújo Godinho, UEMG; Júlia Morena Costa, UFBA; Leonardo Bérenger, PUC-Rio; Luiz Morando, FALE / Uni-BH; Maria Rita Drumond Viana, UFSC; Nabil Araújo, UERJ; Paulo Fonseca Andrade, UFU; Paulo da Silva Gregório, UECE; Tatiana Pequeno, UFF; Victor da Rosa, UFOP

PARECERISTAS AD HOC DESTE NÚMERO

Adriana Lemos; Edson Soares Martins; Eduardo Marks de Marques; Elizabeth Gonzaga Lima; Gabriela Vasconcellos de Andrade; Giovani T. Kurz; Giovanna Pinheiro; Graziele Maria Valim; Isabelle Maria Soares; Luan Queiroz da Silva; Lucas Zamberlan; Luiz Fernando Ferreira Sá; Maria Suzana Moreira do Carmo; Renata Cunha; Rosani Úrsula Ketzer Umbach; Zadig Gama

PROJETO GRÁFICO

Priscila Justina, Eduardo Soares (Pi Laboratório Editorial), Fernanda Moregula

CAPA

Fernanda Moregula

DIAGRAMAÇÃO

Fernanda Moregula

REVISÃO

A revisão dos textos deste número foi de responsabilidade de seus respectivos autores e da comissão editorial.



APRESENTAÇÃO

5

TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

8

OS ENTRECRUZAMENTOS DO TESTEMUNHO COM A FICÇÃO: JORGE
SEMPRUN NO CAMINHO DE MARCEL PROUST

Francisco Renato de Souza

O UNIVERSO EM OITO QUADROS: ‘PAX AMERICANA’ E A ARTROLOGIA

Mateus Araujo Braz e Jaqueline Bohn Donada

EM TESE

48

MULHERES ESCRITORAS NO BRASIL E NA BAHIA DO SÉCULO XIX

Lara Faria Jansen França

REGISTERING THE SELF: THE IDENTITY OF WOMEN ARTISTS IN *HOW TO BE BOTH AND A LINE MADE BY WALKING*

Joicy Silva Ferreira

RESENHAS

86

COMO DAR NOME À DOR? UMA LEITURA DE *TRISTE NÃO É AO CERTO A PALAVRA*, DE GABRIEL ABREU

Gustavo Clevelares

ENTRE A DOR E A ESPERANÇA: HUMANIZAÇÃO E LUTA EM A VIDA
VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

DEFESAS DE DISSERTAÇÕES E TESES DE 2023

103

APRESENTAÇÃO

O campo dos estudos literários na atualidade se caracteriza pela multiplicidade de abordagens teórico-críticas sobre esta experiência estética com a linguagem a que chamamos de *literatura*. Se considerarmos a articulação entre ensino, pesquisa e extensão que organiza a vida universitária, vemos que os programas de pós-graduação têm papel fundamental no desenvolvimento da ciência brasileira. “Pesquisa apesar de...”, e muitos complementos poderiam ser encaixados aqui para indicar os desafios que, principalmente, o corpo discente das universidades brasileiras enfrenta durante a sua trajetória formativa.

Pela ocasião de um seminário organizado na Fundação Calouste Gulbenkian sobre a situação das humanidades no contexto contemporâneo, ao ser perguntado “o que é para nós fazer pesquisa?”, Alcir Pécora, crítico literário e professor da UNICAMP, assim responde:

Não acho que esteja simplificando muito se disser que se trata de ler vários livros em torno de certo assunto, entregando-se a seus diferentes vocabulários, às suas redes semânticas, algumas mais previsíveis, outras imprevistas, deixando-se mesmo conduzir por elas; e então, conhecer algumas das circunstâncias referidas nos livros, conversar com diferentes pessoas que as conheceram, sob diversos pontos de vista, e então ler mais livros que podem ou não falar delas, até que sobrevenha uma ideia suficientemente densa e, de preferência, original, capaz de reorganizar o conjunto. [...] o que parece mais atraente num estudo de Humanidades é menos antecipar o futuro e resolver problemas, mas quase o contrário: perder tempo com o assunto sobre o qual almejamos uma espécie de autoria.¹

A resposta diz muito sobre o périplo de jovens pesquisadores e estudantes de pós-graduação, diante do desafio de construir “uma espécie de autoria”. Conversas. Orientações. Leituras, ora pertinentes, ora não. O entregar-se à linguagem das teorias e dos objetos que elegemos para nos acompanhar durante alguns anos de estudo.

Com a publicação do v. 30, n. 1, da Revista Em Tese, esperamos apresentar à comunidade leitora, além de uma fração do que tem sido feito nos programas de

¹ Pécora, 2015 apud Baptista, A. B. Prática teórica. In: Silvestre, O. M.; Patrício, R. (org.). Conferências [...]. Minho: UMinho, 2017. p. 67.

pós-graduação em Letras, o que discutem diferentes pesquisadores e pesquisadoras sobre as literaturas brasileira e estrangeira.

Na seção **TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS** (TECLAM), Francisco Renato de Souza (Universidade Federal do Rio de Janeiro/FAPERJ) analisa, em *Os entrecruzamentos do testemunho com a ficção: Jorge Semprun no caminho de Marcel Proust*, a presença da obra de Proust no romance *A grande viagem*, considerando o tensionamento promovido por Semprun entre a ficção romanesca e o relato testemunhal de *A escrita ou a vida*. Mateus Araujo Braz (Universidade Tecnológica Federal do Paraná) e Jaqueline Bohn Donada (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) analisam, em *O universo em oito quadros: ‘Pax americana’ e a astrologia*, a construção gráfica e textual da HQ *The Multiversity: Pax Americana #1* (DC Comics, 2014), inspirada em *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons.

Na sequência, dois estudos constituem a seção **EM TESE**. *Mulheres escritoras no Brasil e na Bahia do século XIX*, de Lara Faria Jansen França (Universidade Federal do Pará), trata do contexto histórico e sociocultural de produção feminina na Bahia, em comparação com a de escritoras em outras regiões, a partir da metodologia qualitativa-bibliográfica. *Registering the Self: The Identity of Women Artists in How to Be Both and A Line Made by Walking*, de Joicy Silva Ferreira (Universidade Federal de Minas Gerais), também se dedica à autoria de mulheres, com um recorte contemporâneo, e discute a construção da identidade de mulheres artistas nos romances *How to Be Both*, de Ali Smith, e *A Line Made by Walking*, de Sara Baume.

Duas **RESENHAS** amostram a produção editorial recente. Gustavo Clevelares (Universidade Federal Fluminense/CEFET-RJ) apresenta, em *Como dar nome à dor? Uma leitura de Triste não é ao certo a palavra*, de Gabriel Abreu, o modo pelo qual a autoficção, os fragmentos documentais e os procedimentos de arquivamento produzem a memória, o luto e as imagens do processo de criação nesse romance de estreia de Abreu (Companhia das Letras, 2023). Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos (Instituto Federal da Paraíba), em *Entre a dor e a esperança: humanização e luta em A vida verdadeira de Domingos Xavier*, destaca a reedição do romance de José Luandino Vieira (Editora Kapulana, 2024). A narrativa ficcionaliza e, deste modo, produz sentidos sobre a história e a memória social do colonialismo português em Angola.

A diversidade temática das publicações evidencia aspectos representativos da literatura contemporânea. O abalo das fronteiras discursivas entre ficção, história e autobiografia, obra e arquivo da obra, autor e personagem torna obsoleta qualquer tentativa de classificação entre aspectos exclusivamente “literários” e

“não literários” atualmente. Os estudos aqui publicados também ressaltam como a construção da autoria na história da cultura escrita foi/é influenciada por aspectos sociais e identitários, bem como sinalizam a produtiva apropriação de outras artes e mídias, como as fotografias, os documentos de arquivo e as HQs, pela ficção contemporânea.

Desejamos a vocês boas leituras!

Comissão Editorial

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira;
Laura Ribeiro Araújo; Lorena do Rosário Silva; Vinícius Cassiano Campos Abreu.





TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

PÁGINAS 9 A 47

Os entrecruzamentos do testemunho com a ficção: Jorge Semprun no caminho de Marcel Proust

The Intersecting Between Testimony and Fiction: Jorge Semprun in Marcel Proust's Way

Francisco Renato de Souza

Pós-doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Bolsista pelo Programa Pós-Doutorado Sênior FAPERJ
paconato_@hotmail.com

RESUMO: A partir do tensionamento promovido pela obra de Jorge Semprun entre a ficção romanesca e o relato testemunhal, este artigo pretende analisar no romance *A grande viagem* (1973 [1963]) a presença da escrita de Marcel Proust no procedimento pelo qual o romancista Semprun reveste pelo imaginário da ficção literária a verdade do relato da sua experiência como refugiado de Buchenwald. Para esta análise, consideram-se as enunciações acerca da elaboração literária presentes no testemunho autobiográfico de Semprun, *A escrita ou a vida* (1995 [1994]), como um dos componentes da averiguação da relação que se faz entre passagens do romance de Proust, *No caminho de Swann* (2006 [1913]), evocadas pelo narrador de *A grande viagem*, e a estruturação das ações do enredo dessa obra. Investigam-se ainda os espelhamentos da forma estrutural da rememoração voluntária e involuntária da obra proustiana na elaboração dessa narrativa ficcional que, escapando à tentativa de esquecimento voluntário do seu autor, retoma a experiência de vida do narrador sempruniano a partir da ficção de Proust.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Semprun; Marcel Proust; teoria literária; literatura francesa; literatura e testemunho.

ABSTRACT: From the tensioning provoked by Jorge Semprun's work between the romanesque fiction and the testimonial report, this article analyzes in the novel *The long Voyage* (1973 [1963]) the presence of Marcel Proust's writing in the procedure which the novelist Semprun overlays, through the literary fiction imaginary, the truth of his experience as a refugee in Buchenwald. In order to do so, the enunciations about the literary elaborations present in Semprun's autobiographical testimony, *Literature or life* (1995 [1994]), were considered as one of the components used for the investigation of the relation that is made between excerpts of Proust's novel, *Swann's way* (2006 [1913]), evoked by the narrator of *The long Voyage*, and the structuring of the actions of the work's storyline. The analysis also investigates the mirroring of the structural form of voluntary

and involuntary recalling of Proust's work in the elaboration of Semprun's fictional narrative that, escaping from the attempt of voluntary oblivion of its author, retakes the life experience of Semprun's narrator from Proust's fiction.

KEYWORDS: Jorge Semprun; Marcel Proust; literary theory; French literature; literature and testimony.

Porém, ainda me vejo passando por ele, eu o vejo, ele não, nem pode, estou no trem, talvez ele veja o trem, trens em marcha combinam com aquela paisagem, provocam uma nostalgia agradável. Para nós dois, trata-se do mesmo trem, o seu visto de fora, o meu visto de dentro, e a paisagem é a mesma para nós dois, contudo, é a mesma apenas para os olhos, para o sentimento trata-se de duas paisagens irreconciliáveis (Klüger, 2005, p. 131-132).

Introdução

Em 1943, aos 20 anos de idade, Jorge Semprun é preso na França pela Gestapo e deportado em um trem para os arredores de Weimar, na Alemanha. As condições dessa viagem rumo a destino incerto são descritas através de um enredo que entrelaça ficção e realidade em *A grande viagem*, romance publicado em 1963 no qual o narrador em primeira pessoa é tomado como entidade estritamente ficcional para relatar as experiências reais do autor, antes, durante e após essa viagem. A narração não linear e esférica¹ dessa narrativa recorre ainda a citações cifradas de passagens basilares de *No caminho de Swann*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, autor cuja obra Semprun afirma, em *A escrita ou a vida*, ter atravessado toda a sua existência: “Toda uma vida entre o primeiro e o último volume de Proust.” (Semprun, 1995, p. 146).

Somente publicado em 1994, *A escrita ou a vida* é o testemunho autobiográfico de Semprun sobre a sua experiência em Buchenwald, no qual assomam ainda rememorações dos seus questionamentos de jovem recém-liberto acerca da estrutura escritural que daria forma à transmissão da sua experiência, uma vez que, não pretendendo fazer um simples depoimento enumerativo dos sofrimentos e dos horrores vivenciados no campo de concentração, se afirmava ainda incapaz de imaginar uma estrutura romanesca em terceira pessoa para o seu relato:

¹ A figura da esfera para ilustrar as curvilíneas variações espaço-temporais, tanto da trajetória do narrador-escritor, quanto da sua obra por vir que já se desenvolve simultaneamente na narrativa de *A grande viagem*, foi tomada de empréstimo do texto “A experiência de Proust”, de Maurice Blanchot (2005, p. 30-31).

— Há obstáculos de todo tipo à escrita. Puramente literários, alguns. Pois não pretendo fazer um simples depoimento. Já de início, quero evitar, evitar-me a enumeração dos sofrimentos e dos horrores. Outros se aventurarão, de toda maneira... Por outro lado, sou incapaz, hoje, de imaginar uma estrutura romanesca na terceira pessoa. Não desejo sequer enveredar por esse caminho. Portanto, preciso de um “eu” da narração, nutrido com a minha experiência, mas ultrapassando-a, capaz de nela inserir o imaginário, a ficção... Uma ficção que seria tão esclarecedora quanto a verdade, sem dúvida. Que ajudaria a realidade a parecer real, a verdade a ser verossímil. Esse obstáculo, hei de superá-lo, mais dia menos dia. (Semprun, 1995, p. 163)

A literatura passa, então, a ser o modo de dar forma ao indizível do real, quando Semprun comprehende que a realidade da guerra somente poderia se tornar escrita a partir de uma linguagem que se desenvolvesse através da imaginação, através, portanto, da estrutura romanesca: “[...] Restarão os livros. Os Romances, de preferência. Os relatos literários, ao menos, que ultrapassarão o simples testemunho, que darão para imaginar, ainda que não dêem para ver... [...]” (Semprun, 1995, p. 128). No texto “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, Márcio Seligmann-Silva pontua exatamente esse duplo tensionamento da obra de Semprun, que se faz tanto na forma, pela alternância entre o romance e o testemunho, quanto no conteúdo, pela sobreposição do imaginário da ficção na rememoração dos fatos efetivamente vividos:

Jorge Semprún, um sobrevivente de Buchenwald, redigiu o seu testemunho sob a forma de romances, nos quais a sua experiência é narrada em meio a um enredo que mistura ficção e realidade, como em *A grande viagem* e em *Um belo domingo*. O seu testemunho autobiográfico “testamental” (c.f. testis), ou seja, redigido programaticamente “fora” do gênero romance de testemunho, ele publicou apenas em 1994 com o título *L'écriture ou la vie*. Aí ele insiste várias vezes na necessidade do registro ficcional para a apresentação dos eventos no campo de concentração. (Seligmann-Silva, 2003, p. 380, grifos do autor)

A partir desse esgarçamento promovido pela escrita de Semprun entre a ficção romanesca e o relato testemunhal, que torna indiscerníveis a experiência e a lembrança, a verdade e a ficção dos fatos, este artigo pretende analisar na narrativa de *A grande viagem* a presença de Proust no procedimento pelo qual o romancista reveste pelo artifício da arte a verdade, por vezes inimaginável e indizível, do relato da sua experiência como refugiado de Buchenwald. Para tanto, tomaremos as enunciação acerca da elaboração literária presentes em *A escrita ou a vida* para investigar, na ficção de Semprun, a relação que se faz entre as passagens de *No*

caminho de Swann evocadas pelo narrador de *A grande viagem* e a estruturação das ações do enredo dessa obra. Nos deteremos ainda na averiguação dos espelhamentos da forma estrutural da rememoração voluntária e involuntária da escrita proustiana na elaboração escritural dessa narrativa que retoma ficcionalmente a experiência de vida do seu autor através da viagem pela qual o narrador sempruniano entrelaça ao seu relato as suas rememorações da ficção de Proust.

Do trem de Proust ao trem de Semprun: a realidade vivida através da viagem sonhada pela escrita

A narrativa de *No caminho de Swann* se inicia com a tentativa de um *Eu* não identificado de se situar no tempo e no espaço. Indefinido entre as dimensões da vigília, do sono e do sonho, o narrador proustiano divaga sobre essa extensa noite insone, aparentemente interminável, da qual ele provisoriamente se liberta percorrendo no seu pensamento o trajeto de um viajante de trem:

Indagava comigo que horas seriam; ouvia o silvo dos trens que, ora mais, ora menos afastado, e marcando as distâncias como o canto de um pássaro em uma floresta, descrevia-me a extensão do campo deserto, onde o viajante se apressa em direção à próxima parada: o caminho que ele segue vai lhe ficar gravado na lembrança com a excitação produzida pelos lugares novos, os atos inabituais, pela recente conversa e as despedidas trocadas à luz de lâmpada estranha que ainda o acompanham no silêncio da noite, e pela doçura próxima do regresso. (Proust, 2006, p. 20-21)

Para o narrador de Proust, a viagem de trem idealizada pelo imaginário se faz como uma libertação do espaço que o restringe, se fazendo ainda por um percurso de alegrias que serão compartilhadas entre a partida e o retorno do viajante². Na situação oposta de uma viagem de trem com destino incerto e retorno improvável, a narrativa de *A grande viagem* se inicia com a descrição do narrador do espaço que o aprisiona em um vagão de mercadoria no qual se encontra trancado a cadeado com outros cento e dezenove detentos, e que descreve ainda a tentativa

2 Ainda que a viagem de trem seja uma presença constante na narrativa de *Em busca do tempo perdido*, com implicações essenciais tanto para as ações do enredo quanto para a sua estrutura formal, consideraremos nesse artigo exclusivamente a sua aproximação com o movimento escritural sempruniano que promove o deslizamento indefinível entre a viagem de trem e a sua elaboração ficcional. Dito isso, destacamos que a noturna projeção imagética de um viajante de trem será retomada pelo narrador de Proust no final da narrativa de *Em busca do tempo perdido* a partir da sua transcrição em obra, fazendo-se assim a passagem que leva do imaginário para a escrita literária: “Sem dúvida, muitos livros de minha infância [...] eu só os abria, cansado, à noite, como se tomasse um trem, na esperança de repousar pela visão de paisagens diferentes, de respirar a atmosfera de outrora.” (Proust, 2013, p. 228).

similar de apreender o tempo que também imobiliza uma noite aparentemente interminável:

Há este amontoado de corpos no vagão, esta dor lancinante no joelho direito. Os dias, as noites. Faço um esforço e tento contar os dias, contar as noites. Isto me ajudará talvez a ver claramente. Quatro dias, cinco noites. Mas não consigo contar ou então há dias que se transformaram em noites. Tenho noites demais; noites para vender. Certa manhã, é certo, foi em uma que esta viagem começou. Todo esse dia. Depois uma noite. (Semprun, 1973, p. 9)

Outra divisão de tempos se faz no decorrer dessa viagem da França à Alemanha, aquela que alterna as dimensões externas e internas do narrador sempruniano: “Abro os olhos, fecho os olhos, minha vida se resume a um bater de pálpebras.” (Semprun, 1973, p. 14). De olhos abertos, descreve o seu momento de então, as etapas da viagem de cinco dias e cinco noites em que conversa com o rapaz de Semur, o companheiro com o qual estará fisicamente encaixado e emocionalmente interligado até a chegada ao destino que provavelmente os aguarda, um campo de concentração nos arredores de Weimar. De olhos fechados, imerge na ambígua dimensão que mescla o sono/sonho e a rememoração/projeção, se voltando para a recordação de diversas etapas de seu passado, assim como para passagens de sua vida futura. Uma viagem paralela se faz, assim, em desdobramento, aquela pela qual o narrador evoca mentalmente a sua infância como exilado espanhol, a sua adolescência entre livros em Haia, a vida com os companheiros do curso de Filosofia no Liceu Henry IV em Paris, a sua prisão em Joigny, a sua detenção em Auxerre, entre outras lembranças do passado que são alternadas com a enunciação de episódios posteriores à sua libertação do campo de concentração alemão – o nome Buchenwald somente é evocado na narrativa de forma indireta, e alterada, pela pronúncia inexata de um fazendeiro borgonhês que ainda espera o retorno do seu filho de “Buckenalv”.

No plano da ação narrativa, as alternâncias entre os tempos do presente e os do passado e do futuro – portanto, entre as dimensões do externo e do interno – são marcadas pelas reiteradas chamadas do rapaz de Semur que retiram o narrador de seu estado intermediário entre a vigília e o sono/sonho: “‘Velho, oh velho’, diz o rapaz de Semur, ‘você não está dormindo?’” (Semprun, 1973, p. 69). No plano espaço-temporal, a demarcação do dia e do ponto inicial dessa viagem, que se deu efetivamente três dias antes em Auxerre, se reinicia a partir do embarque do rapaz de Semur na estação de Compiègne: “No turbilhão do embarque em Compiègne, debaixo de gritos e pancadas, ele ficou do meu lado.” (Semprun, 1973,

p. 9), e tem o seu final na chegada ao campo de concentração, na quinta noite, com a sua morte, pois assim afirma o narrador no 5º dia: “Eu olhava aquela estação alemã, onde continuava a não acontecer nada, e pensava que fazia oito dias que estava a caminho, com aquela breve parada em Compiègne.” (Semprun, 1973, p. 99-100, grifos nossos). Desse modo, a viagem narrativa de *A grande viagem* se inicia a partir da conversação entre o narrador e o rapaz de Semur, conversação pela qual, e em torno da qual, transitam as demais ações narradas:

Decidi falar desse rapaz de Semur, por causa de Semur, e por causa desta viagem. Ele morreu ao meu lado, no fim da viagem, acabei essa viagem com seu cadáver de pé, apoiado em mim. Decidi falar dele, ninguém tem nada com isso, ninguém tem nada que dar palpites. É uma história entre esse rapaz de Semur e eu. (Semprun, 1973, p. 19)

Todavia, outro marco inicial para essa viagem se faz ainda a partir do entrelaçamento e da sobreposição das rememorações desse narrador com as recordações de infância do narrador de Proust presentes em “Combray”, capítulo inicial de *No caminho de Swann* e, portanto, de *Em busca do tempo perdido*:

Passei minha primeira noite de viagem a reconstruir em minha memória o lado da casa de Swann e era um excelente exercício de abstração. Eu também, durante muito tempo, deitei cedo, é preciso dizer. Imaginei aquele barulho ferruginoso da campainha, no jardim, nas noites em que Swann ia jantar. Revi em minha memória as cores do vitral, na igreja da aldeia. E aquela aléia de pilriteiros, senhor, aquela aléia de pilriteiros era também minha infância. Passei a primeira noite desta viagem a reconstruir em minha memória o lado da casa de Swann e a recordar minha infância. (Semprun, 1973, p. 55)

A versão original da citação acima³ reforça que o trecho “o lado da casa de Swann” foi traduzido para a edição brasileira em conformidade com o texto francês original de Semprun: “le côté de chez Swann”, sem o itálico que indicaria que se trata do livro *No caminho de Swann*, que no francês se intitula *Du côté de chez Swann*. Desse modo, conforme o narrador de Semprun reforça a partir da segunda frase, com o acréscimo do advérbio “também” à frase que inicia a narrativa de

³ “J’ai passé ma première nuit de voyage à reconstruire dans ma mémoire le côté de chez Swann et c’était un excellent exercice d’abstraction. Moi aussi, je me suis longtemps couché de bonne heure, il faut dire, j’ai imaginé ce bruit ferrugineux de la sonnette, dans le jardin, les soirs où Swann venait dîner. J’ai revu dans la mémoire les couleurs du vitrail, dans l’église du village. Et cette haie d’aubépines, seigneur, cette haie d’aubépines était aussi mon enfance. J’ai passé la première nuit de ce voyage à reconstruire dans ma mémoire le côté de chez Swann et à me rappeler mon enfance.” (Semprun, 1963, p. 86)

Em busca do tempo perdido, que é: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo.” (Proust, 2006, p. 20), ele não apenas rememora as lembranças infantis do narrador de Proust como “também” nelas se insere, tornando-as suas “também”.

Em *A escrita ou a vida*, Semprun afirma: “Minha memória privilegia a recordação de infância, em detrimento da de meus vinte anos, em Buchenwald.” (Semprun, 1995, p. 78). Em *A grande viagem*, apenas duas passagens abordam, efetivamente, a vida do narrador no campo alemão, e nenhuma passagem detalhada ou aprofundada acerca da sua própria infância emerge da sua rememoração. Não se trata, portanto, apenas da ficcionalização das recordações de infância de Semprun, mas de um deslocamento que sobrepõe a figura do narrador de *A grande viagem* na figura do narrador proustiano. Pois as recordações de Madri, do bairro do Retiro, da revoada de pombos na praça de Cibeles, da gritaria e das corridas infantis no corredor comprido do apartamento da rua Alfonso XI, somente evocadas em *A escrita ou a vida* (1995, p. 149-151), são substituídas no texto ficcional de *A grande viagem* pelas cores do vitral da igreja da cidade de Combray, pela aleia de pilriteiros do jardim de Tasonville, pelo barulho ferruginoso da campainha que avisava da chegada do sr. Swann aos jantares com a família do narrador de *Em busca do tempo perdido*.

Retomaremos mais adiante a perspectiva da entrada do rapaz de Semur no trem como uma das duas inserções ficcionais que dão início à viagem narrativa de *A grande viagem*. Por ora, destacamos que o olhar que se volta para o passado ficcional da infância do narrador de Proust, como forma de se abstrair do futuro incerto que o destino final dessa viagem lhe reservava, retorna (futuramente) para o narrador de Semprun na noite insone que antecede o seu retorno à França como liberto, mais especificamente no que concerne ao que o narrador proustiano denomina de “o drama do meu deitar” (Proust, 2006, p. 70):

A noite não acabava, Yves dormia o sono dos justos, como não acabavam as noites da infância a vigiar o barulho do elevador que anunciaria a volta dos pais, a vigiar as conversas no jardim quando Swann vinha jantar. [...] Amanhã, a vida ia recomeçar, e eu não sabia nada dessa vida. Virava-me na cama, vagamente angustiado. A noite não acabaria nunca, o elevador não pararia em nosso andar, e eu vigiava a partida de Swann, que demorava a conversar no jardim. (Semprun, 1973, p. 66)

A passagem acima faz alusão à rememoração do narrador de Proust das noites de sofrimento passadas durante as férias de sua infância na casa de sua tia-avó Léonie, na cidade de Combray, quando era mandado mais cedo para o quarto sem

receber o beijo da mãe devido à presença do sr. Swann nos jantares da família. Em determinada noite, acometida por uma angústia incontrolável, a criança não consegue dormir e vigia a saída do convidado para, então, abordar a mãe à beira da escada na esperança de obter o beijo materno de boa-noite. Percebe-se que, em Semprun, tanto na noite da partida que levaria o detento para um destino incerto e, provavelmente, de retorno improvável, quanto na noite que antecede a inimaginável nova vida do liberto, a angústia diante do futuro inapreensível faz evocar os sofrimentos infantis do narrador proustiano através das “armadilhas abstratas e literárias de minha insônia povoada de sonhos” (Semprun, 1973, p. 66).

Em Proust, essa noite específica, que marca para a criança a perda da inocência, do paraíso perdido da infância, lhe traria implicações crucias, tanto no que concerne ao declínio de sua saúde, quanto no que concerne ao declínio de sua vontade, indolência dupla que contribui decisivamente para a procrastinação à qual o narrador delega a escrita de seu livro por décadas de sua vida e pelos milhares de páginas que vão do primeiro ao último volume de *Em busca do tempo perdido*: “Tudo se decidiu no momento em que, incapaz de esperar o dia seguinte para pousar os lábios no rosto de minha mãe, eu me resolvi, saltei da cama e fui, de camisa de dormir, instalar-me na janela por onde entrava o luar, até a saída de Swann.” (Proust, 2013, p. 402).

Se, em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze (2010, p. 3) define o percurso de vida do narrador proustiano como a trajetória da formação de um homem de letras – que se faz pelo aprendizado dos signos que lhe são emitidos no decorrer de sua vida familiar, social e amorosa: os signos mundanos, os signos do amor e os signos sensíveis que, por fim, são retomados pelo signo mais elevado, o signo da arte –, é em Swann que o narrador reconhece, no olhar retrospectivo de sua vida, o fio que entrelaça esse tecido textual que vai dos tempos infantis de suas angústias de criança nervosa ao momento em que as reminiscências finais revelarão ao homem adulto a matéria da qual consistirá a escrita do livro por vir: a sua própria experiência de vida. Pois no decorrer da narrativa de *Em busca do tempo perdido* Swann se multiplica em vários *Eus* que acompanham a emissão dos signos deleuzianos: o sr. Swann das noites em Combray, o marido de Odette e pai de Gilberte, por quem o narrador primeiro toma conhecimento de Albertine, aquela que será o seu grande amor e sofrimento, o requisitado frequentador do jóquei e dos salões parisienses, aristocráticos e burgueses, nos quais o narrador se introduz na vida mundana dos Guermantes e dos Verdurin, assim como na de dezenas de outros seres que, direta ou indiretamente, participam e influenciam o seu aprendizado.

A narrativa proustiana se desenvolve, assim, por dois caminhos que não se sucedem, mas antes se complementam pela sobreposição da trajetória de vida nas linhas da obra, tornando-se um só: o caminho que leva o narrador, através da trajetória de suas experiências de vida, até o ponto em que ele retomará toda essa trajetória na transcrição da escrita do livro por vir, momento em que se encerra a narrativa, ponto final da obra que, no entanto, se apresenta como o seu início:

O final do romance remete ao início. O caminho que sobe é o caminho que desce. [...] Mal o Narrador, maduro, despede-se da srta. de Saint-Loup, no final do último volume, na recepção dos Guermantes, e vemos Swann, o avô da própria srta. de Saint-Loup, o amável vizinho de Combray, entrando pelo portãozinho do jardim, na casa da tia Léonie, durante as férias do pequeno Marcel [narrador]. O Narrador e o menino telescopiam-se através do tempo e da *Recherche*. (Cançado, 2008, p. 87)

Narrativa esférica que entrelaça as vidas de Swann e do narrador nas linhas ficcionais que entrecruzariam ainda os caminhos de vida de Jorge Semprun, conforme o escritor atesta em *A escrita ou a vida* ao rememorar certos entrelaçamentos de sua vida com a leitura dos volumes de *Em busca do tempo perdido*. Do inicial desinteresse por *No caminho de Swann* que o levara ao abandono da sua leitura desse volume, no verão de 1939, entre as duas guerras da sua adolescência, passando pela confissão não dita dos anos em que nada lera de Proust, mas praticamente tudo a seu respeito, até a sua finalização completa da obra, que se daria somente em 1982, em Washington, com a leitura de *O tempo redescoberto*, Semprun entrelaça a leitura dos volumes de *Em busca do tempo perdido* a diversas fases, tempos e locais da sua história de vida:

Toda uma vida entre o primeiro e o último volume de Proust. Toda uma vida entre minhas escapadas ao Mauritshuis, em Haia, onde meu pai era encarregado de negócios da República espanhola – visitas interrompidas pelo fim da guerra civil, pela nossa partida para a França, pela minha chegada ao liceu Henry-IV –, e a exposição da National Gallery de Washington. (Semprun, 1995, 146)

Dois pontos longínquos da vida de Semprun unidos pelo primeiro e último volumes de Proust, tal qual os dois pontos extremos na narrativa de *Em busca do tempo perdido* que atam as noites angustiadas da criança em Combray, no primeiro volume, ao momento da revelação do iminente escritor do livro por vir, no último volume. Contudo, ainda que o olhar retroativo do narrador proustiano retome, também, a noite do drama do seu deitar como a ponta inicial do fio que o leva ao

momento da revelação da matéria da qual consistirá a escrita do seu livro por vir, esse episódio infantil permanecera restrito às limitações da memória voluntária, que não lhe permitia mais do que a reiterada recordação desse momento traumático cristalizado na lembrança:

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas [...] na base, bastante larga, o pequeno salão, a sala de jantar, o trilho da alameda escura por onde chegaria o sr. Swann, inconsciente autor de minhas tristezas, o vestíbulo de onde me encaminhava para o primeiro degrau da escada, tão cruel de subir [...] e, no cimo, meu quarto, com o pequeno corredor de porta envidraçada por onde entrava mamãe; em suma, sempre visto à mesma hora, isolado de tudo o que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário [...] ao drama do meu deitar; como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se fosse sempre sete horas da noite. (Proust, 2006, p. 69-70)

Para o narrador de Proust, uma rememoração mais ampla do passado somente surgiria após o acontecimento evocado pelo gosto de um pedaço de madeleine mergulhado em uma xícara de chá, resultante da experiência da memória involuntária. Ainda que surpreendentemente extasiado pela maravilhosa sensação que sentira após essa degustação, o narrador enfrenta inicialmente a dificuldade de a localizar na imagem infantil do passado que consistia nas singelas manhãs de domingo em Combray, quando sua tia Léonie lhe oferecia pedaços desse bolinho embebidos em chá. Assim, de um acaso e de uma experiência aparentemente banal, nasce a imagem da reminiscência da memória involuntária que sobrepõe o momento passado no momento presente, e que abre a memória do narrador para a rememoração que abrangerá toda a narrativa de *Em busca do tempo perdido*. Uma vez que essa passagem se encontra em *No caminho de Swann*, será preciso que o narrador atravesse mais de três mil páginas para chegar, em *O tempo redescoberto*, ao momento em que a revelação das três reminiscências finais lhe faz compreender que somente pela arte, pela elaboração da obra literária, ele poderia apreender as sensações das reminiscências, lhe revelando, assim, o novo trajeto das suas experiências de vida que se faria, então, pela escrita das linhas do seu livro por vir:

Em suma, num como outro caso, quer se tratasse de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da madeleine, era mister

tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte? (Proust, 2013, p. 220)

Para Jorge Semprun, ainda que a matéria de seu (eventual) livro por vir já estivesse, por si só, definida, questões estéticas semelhantes acerca da sua elaboração já se apresentavam desde a viagem no comboio que levava o recém-liberto de Eisnebach para Paris, a partir das conjecturas travadas pelos repatriados sobre a maneira de transmissão da sua experiência de guerra que fosse a mais eficiente para se fazerem escutar e se fazerem compreender:

— O problema não é esse — logo exclama outro. — O verdadeiro problema não é contar, quaisquer que sejam as dificuldades. É escutar... Vão querer escutar as nossas histórias, mesmo que sejam bem contadas?

[...]

— O que é que isso quer dizer, “bem contadas”? — Indigna-se alguém. — Tem que dizer as coisas como elas são, sem artifícios!

[...]

Então, apresento-me, para dizer o que me parece uma obviedade.

— Contar bem quer dizer: de modo a sermos escutados. Não conseguiremos sem um pouco de artifício. Artifício suficiente para que se torne arte!

[...]

Tento aclarar meu pensamento.

— Escute aqui, pessoal! A verdade que temos a dizer, se é que vamos ter vontade, inúmeros são os que nunca a terão!, não é facilmente crível... Inclusive, é inimaginável...

[...]

— Como contar uma verdade pouco crível, como suscitar a imaginação do inimaginável, a não ser elaborando, trabalhando a realidade, pondo-a em perspectiva? Com um pouco de artifício, portanto!

[...]

— O outro tipo de compreensão, a verdade essencial da experiência, não é transmissível... Ou melhor, só o é pela escrita literária...

Vira-se para mim, sorri.

— Pelo artifício da obra de arte, é claro! (Semprun, 1995, p. 125-126)

Apesar das passagens acima demonstrarem ter havido desde o início uma aproximação de Semprun com as conclusões finais do narrador proustiano acerca da obviedade da arte como a forma estética ideal para a transmissão da sua experiência de vida, seria preciso ainda ultrapassar as etapas que o levariam das

(in)certezas do recém-liberto angustiado com as questões que envolveriam essa transmissão à enunciação da(s) voz(es) que emerge(m) nas linhas ficcionais de *A grande viagem* – e que são, posteriormente, retomadas pelo escritor do testemunho de *A escrita ou a vida*. De Proust a Semprun, de Semprun ao *Eu* ficcional de *A grande viagem*, desse narrador ao autor que escreverá a narrativa que já se desdobra *en abyme*, sigamos como o fio que percorre o deslocamento das imagens, inicial e finais, das reminiscências proustianas, que entremeiam a busca para a entrada na literatura, se projeta para o narrador de Semprun a partir do chamado da escrita que emana da imagem do rapaz de Semur.

De Swann ao rapaz de Semur: os tempos do esquecimento e da reminiscência na escrita

Em “À la recherche du temps perdu: o tempo atravessado”, de *Tempo e narrativa* 2, Paul Ricœur (2010, p. 233-234) enfatiza haver pelo menos duas vozes que se destacam entre as várias “vozes narrativas” de *Em busca do tempo perdido*, este romance em primeira pessoa que sobrepõe, por vezes de forma indissociável, a voz do herói – o narrador como personagem narrado – na voz do narrador que rememora essas ações a partir de uma enunciação que é quase indiscernível da voz do herói. Porém, enfatiza Ricœur, é preciso ouvir ainda a voz quase inaudível que está adiantada em relação a essa enunciação porque a sobrevoa, a voz do narrador-autor, que se fará ouvir efetivamente nas considerações finais do narrador sobre a escrita da sua obra, no último volume, *O tempo redescoberto*.

Seguindo a perspectiva de Ricœur, e ainda tomando Swann como um dos fios que entrelaçam as muitas vozes dessa narrativa, vemos (ouvimos) a voz da enunciação do narrador se intercalar com a voz da criança, ecoando em alternância o sr. Swann do passado infantil e o Swann que essa rememoração retoma: “Mas fui eu a única pessoa de casa para quem a vinda de Swann se tornou objeto de dolorosa preocupação. Era que nas noites em que havia estranhos, ou apenas o sr. Swann, mamãe não subia ao meu quarto.” (Proust, 2006, p. 44), e direcionando-o(s) ainda do papel do “inconsciente autor de suas tristezas” ao do personagem elaborado no romance dentro do romance, através da enunciação que o narrador-autor faz no quinto volume, *A prisoneira*, enunciação tanto mais audível do que aquela citada por Ricœur porque faz emergir no meio da narrativa o livro ainda não escrito, mas que já se desenvolve silenciosamente nas linhas da obra que o contém:

E todavia, caro Charles Swann, que conheci quando eu era ainda tão moço e tu já estavas tão perto do túmulo, foi porque aquele que decerto consideravas en-

tão um bobinho fez de ti o herói de um de seus romances, que se está voltando a falar de tua pessoa e que talvez sobrevivas. (Proust, 2011, p. 230)

Em *A grande viagem*, as vozes narrativas se embaralham nos tempos e espaços que se fazem em torno da rememoração dos diálogos travados com o rapaz de Semur, quando a obsedante imagem e a incessante voz do passado interferem nas tentativas vãs do narrador de um convívio harmonioso no mundo exterior, e posterior, à sua experiência de guerra, entrelaçamentos que são ainda entremeados com os questionamentos do narrador-escritor em torno do livro que, embora ainda não escrito, já contém todas essas etapas de vida que lhe servirão de matéria:

Depois sentou-se na beirada de uma cadeira e pegou um de meus cigarros, o maço estava na mesa. Ela era bonita, barulhenta, exatamente o que eu precisava para esquecer meu companheiro de Semur. Mas não tinha vontade de esquecer meu companheiro de Semur, naquele momento exato. Dei-lhe fogo, apesar de tudo, e olhei novamente o horizonte azul do lago. O rapaz de Semur tinha dito: “Em todo caso, avançamos”, ou alguma coisa assim, e logo depois o trem parou ao longo da plataforma deserta daquela estação alemã. [...] “Mas não diga nada a Bob”, acrescenta. Levanto os ombros, não conheço Bob, mas ela já foi embora. Peço outro café e fico ao sol, em vez de ir pra casa trabalhar em meu livro. De qualquer maneira, meu livro, vou acabá-lo porque é preciso acabá-lo, mas já sei que ele não vale nada. (Semprun, 1973, p. 97)

Uma vez que já averiguamos a sobreposição das passagens proustianas em torno do personagem Swann como uma das inserções ficcionais que dão início à viagem narrativa de *A grande viagem*, retornemos ao personagem sempruniano que, a partir da sua entrada no trem na estação de Compiègne, no 3º dia, demarca o outro marco inicial dessa viagem, ao dividir com o narrador, ainda que de forma unificada, a enunciação das ações e dos diálogos que se desdobram na narrativa no decorrer desse trajeto de trem da França à Alemanha:

Faz quatro dias e três noites que estamos encaixados um no outro, seu cotovelo em minhas costelas, meu cotovelo em seu estômago. Para que ele possa apoiar bem os dois pés no assoalho do vagão, sou obrigado a me equilibrar numa perna só. Para que eu possa fazer o mesmo, e sentir os músculos se descontraírem um pouco, ele se apoia também numa só perna. [...] Ele sabe que temos recordações comuns, que talvez até nos encontrarmos sem nos conhecer. [...] Ele gostaria que evocássemos lembranças comuns. [...] Ele tem medo de ficar só, quem sabe, de repente? Não acredito. Não ainda, pelo menos. É de minha solidão que tem medo, certamente. [...] Tem medo de me deixar sozinho, o rapaz de Semur. (Semprun, 1973, p. 10-12)

Foi somente mais de trinta anos após a publicação de *A grande viagem* que Jorge Semprun deu a saber que a escolha do imaginário como base do seu relato sobre a experiência real como deportado da guerra não se restringiu, exclusivamente, à sua estrutura romanesca em primeira pessoa. Pois foi apenas posteriormente, e pelo lado de fora da narrativa ficcional, em *A escrita ou a vida*, que o escritor revelou a invenção do personagem que, então, por uma elaboração de escrita, transforma o rapaz de Semur no rapaz de Semprun:⁴

Inventei o cara de Semur para me fazer companhia, quando refiz essa viagem na realidade sonhada da escrita. Provavelmente para me evitar a solidão que fora a minha, durante a viagem real de Compiègne a Buchenwald. Inventei o cara de Semur, inventei nossas conversas: a realidade muitas vezes precisa de invenção para se tornar verdadeira. Quer dizer, verossímil. Para conquistar a convicção, a emoção do leitor. (Semprun, 1995, p. 254)

Se para o escritor Jorge Semprun a invenção do rapaz de Semur se fez como um procedimento de escrita literária pelo qual a solidão da viagem real seria suplantada ficcionalmente; para o narrador de *A grande viagem*, o rapaz de Semur é a própria matéria a partir da qual essa viagem poderia ser contada, se fazendo, portanto, como o chamado da literatura, da narrativa que ficcionalizaria a sua experiência de guerra, pois que se faz como um aceno da escrita do livro por vir:

Em Ascona, dois anos mais tarde, mais ou menos dois anos mais tarde, eu acabo minha segunda xícara de café e penso que não é justo que o rapaz de Semur tenha morrido. Não há mais ninguém com quem eu possa falar desta viagem. É como se eu tivesse feito essa viagem sozinho. Estou sozinho, de agora em diante, para me lembrar desta viagem. A solidão dessa viagem vai me roer, quem sabe, a vida inteira. Pago e vou embora lentamente pelo cais de Ascona, sob o sol de inverno de Ascona. Atravesso a ponte, ando para Solduno. Vai ser preciso que eu saia disso sozinho, meu companheiro de Semur está morto. (Semprun, 1973, p. 105)

Essas reflexões em Ascona se fazem entremeadas com as questões que atormentam o narrador acerca da escrita do livro sobre a sua experiência como refugiado no campo alemão: “Desde que chegara a Solduno só tinha absorvido sol por todos os poros de minha pele e escrito este livro que eu sabia só serviria para colocar em ordem meu passado para mim mesmo.” (Semprun, 1973, p. 95). O momento ficcionalizado nas passagens transcritas acima é retomado em *A escrita*

⁴ Agradeço a Davi Andrade Pimentel (UFRJ/Faperj) pela percepção desse jogo homofônico sempruniano.

ou a vida, quando Semprun rememora o inverno de dezembro de 1945 no qual a sua elaboração escrita ainda não havia ultrapassado o simples depoimento, a enumeração dos sofrimentos e dos horrores da experiência vivida:

Durante todo o verão do regresso, todo o outono, até o dia de inverno ensolarado, em Ascona, no Tessino, em que resolvi abandonar o livro que estava tentando escrever, as duas coisas que pensei que me ligariam à vida – a escrita, o prazer –, ao contrário, dela me afastaram, remeteram-me permanentemente, dia após dia, à memória da morte, sufocaram-me na asfixia dessa memória. (Semprun, 1995, p. 111)

Contudo, Semprun descreve a sua queda de um trem de subúrbio parisiense, sofrida quatro meses antes, em agosto de 1945, acidente que o levou a uma total, ainda que breve, perda da consciência de sua identidade e da sua localização espaço-temporal que, então, somente retorna através da lembrança dos momentos finais da sua viagem de trem ao campo de concentração:

A memória me voltou de estalo.
Soube abruptamente quem eu era, onde estava, e por quê.
Estava num trem que acabava de parar. Houve um solavanco, no rangido barulhento dos freios puxados. Houve gritos, uns de pavor, outros de raiva. Estava preso numa ganga de corpos amontoados, que se balançava, espremidos uns contra os outros. Via um rosto voltado para mim, boca aberta, procurando respirar. O jovem de rosto sofredor, voltado para mim, me implorava: “Não me deixe, Gérard, não me deixe!”. A porta corrediça do vagão se abria, ouviam-se nitidamente latidos raivosos de cachorros. Estábamos sob a luz crua dos holofotes que iluminavam uma plataforma de estação. Estábamos diante de uma paisagem noturna, nevada. (Semprun, 1995, p. 213)

A conscientização de si, do seu *Eu*, da sua identidade, da sua localização atual, a partir dessa rememoração se mostra tanto mais extraordinária se pensarmos que a passagem acima descrita por Semprun evoca com uma precisão de detalhes as cenas que fazem a transição da parte I para a parte II de *A grande viagem*, presentes nas páginas finais da narrativa e que promovem ainda o deslocamento da narração em primeira pessoa para a narração em terceira pessoa, quando o narrador deixa para trás o seu *Eu*, juntamente com o cadáver do rapaz de Semur, e salta à plataforma para a entrada no campo de concentração como Gérard:

Uma ordem breve ecoou, em algum lugar, e apitos jorraram de todos os lados. Os cães estão de novo de pé, latem. A fileira dos SS, num só movimento me-

cânico, aproximou-se do vagão. E os SS começam a berrar, eles também. Isso faz uma zoeira ensurcedora. Vejo os SS pegar seus fuzis pelo cano, coronha no ar. Então, as portas do vagão correm brutalmente, a luz nos bate no rosto, nos cega. [...] O rapaz de Semur morreu e eu estou inteiramente sozinho. Penso que ele tenha dito: "Não me abandona, velho", e ando para a porta, para saltar na plataforma. Não me lembro mais se ele tinha dito isso: "Não me abandona, velho", ou se tinha me chamado pelo meu nome, quer dizer, pelo nome pelo qual ele me conhecia.

Talvez ele tenha dito: "Não me abandone, Gérard" e Gérard salta para a plataforma, na claridade ofuscante.

II

Ele cai de pé, por sorte, e se liberta dando cotoveladas, da confusão. Mais adiante, os SS alinharam os deportados em colunas de cinco. Ele corre para lá, tenta deslizar para o meio da coluna, mas não consegue. Um movimento da multidão o empurra para a fileira exterior. A coluna se desmancha marchando e uma coronhada no quadril esquerdo o empurra para frente. O ar gelado da noite corta-lhe a respiração. (Semprun, 1973, p. 161-165)

Enfatizando que esta cena ficcional tem no seu eixo o personagem inventado somente dezoito anos depois pelo escritor, percebemos que é pela antecipação da ficção que Semprun se encontra consigo mesmo neste retorno da perda da consciência do *Eu – Eu* que será futuramente desapossado e fracionado nas figuras do narrador e do rapaz de Semur. O que temos nessa sucessão de ecos entre escritor, narrador-autor, narrador-personagem é o imbricamento proustiano de tempos apontado por Maurice Blanchot em “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*, imbricamento que se faz através das etapas das metamorfoses do *Eu* pelas quais o escritor se desdobra, pela e na escrita, em vários outros *Eus* que narram a história da sua experiência real pela ficção, quando, então, verdade e invenção se espelham para, juntas, refratarem a experiência vivida em narrativa ficcional, tornando-as indiscerníveis uma da outra:

Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga "Eu", não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado "personagem" do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos "Eus" cujas experiências ele conta. (Blanchot, 2005, p. 20-21)

Como já observamos, as metamorfoses que levam o narrador de *Em busca do tempo perdido* a adentrar na dimensão da ficcionalização das suas experiências de vida se fazem a partir da apreensão artística das imagens que irrompem das reminiscências da memória involuntária. Na narrativa de *A grande viagem*, contudo, é o esquecimento que se faz de forma voluntária, em decorrência da decisão do narrador de não relatar a sua experiência como sobrevivente de um campo de concentração, mesmo que as reminiscências “proustianas” surjam no seu presente, lhe exigindo a rememoração do seu passado: “Ao longo dos anos, é preciso dizer, lembranças me assaltaram, às vezes, com uma perfeita precisão, surgindo do esquecimento voluntário desta viagem, com a perfeição polida dos diamantes que nada pode atingir.” (Semprun, 1973, p. 95). Assim, o tempo da resistência em não recordar a experiência no campo será, para o narrador de Semprun, o tempo necessário para a passagem da vivência da experiência para a sua tradução ficcional, que se faz pelo tempo do esquecimento: “Não será agora, ainda, que poderei contar esta viagem, é preciso esperar ainda, é preciso esquecer verdadeiramente esta viagem, depois, talvez, poderei contá-la.” (Semprun, 1973, p. 97).

Por isso, talvez, as imagens do passado que lhe obsedam, como o gosto do pão preto de um jantar na Suíça que o leva a experientiar “os momentos maravilhosos” em que dividia com os companheiros do campo os minúsculos quadrados de pão úmido e granuloso da ração do dia, lhe tragam uma alteração de espírito que se assemelha, apenas na sua intensidade, pois que dela se distancia totalmente na satisfação, à efusão de sentimentos experienciada pelo narrador proustiano ao sentir o gosto da madeleine embebida no chá:

Ela tinha preparado um jantar à russa, e foi assim que tive na mão, de repente, uma fatia de pão preto, e que mordi, de maneira mecânica, prosseguindo a conversa. Então, esse gosto de pão preto, um pouco ácido, essa lenta mastigação do pão preto, rascante, fizeram reviver em mim, brutalmente, aqueles instantes maravilhosos em que comíamos nossa ração de pão, no campo, em que devorávamos longamente, com truques de indiano, para que aquilo durasse, os minúsculos quadrados de pão úmido e granuloso que cortávamos na ração do dia. Fiquei imóvel, braço no ar, com minha fatia de bom pão preto, um pouco ácido, na mão, e meu coração batia loucamente. (Semprun, 1973, p. 95)

A reminiscência acompanha o desdobramento proustiano da analogia que sobrepõe dois momentos que se querem semelhantes, mesmo que distintos, distantes um do outro no tempo e no espaço, na narrativa ficcional de Semprun. Todavia, é o próprio narrador que destaca a impossibilidade de estabelecer uma

equivalência, ainda que involuntária, entre esse momento atual e aquele do seu passado, ao reforçar a incompatibilidade que a analogia da reminiscência parece sugerir, pois como fazer uma relação direta entre esse momento de prazer na Suíça e a vida de privação e sofrimento no campo alemão?:

Catherine perguntou o que eu tinha. Não tinha nada, assim, um pensamento, nenhuma relação, não podia chegar a dizer a ela que estava morrendo, desfalecendo de fome, muito longe deles, muito longe da lareira acessa, das palavras que pronunciávamos, sob a neve da Turíngia, em meio às grandes faias onde sopravam as lufadas de inverno. (Semprun, 1973, p. 95)

Portanto, em *A grande viagem*, a imagem que exige uma apreensão pela escrita, aquela pela qual o narrador se sentirá impelido a narrar a sua história, aquela que ultrapassará as resistências do esquecimento voluntário e se mostrará como a verdadeira irrupção da memória involuntária, será a recorrente lembrança do rapaz de Semur que surge como a insistência do chamado agudo do passado que se sobrepõe nas imagens da realidade do seu presente de então:

O rapaz de Semur tinha dito: "Oh, velho, te sacode", logo antes do trem parar naquela estaçãozinha alemã, lembrei-me. Acendi um cigarro e me perguntei por que essa lembrança afluía à superfície. Não havia nenhuma razão para que essa lembrança viesse à tona, é talvez por isso que ela vinha, como um chamaço agudo, no meio desse sol de Ascona, um chamado pungente de espessura daquele passado, pois é talvez a espessura daquele passado que tornava vazia e enevoada essa felicidade de Ascona, todas as felicidades possíveis, daqui por diante. O fato é que a lembrança da estaçãozinha, a lembrança de meu companheiro de Semur, afluía à superfície. (Semprun, 1973, p. 96)

Assim, para o narrador de *A grande viagem*, a rememoração da marcante experiência de guerra vivida somente poderia se fazer a partir do seu reencontro com o rapaz de Semur, reencontro que somente poderia se dar nas linhas da ficção de Jorge Semprun, através da dupla invenção que permitiria ao escritor reunificar o seu *Eu* ficcional na figura da qual ele não mais poderia se desprender, pois que se fizeram um só através da metamorfose que une, de forma indiscernível, o autor na sua obra:

Está acabada, esta viagem está acabada, vou abandonar meu amigo de Semur. Quer dizer, foi ele quem me abandonou, estou inteiramente sozinho. Estendo seu cadáver no assoalho do vagão e é como se eu depositasse minha própria vida passada, todas as lembranças que me ligam ainda ao mundo de outrora.

Tudo o que eu tinha contado a ele, no decurso desses dias, destas noites intermináveis [...] tudo isso que era minha vida vai desaparecer, já que ele não está mais aqui. (Semprun, 1973, p. 162)

Conclusão breve

Vemos, então, que o artifício literário empregado por Semprun para dar conta da verdade incrível e inimaginável da sua experiência em Buchenwald extrapola a criação de um *Eu* da narração que ultrapassaria essa experiência, ao inserir nela o imaginário da ficção que ajudaria a realidade a parecer real e a verdade a ser verossímil a partir da criação do personagem ficcional do rapaz de Semur. Pois através do chamado da voz do narrador ficcional, que nos conta em *A grande viagem* a verdadeira viagem através da viagem sonhada pela ficção, faz-se ouvir na narrativa os ecos das vozes da literatura, ecos que ressoam nos diálogos do narrador com o rapaz de Semur, esse ser todo ele imaginário, assim como no rumor das distâncias atravessadas vindo de *No caminho de Swann*, quando a rememoração infantil do narrador proustiano é chamada a trazer o barulho ferruginoso do sino que antecedia os ruídos dos passos da entrada do sr. Swann no pequeno jardim de Combray para acompanhar os volteios que levam o ex-detento do esquecimento voluntário das memórias da sua experiência de guerra ao escritor que adentrará na elaboração literária dessa grande viagem na qual embarcam, lado a lado, Jorge Semprun e Marcel Proust.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, M. A experiência de Proust. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005. p. 14-34.
- CANÇADO, J. M. *Proust: As intermitências do coração e outros ensaios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KLÜGER, R. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do holocausto*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- PROUST, M. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013.

RICŒUR, P. *À la recherche du temps perdu*: o tempo atravessado. In: *Tempo e narrativa 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2010. p. 227-265.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

SEMPRUN, J. *Le grand voyage*. Paris: Gallimard, 1963.

SEMPRUN, J. *A grande Viagem*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

SEMPRUN, J. *A escrita ou a vida*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Recebido em: 09/12/2024

Aceito em: 09/04/2025



O universo em oito quadros: ‘Pax americana’ e a Arthrologia

The Universe in 8 Panels: ‘Pax Americana’ and the Arthrology

Mateus Araujo Braz

Licenciado em Letras Inglês pela UTFPR (2022). Atua como professor de idiomas e pesquisa literatura e quadrinhos
mateusbraz@alunos.utfpr.edu.br

Jaqueleine Bohn Donada

Doutora (2013) e mestre (2005) em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e líder do grupo de pesquisa O romance de língua inglesa do romantismo à contemporaneidade: teoria, ensino e tradução
jaquelinedonada@professores.utfpr.edu.br

RESUMO: Na HQ *The Multiversity: Pax Americana #1* (publicada em 2014 pela DC Comics) Grant Morrison e Frank Quiteley constroem uma narrativa complexa e fragmentada. Abertamente inspirada em *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons, os autores exploram o potencial narrativo dos quadrinhos para tecer um comentário temático e formal sobre a obra de Moore. Partindo das fundações teóricas estabelecidas por Thierry Groensteen, em “O Sistema dos Quadrinhos”, este trabalho pretende analisar como *Pax Americana* conta sua história e aborda seus conceitos de forma gráfica e textual, com foco especial no conceito de arthrologia geral, como ela desafia o conceito de “sequencialidade” e como utiliza o sistema espaço-tópico da HQ de forma única. *Watchmen* é uma obra famosa por almejar uma extrema precisão narrativa. Em *Pax* vemos os personagens se debaterem contra essa prisão narrativa, eles são prisioneiros das páginas e dos quadros. A vida, como a ficção, não precisa ser uma sequência definida de eventos.

PALAVRAS-CHAVE: História em quadrinhos; teoria dos quadrinhos; literatura; *graphic novel*.

ABSTRACT: In *The Multiversity: Pax Americana #1* (a comic book published in 2014 by DC Comics) Grant Morrison and Frank Quiteley build a complex and fragmented narrative. Openly inspired by Alan Moore's and Dave Gibbons' *Watchmen*, the authors explore the narrative potential of comics, to make a thematic and formal commentary on Moore's work. Based on the theoretical foundations established by Thierry Groensteen in “The System of Comics” this work proposes to analyze how *Pax Americana* tells its story and approaches its concepts in a graphic and textual way, with a special focus on the concept of general arthrology, how it challenges the concept of “sequentiality” and how it uses the comics' spatio-topical system in a unique way. *Watchmen* is famous for attempting an extremely precise narrative. In *Pax Americana* we see the characters struggling against this narrative prison, they are prisoners of the pages and the panels. Life, like fiction, does not have to be a set sequence of events.

KEYWORDS: comics; comics studies; literature; *graphic novel*.

Introdução

Qual algoritmo explica o mundo? Qual equação resolve o universo? São questões que buscam compreender, inutilmente, os personagens de *The Multiversity: Pax Americana #1*. A HQ, roteirizada por Grant Morrison e desenhada por Frank Quitely, se propõe a ser uma releitura direta de *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons.

Ok, a brincadeira que vamos fazer com a TERRA 4 (que, obviamente, é a terra paralela onde vivem os personagens da Charlton Comics adquiridos pela DC) é criar uma estética de mundo inspirada simultaneamente nos personagens originais da Charlton, e na versão mais famosa e celebrada desses personagens: WATCHMEN.¹ (Morrison, 2015, p. 39, tradução nossa).

Neste trecho, que reproduz parte do *script* original, Morrison explicita a proposta da HQ de revisitar e reinterpretar o clássico de 86. Segue dizendo que até então ninguém tentou realizar o desafio de reproduzir a estrutura narrativa intrincada de *Watchmen*, e que pretende criar uma versão própria dessa “sobrecarga semiótica de alta densidade” (Morrison, 2015, p. 39, tradução nossa) presente na HQ.

Obra influente no gênero, *Watchmen* retrata um mundo à beira da destruição, atormentado por uma Guerra Fria sem fim, onde homens de fantasias coloridas apenas colaboram com a escalada da violência. “Aí por 1985, Alan Moore e Dave Gibbons criaram *Watchmen*, uma das raras HQs a virar unanimidade tanto de crítica quanto de vendas.” (Assis, 2020, p. 84)

Nela vemos super-heróis alquebrados e com moralidades duvidosas. A obra nos leva a questionar o que exatamente define “salvar o mundo.” A ideia veio quando a DC Comics adquiriu a editora Charlton Comics e Moore apresentou uma proposta envolvendo seus personagens. O editorial, contudo, negou o uso dos personagens. Restou a Moore e Gibbons criarem personagens análogos. Capitão Átomo virou Dr. Manhattan; Besouro Azul virou o Coruja; Questão virou Rorschach; Pacificador virou Comediante; Thunderbolt virou Ozymandias; Sombra da Noite virou Espectral.

Em *Pax Americana*, observamos uma combinação desses análogos com os originais. Morrison restitui os personagens de seus nomes originais, ao passo que os imbui com os significados e personalidades desenvolvidos por Moore. Aqui vemos os personagens da Charlton com suas aparências e nomes clássicos, porém com

¹ No original: “Okay, the game we’re playing with EARTH 4 — which is, of course, the parallel world home of the characters DC acquired from Charlton — is to create a world aesthetic which takes inspiration from both the original Charlton characters, and also from the most famous and celebrated iteration of these characters — WATCHMEN.” (Morrison, 2015, p. 39)

nuances inspiradas na obra de 86. *Pax* baseia-se principalmente no quinto capítulo de *Watchmen*, chamado de *Fearful Symmetry* no original. O capítulo em questão é notável por ser construído de forma simétrica, tanto estruturalmente quanto tematicamente. A estrutura da primeira página espelha a última, a segunda a penúltima e assim por diante. Aqui, no entanto, Morrison e Quitely criam uma HQ quase simétrica, ostensivamente distorcendo as proposições da obra de Moore e Gibbons. *Watchmen*, que possui o relógio com um dos símbolos principais, almeja emular a precisão de um relógio em sua estrutura regular. Isso se evidencia também no paralelo entre o relojoeiro, pai de um dos personagens, e o relógio do apocalipse. Parece haver uma tentativa consciente de elaborar uma trama que se move como um mecanismo. “Essa autoconsciência implacável dava a *Watchmen* clareza densa e tangível. Tudo se conectava num salão de espelhos narrativo deslumbrantemente elaborado.” (Morrison, 2012, p. 235). *Pax Americana*, por sua vez, tem uma simetria deslocada, um padrão instável, como um relógio com um grão de areia em suas engrenagens. Se *Watchmen* possuía um capítulo perfeitamente simétrico, aqui temos a ilusão da simetria.

Para criar essa regularidade, Moore e Gibbons utilizam a proporção de 9 quadros por página para orquestrar um ritmo constante, mecânico. Em *Pax Americana* os autores utilizam uma proporção de 8 quadros por página, brincando com a proporção utilizada por Moore, e também reforçando o motivo central da obra, o número 8, ou melhor, o 8 deitado, a lemniscata, o símbolo do infinito. Na trama, o presidente estadunidense Harley, busca compreender o “algoritmo 8”, fórmula matemática que concederia o dom de compreender toda a construção do mundo. Em suma, uma alusão à estrutura do próprio quadrinho em que ele vive. O presente trabalho pretende analisar a artrologia, os requadros e *layouts* da obra, contrastando-os com as teorias postuladas por Thierry Groensteen.

A artrologia e o Jano que tudo vê

Um dos elementos mais marcantes da obra são os motivos que se repetem, numa clara manifestação do que Groensteen chama de entrelaçamento. Groensteen descreve dois tipos de relação entre os quadros, e nomeia o estudo dessas relações de artrologia, o estudo das articulações. “Dentro do dispositivo espaçotópico – ou seja, o espaço do qual a HQ se apropria e no qual se desenvolve – podemos distinguir dois graus nas relações que se pode estabelecer entre as imagens.” (Groensteen, 2015, p. 32). O autor divide a artrologia entre restrita e geral. A artrologia restrita acontece na sequência de um quadro para o próximo, nessa relação

regida pela decupagem, um sintagma leva diretamente ao próximo, geralmente com fins narrativos (Groensteen, 2015, p. 34). Já na artrologia geral, o que vemos são relações de significado distantes, entre quadros não adjacentes. Isso ocorre na mesma página ou até com centenas de páginas entre uma e outra (sendo neste caso chamada de tele-artrologia). Na tele-artrologia, a narratividade sequencial tem menos força, e vemos surgir uma rede de articulações temáticas entre o que é apresentado (Groensteen, 2015, p. 34 e 164). Geralmente aqui vemos os motivos se manifestarem com maior clareza. Assim como a artrologia restrita é regida pela decupagem, o autor estabelece o conceito de entrelaçamento como o regente da artrologia geral. Segundo Groensteen, dentro do multirrequadro que compõe uma HQ, todos os quadros estão, de fato ou potencialmente, ligados entre si, como uma rede (Groensteen, 2015, p. 153). Essa rede de significados pode se dar de forma sincrônica, em co-presença, no mesmo díptico de páginas, ou de forma diacrônica, à distância, na dimensão “[...] da leitura, que reconhece a cada novo termo de uma série um eco ou um remeter a termo anterior.” (Groensteen, 2015, p. 154) deixando claro que a leitura de quadrinhos, para além da decodificação da sequência, exige a articulação de signos espalhados pelo sistema espaço-tópico.

Alusões a Jano, deus romano das mudanças e transições, aparecem em diversos momentos espalhados pela obra. Sua figura de duas faces evoca a característica “de trás pra frente” que a cronologia da HQ segue, bem como a simetria do capítulo 5 de *Watchmen*. O capítulo se chama “Terrível Simetria” e, mesmo dentro da já peculiar estrutura de *Watchmen*, chama atenção pela forma como é elaborado. Como o nome indica (por sua vez uma alusão ao poema “O Tigre”, de William Blake), o capítulo é construído simetricamente, de forma que a estrutura da primeira página (com seus desvios da estrutura de nove quadros) se espelha na última, a segunda na penúltima e assim por diante. Desse modo, o jogo de duplos se constrói na rede de significados da obra. O *layout* se vê espelhado na iconografia dentro dos requadros, assim como os elementos da trama também são espelhados. O mundo é composto de dualidades que quase sempre são mais parecidas do que queremos admitir.

Retomando a imagem do Jano, apenas um rosto duplo como o seu poderia enxergar a totalidade do tempo e do mundo, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro. Nesse caso, o leitor é Jano, navegando livremente pelas páginas da HQ, como faz também o personagem Capitão Átomo, folheando uma HQ enquanto olha diretamente para o leitor. Os autores deixam clara esta simbologia vital ao entendimento da obra ao longo de várias passagens onde, não

apenas os desenhos, mas a própria decupagem evoca as duas faces de Jano (ver figuras a seguir).

Figura 1: *Pax Americana*: Título



Fonte: Morrison; Quitely, 2014, s/n

Figura 2: Sombra da Noite



Fonte: Morrison; Quitely, 2014, s/n

Figura 3: Besouro Azul



Fonte: Morrison; Quitely, 2014, s/n

Figura 4: Jano



Fonte: Morrison; Quitely, 2014, s/n

Podemos ver claramente nestes casos a tele-artrologia descrita por Groensteen se manifestar. Estas imagens estão sem dúvidas semanticamente conectadas, mesmo que separadas por inúmeras páginas. Aqui, ocorre uma leitura que não é sequencial. Os autores, por meio deste motivo, aspergido através da obra, tecem uma rede de significados que nos dá as pistas para uma leitura mais aprofundada. Para compreender plenamente os eventos transcorridos ali, o leitor não pode se colocar em uma posição de passividade (como a dos personagens, que veem seus destinos se consumarem a despeito de seus esforços) e sim em uma posição ativa. Mais do que ler, o leitor deve explorar, conectar, ir e vir pelas páginas caçando detalhes e ligando pontos (inclusive com outras obras) que se significam entre si através do entrelaçamento.

De acordo com Groensteen, o requadro cumpre 6 funções no contexto das histórias em quadrinhos: de fechamento, de separação, de ritmo, de estrutura, de expressão e de indicador de leitura. O autor afirma que todas essas funções exercem algum efeito sobre o conteúdo do quadro e sobre o leitor, ressaltando que a forma como os requadros são utilizados “faz parte da retórica particular de cada autor” (Groensteen, 2015, p. 49). As sarjetas que cingem os rostos nestas figuras mostradas acima servem não apenas à função de fechamento ou estrutura, mas também de indicador de leitura e de expressão. Sobre a função de fechamento, Groensteen (2015, p. 50) diz: “Mudar de requadro muitas vezes equivale, para o leitor, a provocar um deslocamento, às vezes no espaço, às vezes no tempo—ou nas duas dimensões ao mesmo tempo.” Nestes exemplos podemos observar que os rostos são cortados pela sarjeta de forma deliberada, porém, possuem um deslocamento temporal ou espacial mínimo. Ou seja, a sarjeta fecha outra coisa, e executa outras funções. No segundo quadro, podemos ver o rosto da personagem Sombra da Noite mais de perto, observando seu olho esquerdo (invertendo o que vemos na figura 1, onde seu pai tem o olho direito visível, e o esquerdo oculto), e ao longo da tira podemos observar seu pai se movendo e falando. Na linguagem dos quadrinhos, como descrito por McCloud (2005, p. 95), diálogos geralmente indicam a passagem do tempo. Via de regra, balões de uma conversa não apresentam um deslocamento temporal grande o suficiente para levar o autor a criar um novo requadro para eles, como também podemos observar no exemplo do Besouro Azul. Neste momento essa escolha deliberada dos autores fica ainda mais clara, não há deslocamento espacial algum, a sarjeta parece dividir um desenho que, em algum momento, já foi uno. De certa forma, neste exemplo, a função de indicador de leitura é invertida, chamando atenção para o significado do espaço

negativo entre os requadros mais do que seu conteúdo. Através desse recurso, a sarjeta ganha uma potência expressiva singular. A figura do Jano, que tudo vê, e que representa transformações, ressoa com as temáticas abordadas na trama.

O Jano se torna uma imagem importante em uma história onde os personagens buscam compreender o mundo, e proporcioná-lo alguma salvação. A necessidade da figura do herói de “salvar o mundo” descende de uma tradição cristã; a imagem do homem que, através de seu martírio e valores, redime a todos nós. Harley em *Pax Americana* e Ozymandias em *Watchmen* se enxergam dessa forma, buscam uma única ação heroica que redimirá o mundo. Todavia, são apenas humanos, que não enxergam o todo. Em quase todos os momentos em que os personagens têm seus rostos divididos pela sarjeta, eles têm pelo menos um dos olhos fechados ou encobertos. O presidente Eden, um dos interrogadores do Pacificador, na figura 1, tem apenas o olho esquerdo visível, voltado para o começo do álbum, onde vemos a conclusão do grande plano de Harley, seu antecessor. Sombra da Noite, na figura 2, tem o olho direito aberto, voltado para o fim do álbum, para o passado, onde vemos sua relação com sua mãe. Besouro Azul (figura 3) e Pacificador, quando têm seus rostos divididos, estão com ambos os olhos fechados ou encobertos, incapazes de compreender o que acontece ao seu redor, apenas engrenagens na complexa trama de Harley. Já Harley, na sua juventude, é o único que apresenta os dois olhos abertos, em uma página que comentaremos mais adiante. Enfim, os quadros recortados, enquanto indicadores de leitura, evocam a figura do Jano, e revelam a incapacidade dos personagens de compreenderem o todo do mundo.

Essa incapacidade de enxergar o todo encontra seu duplo no leitor. Os personagens são apenas isso, personagens, que por mais que tentem, continuam enjaulados dentro das páginas do quadrinho. Nós, perante esses seres ficcionais bidimensionais, somos deuses. Somos oniscientes daquele mundo, podemos regredir e avançar no tempo ao nosso bel prazer. Ao fechamos o livro, encerramos suas existências. Dito isso, nós mesmos somos como os personagens em nosso próprio mundo, incapazes de enxergar o todo, nossa visão do mundo tridimensional é restrinida pelo tempo. Essa analogia traçada pelos autores serve para ecoar o personagem Doutor Manhattan de *Watchmen*. Para ele, o tempo era apenas mais uma dimensão onde poderia caminhar livremente, como quem folheia um gibi. Em dado momento, Capitão Átomo convida Harley a ver o mundo como ele (e consequentemente, como nós): “A porta tem um lado e abre-se em ambas as direções. Deixe-me mostrar a você.” (Morrison, 2017, n. p.). Esse convite explícito ao leitor indica que a HQ deve ser lida e relida, indo e voltando, para uma

apreciação mais rica. Esse convite revela um atributo espacial (e não sequencial) que é muito característico das HQs, o entrelaçamento. A materialidade da HQ, sua organização espacial e riqueza visual propiciam uma leitura descronologizada. É comum, ao se ler um romance, o leitor lembrar não em qual página determinado evento transcorreu, mas se o parágrafo em questão estava no topo da página, ao pé, na página da esquerda ou da direita etc. Esse fenômeno de “geolocalização” se intensifica nas ruas e esquinas das sarjetas. Em uma página perto do final de uma HQ, o leitor pode se deparar com um ícone familiar e é lembrado de um quadro anterior, a repetição intriga, e facilmente navega por entre as páginas até encontrar esse ponto de convecção de significados, construindo assim uma rede muito mais intrincada do que a mera sequência. Os requadros das HQs, ao contrário do cinema, são reversíveis, convidando não somente a releituras, mas a uma leitura que vai e vem buscando e investigando todos os significados possíveis na rede de quadros.

Morrison e Quitely se apropriam do recurso descrito por Moore de utilizar “símbolos repetidos que se tornariam carregados de significado” (Coulthart, 2006). Moore que, por sua vez, inspirou-se em William Burroughs. Assim, a tele-artrologia cria uma teia de significados que se ligam e enriquecem a elaboração da trama, além disso, conectam as duas obras. De acordo com Jason Helms (2017), “[...] Chame de sarjeta ou de artrologia, o mesmo princípio que conecta um quadro ao outro ou o texto à imagem é capaz de fazer conexões entre livros e pessoas.”² Essa articulação permeia a obra analisada, que de partida se propõe a se construir em relação a outra obra.

O layout de um mundo

O *layout*, além de aludir a obra de Moore e Gibbons, constitui a organização daquela realidade diegética habitada pelos personagens. Morrison e Quitely conseguem assim abordar a matemática narrativa de *Watchmen* através não somente do conteúdo, mas da forma. A estrutura também expressa. Os *layouts* de ambas as obras são, seguindo a tipologia de Groensteen,³ regulares e não ostentatórios, com exceções pontuais em momentos chave.

² No original: “Whether called the gutter or arthrology, the same principle that connects one panel to another or text with image can make connections across books and people.” (Helms, 2017)

³ Essa tipologia consiste em dois pares de oposições: regular ou irregular; discreto ou ostentatório. Assim o autor diminui o número de variáveis dependentes da percepção do observador. A grade de quadros ser regular ou não é algo facilmente observável. Já se o *layout* é discreto ou ostentatório poderá variar de acordo com a opinião do leitor. (Groensteen, 2015)

Ele possui enfim essa última virtude; de lidar com a possibilidade de rupturas repentinhas e espetaculares com a norma que se coloca de entrada. Em um álbum no qual as outras páginas são regulares, uma página que se distingue repentinamente por uma configuração especial obterá um impacto muito forte (vem à mente o exemplo da página dupla que fica no centro do capítulo 5 de *Watchmen*). Enquanto que, quando todos os quadros são discriminados por formatos distintos [...] é mais difícil fazer um destacar-se realmente. (Groensteen, 2015, p. 108).

Em suma, a escolha de *layout* proporciona um forte efeito dramático, e simultaneamente ecoa os motivos e temáticas da obra. *Watchmen* é famoso por quebrar a claustrofobia de seus *layouts* regulares em dois momentos da trama. O primeiro ocorre no meio do capítulo 5, o mesmo que inspirou *Pax Americana*. Trata-se do eixo de simetria do capítulo, um díptico de páginas em que a trama se espelha para os dois lados (figura 5). Um repentina momento de violência envolvendo Adrian Veidt (Ozymandias).

Figura 5: Eixo de simetria



Fonte: Moore; Gibbons, 2019, s/n

Aqui, ainda se mantém a supracitada proporção da grade de sarjetas, contudo, perante o marasmo dos 4 capítulos anteriores, essa página dupla se torna quase ostentatória. A simetria das páginas, aliada ao choque que o leitor sente ao subitamente se deparar não somente com um quadro que vai de cima a baixo da página como também se coloca em duas páginas, torna o *layout* chamativo, mesmo se isolado da obra como um todo ele fosse considerado não-ostentatório. Dentro dos requadros também vemos situações de simetria. Na página da esquerda, o rosto de uma estatueta egípcia se torna o reflexo do rosto do homem golpeado na página da direita. O “V” dourado na parede também fica perfeitamente dividido. A partir desse eixo de simetria, todo o capítulo se organiza dessa maneira.

Já em *Pax*, como já dito, o eixo de simetria está deslocado por uma página (figura 6). Mais uma vez vemos uma cena de violência, e um diptico de páginas com layouts simétricos (com exceção do olho e da boca do Presidente Eden). A versão de *Pax Americana* também aparenta ser mais ostentatória que o resto da HQ. O fato do diptico conter dois requadros que fogem da norma (com um formato em “L”) reforça essa impressão. Nela observamos uma cena violenta, assim como em *Watchmen*, em que o Pacificador está sendo interrogado por um personagem misterioso, o único que não possui equivalente em *Watchmen*, mas uma vez manifestando a temática da simetria distorcida.

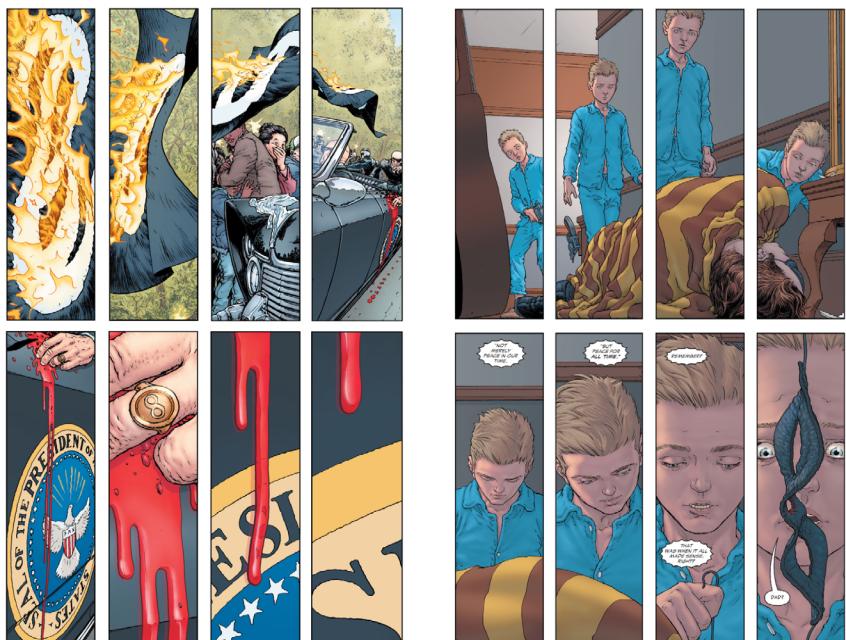
Figura 6: Falsa simetria



Fonte: Morrison; Quiteley, 2014, s/n

Ao chegar nesta página, o instinto do leitor é imaginar que a HQ segue a mesma proposta do capítulo 5 da obra de Moore e Gibbons. Essa impressão se mantém caso o leitor observe o *layout* da primeira e da última página. Ambas as páginas (figura 7) seguem o padrão de 8 quadros por página, apresentam a imagética do número 8 e retratam o momento após o disparo de uma bala.

Figura 7: A primeira e a última página de *Pax Americana*



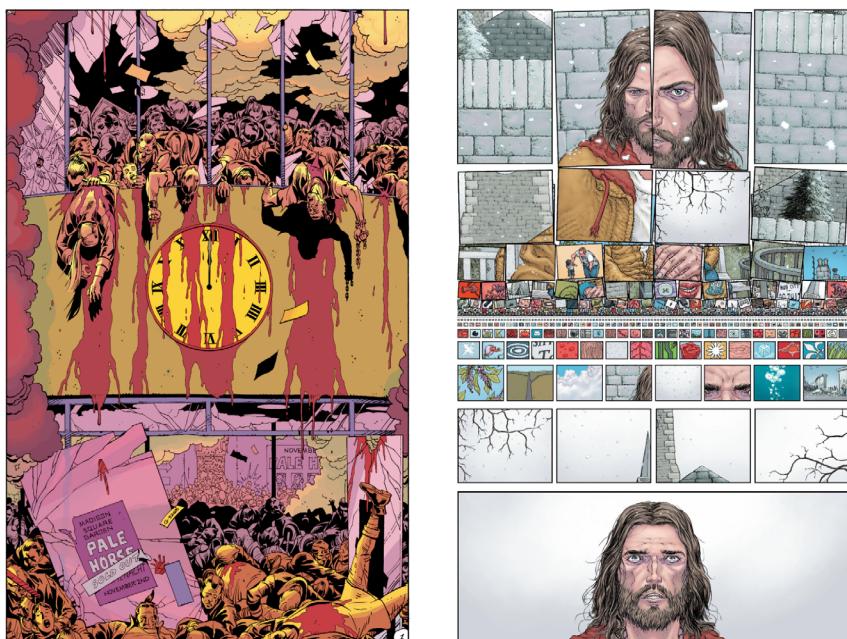
Fonte: Morrison; Quitely, 2014, s/n

Vemos a conclusão do plano de Harley, com seu assassinato, e o início de sua obsessão com o número 8, ao acidentalmente disparar um tiro contra seu pai. O fim e o início. Adulso e criança. Futuro e passado. Uma morte planejada e uma acidental. O oito e o oito perfurado. Uma sequência que regredie no tempo e uma que avança. Apenas nesse exemplo de duas páginas nota-se a intenção dos autores de mostrarem como este é um mundo onde o duplo é distorcido. As simetrias não são tão precisas e compreender o mundo é um esforço não somente hercúleo, como infinito. Ao continuar a comparar, o leitor logo percebe que a simetria não existe como em *Watchmen*. É apenas uma impressão.

O segundo momento de em que o padrão se quebra, no tocante ao *layout*, em ambas as obras, se encontra no clímax. Em *Watchmen* testemunhamos o plano genocida/pacifista de Ozymandias finalmente ser executado. O relógio do apocalipse bate meia-noite, e milhares de pessoas, nos maiores centros urbanos do mundo, são assassinadas. O que vemos é uma sequência de seis *splash pages*

mostrando a destruição, e finalmente rompendo por completo com a regularidade do *layout*. Obviamente, não se trata de um *layout* ostentatório, mas a grade de 9 quadros por página, que até então se mantinha, explode numa profusão de corpos dilacerados. Após tantas e tantas páginas regulares, ocorre a maior quebra de expectativa, causando um forte choque no leitor (figura 8).

Figura 8 – O clímax de *Watchmen* e o clímax de *Pax Americana*



Fonte: Moore; Gibbons. 2019, s/n; Morrison; Quitely, 2014, s/n

Já no clímax de *Pax Americana*, também vemos uma quebra da regularidade, porém, os autores não se utilizam de uma *splash page*. Pelo contrário, o que vemos é uma profusão de quadros diminutos (figura 8). Neste momento da trama, o Capitão Átomo revela ao jovem Harley um vislumbre do algoritmo 8. Este *layout* é evidentemente ostentatório. No topo da página, vemos quadros tortos e sobrepostos, reminiscentes de obras anteriores da dupla Morrison e Quitely (como *WE3*, de 2005), ao pé da página vemos quadros ordenados e proporcionais, como em *Watchmen*. Os quadros se dividem em quadros menores em direção ao centro da

página, dando a impressão de infinitude. Aqui os autores justapõem dois *layouts* distintos, e contrapõem o conteúdo dos quadros. Sobre *layouts* ostentatórios, Groensteen diz:

Quando se está diante de um *layout* julgado ostentatório, é oportuno interrogar-se, em um segundo momento de análise, as motivações que o desenhista seguiu na elaboração da página. Para realizar essa avaliação, devemos imperativamente comparar o *layout* aos conteúdos icônicos e narrativos, ou mesmo, em alguns casos, o projeto artístico que enseja o conjunto da obra. (Groensteen, 2015, p. 106)

O conteúdo icônico dos quadros pode parecer aleatório a princípio, mas um olhar mais demorado revela um padrão. Nos quadros “caóticos”, observamos imagens mais intimamente relacionadas à vivência humana. Detalhes, momentos, violência, risos, lixo. Em suma, o caos imperceptível do cotidiano. Nos quadros inferiores vemos imagens que representam a ordem. Figuras racionais, que não ficariam estranhas em uma apostila de ciências do ensino fundamental. As imagens são mais limpas, mais claras. De um lado a precisão, a retidão, a ordem, a ciência, a “paz”. Do outro o caos, a correria, momentos da vida indescritíveis por fórmulas matemáticas, a “liberdade”. Nessa página vemos o personagem, Harley, que viria a se tornar o presidente americano na trama, receber uma revelação. Ele entende, ainda que por um breve momento, o algoritmo 8, e o que antes enxergava como um mundo caótico, se organiza em caixinhas proporcionais e organizadas. Sua aparência, evocativa das representações ocidentais de Jesus Cristo, reforça a sensação de que ocorre ali um momento de revelação divina, de transcendência. Harley percebe a natureza dos quadrinhos, e por conseguinte, da vida. Não há ordem, não há perfeita simetria. Há um empilhamento de momentos, sempre significativos, mas às vezes nem tanto. Somos feitos de histórias quase sempre desencontradas, que não seguem uma linha narrativa perfeitamente amarrada. Harley entende o algoritmo 8, a proporção de 8 quadros que rege a HQ. A falsa ordem, imposta pelos autores. A sarjeta é uma prisão. Assim, não é estranho que, ao contrário de seu equivalente, Ozymandias, Harley não planeje assassinar milhares, e sim a si mesmo. Seu plano se conclui com sua própria morte. E ao contrário de *Watchmen*, a conclusão desse plano se apresenta logo na primeira página, não no final; em 8 quadros perfeitamente ordenados, não em 6 *splash pages*. Mais uma vez, *Pax Americana* vai na direção oposta de seu antecessor em um jogo de duplos.

Este clímax serve como um comentário sobre *Watchmen*. Os autores enxergam a busca por uma narrativa “perfeita” e ordenada como um movimento contrário

à experiência da vida humana. Uma trama que trata de um mundo à beira do colapso, e se desenrola com a exatidão de um relógio. *Pax Americana* subverte isso e, se apropriando de diversos elementos da obra de 86, cria uma narrativa enigmática e caótica. O leitor espera encontrar uma narrativa ordenada e organizada, e se depara com o oposto disso. O intuito dessa construção fica claro ao lermos os comentários de Morrison sobre *Watchmen*: “Apesar de todas suas pretensões com o realismo, *Watchmen* deixava à vista sua natureza sintética em cada frase astuciosamente calculada, deixando de fora toda a arbitrariedade caótica, suja e non sequitur da vida real.” (Morrison, 2012, p. 237). Ou seja, a pretensa perfeição narrativa de Moore e Gibbons se esgota em si mesma. “Nenhum mundo poderia ser tão magnificamente projetado e organizado quanto o quebra-cabeça 4D de *Watchmen*.” (Morrison, 2012, p. 239).

Por isso *Pax Americana* é uma narrativa tão fragmentada, ela reconhece o caos como algo inerente à experiência humana. Essa é a percepção de Harley ao enxergar o algoritmo 8, constatando que está preso em um sistema perfeito, uma “impecável máquina de lógica cristalina.” (Morrison, 2012, p. 238). Por isso a apoteose de seu plano, elaborado após vislumbrar o algoritmo, envolve seu próprio assassinato. De certa forma ele sente o impulso de fechar o círculo narrativo, e ao mesmo tempo de escapar dele, como fez o Capitão Átomo, que desaparece da HQ em dado momento. Retomando os comentários de Morrison, que afirma que essa “perfeição” narrativa de *Watchmen* é tão evidente e exacerbada, que conduz o leitor. “A responsabilidade de completar a história pode parecer nossa, mas somos guiados a seu fim inevitável pelo onipresente Relojoeiro.” (Morrison, 2012, p. 237). Assim, *Pax* mais uma vez se afasta de sua irmã mais velha. Nesta HQ nada está claro. O tempo se contorce e cabe ao leitor coletar os fragmentos da história e remontá-la. *Pax* é um relógio parado esperando que um relojoeiro o conserte. *Watchmen* é um relógio atômico, adjetivo carregado por tantos outros frutos da guerra fria. Morrison, falando de Moore, comenta como o autor imprime sua marca em *Watchmen*: “A autoconsciência de Moore estava em todas as páginas como digitais. O deus de *Watchmen* estava longe de ser tímido. Ele gostava de aparecer, forte, em cada quadro, cada frase.” (Morrison, 2012, p. 238-239). Seria um alívio para os personagens descobrir que o mundo possui um sentido, um deus, um roteiro, por mais tenebroso que seja.

Conclusão

As elipses, o tempo que vai e vem, pontos da trama sutilmente conectados, e alusões a outras obras, tornam a análise da HQ uma tarefa desafiadora. Este trabalho focou sua análise na arrologia geral e no *layout*. Apesar de breve, *Pax Americana* é uma obra que demanda releituras, e renderia um sem-fim de estudos, que este trabalho não poderia sonhar em esgotar, mas convida o leitor a explorar.

Tanto nos *layouts* e na trama, quanto na história dos personagens utilizados, os autores evocam a obra de Moore e Gibbons, utilizando isso como trampolim para tecer um comentário sobre o elemento mais célebre dela: sua trama tecida de forma meticolosa. Nas palavras de Gandolfo (2016) “Se *Watchmen* é um perfeito mecanismo de relojoaria, *Pax Americana* é um tambor centrífugo.”⁴ (p. 10, tradução nossa) Essa tensão entre caos e ordem, destino e aleatoriedade, formam novas dualidades que se articulam com a obra de 86 e com a própria condição humana. Em *Pax Americana* os próprios personagens demonstram angústia por estarem aprisionados nesse (im)perfeito relógio.

O conceito de arrologia geral, traçado por Groensteen, nos ajuda a compreender melhor como a estrutura e a repetição de símbolos informam a obra. Momentos afastados na diegese se aproximam por elementos que retornam. O Jano e o símbolo do infinito aparecem em diversos momentos da obra, tanto no texto quanto na imagem, e adquirem mais e mais camadas de significados a cada iteração. Esse recurso, que alude à obra de Moore e Gibbons, ajuda a criar a sensação de que a trama é um mecanismo. Tudo parece estar lá por uma razão, cada ponto parece possuir sua explicação, e até os personagens tentam (e falham) compreender isso. De certa forma, fica claro que aqui a arrologia de *Pax Americana* não se limita às suas páginas, se estendendo até outras obras.

Em suma, *Pax Americana* é o complemento final de *Watchmen*. Como supracitado, *Watchmen* se apoia fortemente na ideia de duplos, reflexos e simetrias. Tudo possui seu par. Essa relação de opostos e falsos opostos aparece por toda a obra, como uma temática central que permite uma série de questionamentos. Essa dualidade retorna na obra de Morrison e Quitely, que constrói muitas de suas dualidades em relação à obra anterior. A HQ de 2014 é um reflexo distorcido de sua antecessora, assim como os inúmeros reflexos distorcidos contidos em ambas. Por fim, *Pax Americana* é o duplo de *Watchmen*, completando o último par de reflexos neste jogo de duplos.

4 No original: “Si *Watchmen* es un perfecto mecanismo de relojería, *Pax Americana* es un tambor centrífugo.” (Gandolfo, 2016, p. 10)

GLOSSÁRIO

ARTROLOGIA: Terminologia proposta por Groensteen, seria o estudo das articulações presentes nas HQs. Em outras palavras, como os quadros interagem entre si para gerar sentido.

DECUPAGEM: Processo de divisão ou “quebra” da narrativa entre os quadros.

ENTRELAÇAMENTO: Relação em rede (ou seja, não sequencial) entre todos os quadros do multirrequadro de uma obra.

HIPER-REQUADRO: Soma dos requadros dos quadros individuais presentes em determinada página, passando a impressão de um grande requadro que determina a margem.

LAYOUT (ou leiaute): Organização dos quadros na prancha.

MULTIRREQUADRO: O total de quadros de determinada obra, livres de seu suporte físico.

PRANCHA: Termo equivalente a “página”, mas que descarta a necessidade de um suporte livresco.

REQUADRO: Parte do quadro que separa a imagem dentro dela da sarjeta. Geralmente apenas uma linha preta fina.

SARJETA: Espaço entre os requadros, geralmente “em branco”. Também conhecido como: espaço intericônico, entrequadros, entrimagens ou calha.

SPLASH PAGE: Página onde o hiper-requadro é composto de apenas um requadro, ou seja, páginas que apresentam apenas um grande requadro que toma toda (ou quase toda, geralmente se mantém uma sarjeta emoldurando o requadro) sua extensão.

REFERÊNCIAS

ASSIS, E. *Balões de pensamento: textos para pensar quadrinhos*. Balão Editorial, 2020.

COULTHART, J. Alan Moore interview, 1988. 2006. Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>. Acesso em: 12 maio 2022.

EISNER, W. *Comics and sequential art: principles and practices from the legendary cartoonist*. W. W. Norton & Company, 2008.

GANDOLFO, A. La comedia (sobre)humana: Grant Morrison y Multiversity. In: IX Jornadas de Sociología de la UNLP. Anais eletrônicos. Ensenada, Argentina, 2016. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9182/ev.9182.pdf. Acesso em: 3 nov. 2020.

GROENSTEEN, T. *O Sistema dos quadrinhos*. Marsupial Editora, 2015.

HELMS, J. *Rhizcomics: Rhetoric, Technology, and New Media Composition*. University of Michigan Press. 2017. Disponível em: <https://digitalrhetoriccollaborative.org/rhizcomics/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. M. Books do Brasil, 2005.

MOORE, A.; GIBBONS, D. *Watchmen*. 2. ed. Barueri: Panini Books, 2011.

MOORE, A.; GIBBONS, D. *Watchmen*. DC Comics, 2019.

MORRISON, G. *Superdeuses*. 1. ed. São Paulo: Seoman, 2012.

MORRISON, G.; QUITELY, F. *WE3: instinto de sobrevivência*. 1. ed. Barueri: Panini Books, 2012.

MORRISON, G.; QUITELY, F.; et al. *The Multiversity: Pax Americana #1*. DC Comics, 2014.

MORRISON, Grant; QUITELY, Frank; et al. *The Multiversity: Pax Americana #1: The Director's Cut*. DC Comics, 2015.

MORRISON, G.; et al. *Multiverso: Edição Definitiva*. Barueri: Panini Books, 2017.

UZUMERI, D. The Multiversity annotations, part 4: Pax Americana – ‘Not the peace of the grave or the security of the slave’. Comics Alliance, 10 de dez. de 2014. Disponível em: <https://comicsalliance.com/multiversity-annotations-part-4-morrison-quitely-pax-americana/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Recebido em: 20/04/2023

Aceito em: 11/08/2023





EM TESE

PÁGINAS 48 A 85

Mulheres escritoras no Brasil e na Bahia do século XIX

Women Writers in Brazil and Bahia in the 19th Century

Lara Faria Jansen França
Universidade Federal do Pará (UFPA) | Belém | PA | BR
larafariaf@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-4193-7487>

RESUMO: Este estudo tem como objetivo apresentar um breve panorama da produção literária feminina durante o Oitocentos, de forma que possa ser possível pensar em como o campo de atuação da mulher em meados do século XIX era diverso em temas e condições de publicação e circulação ao longo do território brasileiro, devido a questões sociais, políticas, econômicas e/ou culturais. Dessa maneira, pretende-se evidenciar as especificidades do contexto de produção feminina na Bahia em comparação com a de escritoras localizadas em outras regiões. Para isso, a pesquisa se fundamentou em uma metodologia qualitativa-bibliográfica a partir de referenciais como Muzart (2000), Duarte (2016), Queiroz (2022), Alves (1999, 2001), Andrade (2021), Aras e Marinho (2012), entre outros mais que contribuíram para a elucidação sobre a história de mulheres escritoras do século XIX no Brasil. Assim, espera-se contribuir com os diversos estudos que buscam ampliar a participação da mulher na história literária do Oitocentos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Século XIX; Estratégias de publicação.

ABSTRACT: This study aims to present a brief overview of female literary production during the nineteenth century, in order to reflect on how women's spheres of activity in mid-1800s Brazil were diverse in terms of themes, as well as conditions of publication and circulation across the national territory, shaped by social, political, economic, and/or cultural factors. The objective is to highlight the specificities of the context of female authorship in Bahia in comparison to that of writers located in other regions. To this end, the research is based on a qualitative and bibliographic methodology, drawing on references such as Muzart (2000), Duarte (2016), Queiroz (2022), Alves (1999, 2000, 2001), Andrade (2021), Aras and Marinho (2012), among others who have contributed to the elucidation of the history of nineteenth-century women writers in Brazil. Thus, this study seeks to contribute to the growing body of research aimed at expanding the presence of women in the literary history of the nineteenth century.

KEYWORDS: Female authorship; 19th century; Publishing strategies.

Introdução

Nos últimos anos, os estudos que investigam a presença da autoria feminina no campo das letras oitocentistas no Brasil avançaram significativamente, revelando um número expressivo de mulheres atuantes nos processos editoriais que delineavam a constituição da literatura brasileira. Dentro dessa perspectiva, Nara Araújo (2000) destaca que a reformulação da tradição literária a partir da inserção dessa escritura feminina, antes esquecida, altera tanto a perspectiva da conjuntura de consolidação da literatura no Brasil quanto a compreensão da história cultural do período. Isso porque se colocar como sujeito de enunciação, para além do papel de musa inspiradora ou de leitora, era também questionar a atribuição de poder em uma sociedade androcêntrica, bem como seus mecanismos simbólicos de dominação fundamentados na divisão e na hierarquização social a partir da categoria de gênero.

Nesse intento de reduzir o silenciamento social e tornar visível a literatura feminina no Brasil, pode-se observar que, desde o século XIX, já se realizavam trabalhos de catalogação como forma de reivindicar o espaço e a importância da mulher na produção letrada da época, sendo grande parte antologias que reuniam textos de homens e mulheres, ainda que o destaque para a presença feminina fosse consideravelmente menor. Em relação a isso, uma obra que colocou em evidência a participação desse grupo no período oitocentista foi *Mulheres illustres do Brazil* (1899), da escritora Ignez Sabino (1853-1911), com a biografia de dezoito mulheres do meio intelectual brasileiro que “contribuíram para a formação da identidade do país, seja no âmbito político, social e, principalmente, literário” (Lima, 2019, p. 47). Entre elas, são apresentadas Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), Nísia Floresta (1810-1885) e Maria Benedita Câmara de Bormann (1853-1895), sobre cujas produções literárias já é possível encontrar diversos estudos.

De acordo com Antonia Lima (2019), além da perspectiva biográfica e histórica, a obra de Sabino também apresenta uma análise crítica do trabalho a ser empreendido por uma mulher escritora, ao intercalar o texto com comentários a respeito das implicações envoltas na atividade da escrita destinada a um público, tais como as dificuldades de inserção profissional e as estratégias usadas pelas mulheres para transpor os limites impostos à sua classe. Uma dessas estratégias perpassou a apropriação do discurso ideológico dominante para adentrar os espaços centrais de produção literária:

Usando o discurso das elites para convencer e receber aprovação social, as mulheres escritoras e combativas invadiram o espaço público e fizeram a revolução dissimulada em favor próprio. Elas fundaram jornais, editaram numerosos artigos literários e jornalísticos, insurgiram-se nos espaços públicos privilegiados do masculino, e atraíram a atenção para as vozes femininas discordantes que denunciavam o estado de submissão e pobreza intelectual e existencial a que estavam destinadas as mulheres (Moreira, 2002, p. 145 *apud* Queiroz, 2022, p. 159).

Nesse cenário, tanto a perspectiva do anjo do lar, circunscrito ao espaço privado, quanto as posturas mais explicitamente transgressoras do paradigma social da época trouxeram à tona a inquietude desse grupo em relação à necessidade da presença da mulher no meio intelectual. Essa reivindicação foi demonstrada em dicionários e antologias que abriram espaço para a visibilidade de textos de autoria feminina com base em novas formas de análise do sistema literário em que elas estavam inseridas. Por isso, o marco histórico de catalogação de uma história literária feminina, tendo como ponto de partida a obra de Ignez Sabino (1899), é decisivo para a constituição de uma nova perspectiva acerca da literatura brasileira. Entre outros dicionários e antologias que tratam do assunto, encontram-se *A mulher rio-grandense: escritoras mortas* (1907), da escritora Andradina de Oliveira (1864-1935); *Mulheres admiráveis* (1965), de Henriqueta Galeno (1887-1964); *Em busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo* (1870-1920), de Luzilá Gonçalves Ferreira (1991); os três volumes de *Escrivtoras brasileiras do século XIX* (1999-2009), organizados por Zahidé Lupinacci Muzart; *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX* (2017) e *Memorial do Memoricídio – escritoras esquecidas pela história* (2022), de Constância Lima Duarte.

A partir disso, é perceptível como a literatura produzida por mulheres, mesmo que esquecidas pelas historiografias tradicionais e pelo cânone brasileiro, foi uma presença marcante e decisiva para a consolidação desse campo intelectual no país. Com isso em vista, a seção seguinte se propõe a expor um recorte de escritoras, temas e estratégias pelas quais elas se fizeram presentes no meio literário, bem como compreender as especificidades de produção literária feminina na Bahia em cotejo com autoras de outras regiões.

Escritoras para além da tradição: um breve percurso pela autoria feminina no Brasil e na Bahia

Além dessas coletâneas que corroboram a atuação da mulher no papel de escritora e como atuante no meio intelectual, Zahidé Muzart também afirma que “a literatura feminina foi presença constante nos periódicos do século XIX, tanto nos dirigidos por homens quanto nos inúmeros criados e mantidos por elas próprias” (Muzart, 2000, p. 18), visto que a imprensa oitocentista foi um espaço privilegiado para o desenvolvimento de estilos de escrita e para a recepção de diferentes gêneros no princípio de uma cadeia de produção editorial. Sobre isso, já é sabido que, mesmo antes de a escrita feminina começar a ganhar distinção entre a crítica, as mulheres do século XIX ocuparam diversos papéis nesse mercado, tais como proprietárias, dirigentes, redatoras, críticas, ensaístas, correspondentes e romancistas. Além disso, também foram além dos códigos de moralidade e boas maneiras estabelecidos pela sociedade patriarcal como tentativa de limitar o exercício pensante da mulher a temas relacionados ao amor ingênuo, à vida doméstica ou à educação tradicional.

De acordo com Duarte (2016), os periódicos dirigidos por mulheres, ou os que publicavam seus textos, se aventuraram em uma diversidade de temas e gêneros que abarcavam desde uma posição mais conservadora até atitudes abertamente feministas e contestatórias, seja por meio de romances, poesia, textos com vieses instrucionais ou militantes, charadas, ensaios ou colunas de moda. Tais textos também se direcionaram a outros segmentos de públicos-alvo a exemplo da mãe de família, da jovem ou do adolescente, bem como aos homens, em uma estratégia de angariar apoio para a luta por mudanças na educação e na profissionalização da mulher:

Muitos dentre os editados por mulheres foram usados para que elas se posicionassem politicamente a favor ou contra a monarquia, a Revolução Farroupilha, a Constituinte, a abolição ou a república, tais como *Idade d’Ouro* (1833), *República das Moças* (1879), *O Abolicionismo do Amazonas* (1884) e *Aves Libertas* (1885). Ou para divulgarem o ideário feminista, contestar o mandonismo patriarcal e o comportamento domesticado das mulheres, como *O Sexo Feminino* (1873-1889), *A Mulher* (1881-1883), *A Mensageira* (1897-1900), *O Escrinio* (1898-1910), entre outros (Duarte, 2016, p. 23).

Nesse aspecto, é nítido como a emancipação intelectual e social conduzida pelas mulheres do Oitocentos conseguiu penetrar em espaços privilegiadamente masculinos, mesmo com instituições, como a Igreja e o Estado, atuando no

exercício de controle dos corpos e comportamentos em uma estrutura androcêntrica e patriarcal, bem como na constante delimitação da compreensão de mulher aos atributos de frágil, maternal, dependente e, por isso, destinada a ocupar o espaço doméstico. Entre as proposições efetuadas pelas escritoras que impulsionaram uma rearticulação dos parâmetros de hierarquização e divisão social da época, se encontram a denúncia da situação educacional e profissional das mulheres no Oitocentos e o tema da abolição da escravatura. Como exemplo, pode-se citar a dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), natural do Rio de Janeiro, responsável por abrir um espaço profissional às mulheres no meio teatral, para além da posição como espectadora. Segundo Valéria Andrade,

O ineditismo do ofício dramatúrgico para uma mulher nesta época não impedi, assim, que aquela senhora o exercesse e tivesse ótima aceitação, inclusive nos bastidores do meio teatral, frequentados exclusivamente por homens em posições de poder quanto às produções dramatúrgicas que subiam aos palcos, como censores, empresários e críticos. Um dos elementos favoráveis a isso teria sido, portanto, o lugar social legitimado e valorizado ocupado pela autora (Andrade, 2021, p. 12).

Ao dispor dos recursos, da posição e das relações sociais que contribuíram para adentrar na profissão de dramaturga, Maria Ribeiro passa a usar esse espaço como meio de denúncia e compromisso com as lutas sociais que se desenrolavam no país, principalmente no que diz respeito ao direito de emancipação da mulher. Como exemplo, destaco a peça *Cancros Sociais* (1866), drama que apresenta um protesto contra a situação degradante das mulheres escravizadas no período oitocentista brasileiro ao expor a questão da exploração sexual de mulheres negras por homens brancos e a comercialização delas por seus descendentes. De acordo com Andrade (2021), a peça incorpora uma posição política abolicionista ao tratar de maneira crítica a questão do direito à convivência familiar em uma sociedade fundada na discriminação interseccional entre raça, gênero e classe. Dessa maneira, a autora também explicita que a defesa da abolição na sociedade da época não estava isenta dos atravessamentos da controversa moral burguesa, cristã e branca, como é possível observar na fala da personagem Matilde:

Não, Sr. Comendador; sei que os instintos das paixões, boas ou más, se manifestam e se desenvolvem em qualquer estado ou condição da criatura. E nem julgue que sou apologista dessa monstruosa aberração do direito das gentes, que dá ao homem a propriedade individual sobre o seu semelhante! À ideia grandiosa do herói da nossa independência, tão magnanimamente por ele

realizada nos campos do Ipiranga, devia ter-se seguido a completa abolição de uma lei que nos apresenta ao estrangeiro como um povo bárbaro e ainda por civilizar! Esse cancro, que solapa a base da nossa emancipação. Lamento a sorte anômala desses infelizes; porém... aborreço-os! Devo todos os meus infortúnios a escravos, dos quais era eu mais mãe do que senhora. É gente muito ingrata! (Ribeiro, 2021, p. 78).

Além de Maria Ribeiro, outras escritoras também incorporaram em seus textos críticas ao sistema escravista e às profundas mazelas sociais originárias dele, a exemplo de Maria Firmina dos Reis (1825-1917), nascida em São Luís do Maranhão. Considerada uma referência na literatura brasileira, por figurar entre as primeiras escritoras brasileiras negras, bem como pelo seu romance *Úrsula* (1859)¹ ser considerado o primeiro de caráter abolicionista no país, Maria Firmina do Reis trouxe a escravidão como um dos temas principais do conjunto de sua obra, como é possível observar também no conto “A escrava” (1887)² e na composição musical “Hino da libertação dos escravos” (1888). Segundo Muzart (2000), apesar de a questão da abolição da escravatura ter se tornado um tema recorrente da pena feminina, o romance *Úrsula* (1859), publicado sob o pseudônimo de “Uma Maranhense”, inova ao apresentar a visão e a voz do escravo negro sobre a luta abolicionista, bem como a complexidade do sentido de liberdade de um indivíduo alforriado em um país escravista.

Dessa maneira, além da visão e da posição do indivíduo branco sobre a discriminação e violência sofrida pelos escravizados já vistas em outras obras literárias, Maria Firmina aprofunda essa discussão com a memória do negro na África, a qual surge como referência originária de liberdade. No trecho abaixo é possível observar a perspectiva da personagem Mãe Susana, condutora de uma das quatro narrativas que compõem o romance *Úrsula*:

[...] Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!... Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa (Reis, 2018, p. 70-71).

1 Reeditado em edição fac-similar pela imprensa do governo do Maranhão (1975a).

2 Presente no acervo da imprensa do governo do Maranhão (1975b).

Como se depreende do discurso de Mãe Susana, Maria Firmina dos Reis articula uma crítica contundente à escravidão ao conceder voz e perspectiva a uma mulher negra escravizada – o que, à época, representava um gesto ousado e profundamente transgressor. Essa escolha narrativa revela não apenas o compromisso ético de Maria Firmina com os debates sociais de seu tempo, mas também o esforço deliberado de inscrever a experiência do sujeito negro na ficção brasileira oitocentista. A partir desse gesto autoral, é possível perceber como diversas escritoras brasileiras do século XIX não se esquivaram de temas considerados polêmicos por confrontarem a ordem vigente, mesmo estando muitas vezes inseridas nas convenções do ideal romântico. Em um contexto social semelhante, as escritoras baianas também começaram a adentrar os círculos de produção literária de forma mais ativa, sobretudo no embate entre a manutenção da tradição e o avanço de ideais progressistas que ganhavam força na Bahia e em diversas outras regiões do país:

O Brasil da segunda metade do século XIX encontrava-se no vórtice de um furacão de ideias e tendências que se polarizavam na direção, por um lado, dos valores e dos conceitos tradicionais – a ética católica, a preservação da escravatura, a monarquia, a divisão de classes, o papel social da mulher – e, por outro, das novas ideias e dos valores trazidos pela República, pelo positivismo, pelas repercussões das ciências, pela indústria e pelos movimentos sociais e intelectuais que ocorriam na Europa – abolicionismo, feminismo, liberação dos costumes, agnosticismo, cientificismo. E, nesse cenário, a Bahia, sobretudo o Recôncavo, pendia claramente na direção da tradição (Queiroz, 2022, p. 147).

Nesse sentido, é importante destacar que as inserções e movimentações da produção literária feminina, na segunda metade do século XIX, na Província da Bahia, buscaram seguir a proposição de luta pela emancipação feminina já iniciada em outras regiões do Brasil. Entretanto, essa mudança no pensamento vigente da época se realizou juntamente com a propagação de um discurso pedagógico sobre a normatização da mulher ideal, tema esse que tinha um amplo espaço na imprensa destinada ao público feminino baiano. Assim, é preciso lembrar que, mesmo com os novos ideais propagados a partir da segunda metade do século XIX, o desenvolvimento econômico da Província da Bahia continuou dentro dos moldes coloniais em relação à centralização das atividades produtivas em uma cadeia hierárquica entre Salvador e as vilas e povoados do interior. Desse modo, a estrutura colonial e agrária, mesmo após a independência do Brasil de Portugal, permaneceu como um forte traço do desenvolvimento daquela região, refletindo-se ainda nas estruturas familiares, administrativas e religiosas.

Um exemplo desse reflexo na dinâmica social baiana do período é a organização de um projeto civilizador da imagem feminina pelo viés positivista e higienista, isto é, a inserção da mulher no mundo público por meio da valorização das funções maternas e assistencialistas. Conforme Lina Aras e Simone Marinho (2012), esse projeto de construção sobre os novos ideais de mulher, agora participante em certa medida da vida pública, fazia parte de um processo de modernização maior promovido pelo Estado brasileiro após o rompimento dos laços políticos com a metrópole portuguesa e tinha como objetivo recuperar e reforçar a tutela do país em detrimento do poder exercido pelos senhores de terras no território. Dessa maneira, muitos foram os meios de fomento dessa nova sociedade modernizada, a exemplo da Igreja, por meio do regime de padroado, da classe médica higienista e da imprensa voltada para o público feminino:

Neste contexto, portanto, de modernização e inclusão das mulheres na vida pública é que devemos situar o surgimento de uma imprensa para mulheres na Bahia. Apesar da mentalidade conservadora e paternalista baiana, resistente a qualquer inovação, seja no âmbito econômico ou cultural, que teimou em sobreviver, foram criadas as condições para o nascimento das publicações femininas, em virtude do ideal modernizador, que havia sido proposto já no Império (Aras; Marinho, 2012, p. 101-102).

Logo, segundo as autoras, grande parte dos jornais destinados ao público feminino que surgiram na Bahia são datados a partir da segunda metade do século XIX e tinham por objetivo alcançar o público feminino com as novas ideias difundidas para o futuro da nação, a exemplo do periódico *A Violeta* (1852), que marca o início de uma produção impressa fundada no viés pedagógico da posição social da mulher. Entretanto, Duarte (2016) destaca que, ainda no segundo quartel do século XIX, surgiu em Salvador o *Despertador das Brasileiras* (1830-1831), possivelmente o primeiro jornal voltado para a mulher da sociedade baiana, e que contou com a publicação de vinte e cinco números sob a responsabilidade de Domingos Mondim Pestana, figura bastante presente no meio jornalístico nesse contexto.

Em relação a essa conjuntura, é interessante observar o contraste entre a imprensa feminina da Bahia com a de outras localidades, a exemplo do Rio de Janeiro, uma vez que nesse mesmo período (início da segunda metade do século XIX) é fundado *O Jornal das Senhoras* (1852), o primeiro a ser considerado de viés emancipatório e editado exclusivamente por mulheres, sob o comando da argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875) e, posteriormente, da baiana Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco (1817-1875).

Além disso, Queiroz destaca que:

Até a década de 1870, a imprensa baiana foi muito fechada à participação feminina. Foi só entre 1875 e 1876 que os jornais *Diário de Notícias* e *O Monitor* abriram suas páginas à produção feminina, inclusive solicitando a “contribuição das senhoras da Bahia”. Entre as escritoras que publicaram nesses jornais, estão Anna Autran, Joaquina Menezes, Eutália Freire e Anna Bittencourt (Queiroz, 2022, p. 157).

Porém, mesmo o grande conservadorismo presente na Província da Bahia não impediu que as mulheres se fizessem presentes no meio intelectual com o intuito de contrapor a mentalidade religiosa/patriarcal da época. Desse modo, para contornar o cenário local de interdição, as escritoras baianas lançaram mão de diversas estratégias para fazer circular seus textos. De acordo com Ívia Alves (2001), as estratégias de legitimação das escritoras baianas no espaço público transitaram em duas perspectivas discursivas paralelas: uma que obedece aos limites e proibições preconizados pelo paradigma e imagem da mulher ideal à época e outra que busca desconstruir os preceitos androcêntricos ao reivindicar maior espaço de expressão na vida pública. Logo, em uma tentativa de contornar a ausência de apoio no meio jornalístico e evitar serem reconhecidas como “histéricas”, muitas escritoras apresentavam nos paratextos e epígrafes de seus livros uma espécie de carta de liberação, o que poderia ser interpretado como uma forma de autorizar e proteger tanto o texto quanto a autora da desconfiança e do repúdio do público e da crítica.

Como exemplo disso, é possível observar como as escolhas editoriais de Adélia Josephina de Castro Fonseca (1827-1920), considerada a primeira escritora baiana, se inscrevem nesse contexto de comparecimento da mulher na cena literária em meados do século XIX. De acordo com Alves (2001), as edições da publicação de *Echos da minh'alma* (1866), segundo livro da autora, apresentam características que revelam algumas das condições às quais o texto feminino era submetido para se ver apto a circular pelas rodas literárias da época, a exemplo da presença de um aval explícito no prólogo do livro, da autoria de escritores reconhecidos pela sociedade, e a angariação de fundos para alguma causa social (nesse caso, em prol das famílias de soldados mortos na Guerra do Paraguai), o que também consistia em um meio de fazer a obra circular por um público maior e diversificado. Além disso, não raro era possível observar o registro no início da obra de uma preocupação sobre a possibilidade de o texto não estar à altura da literatura em voga praticada pelo gênero masculino, de modo a diminuir os comentários de críticos

acerca do julgamento de valor a ser atribuído ao texto. Diante de todo esse arsenal de inserção no cenário literário altamente masculinizado, além da proteção do nome de sua família pertencente à produção agrária açucareira do Recôncavo, é interessante notar que a publicação da 1^a edição de *Echos da minh'alma* (1866) só ocorre quase vinte anos depois da escrita dos seus versos, segundo Alves (2001).

A respeito das características da produção poética de Adélia Fonseca, Muzart (2000) informa que a escritora apresentou grande preocupação com a estrutura formal do texto, além de transitar por temas próximos ao arcadismo, no sentido de seus versos serem marcados por um aspecto clássico e sem exageros sentimentais, mesmo quando o assunto em questão evocava profunda emoção. Essa particularidade pode ser observada no poema inspirado pela tragédia vivida por sua conterrânea D. Júlia Fetal, assassinada pelo noivo. Mesmo que contidamente, é possível destacar a preocupação com a condição da mulher à sua época:

Estavas, bela Júlia, descansada,
Na flor da juventude e formosura,
Desfrutando as carícias e a ternura
Da mãe, que por ti era idolatrada

A dita de por todos ser amada
Gozavas, sem prever tu' alma pura
Que, por mesquinho fado, à sepultura
Brevemente serias transportada.

Mas ah! De um insensato, a dextra forte
Dispara sobre ti, Júlia querida,
O fatal tiro que te deu a morte!...

Dos olhos foi-te a luz amortecida,
E do rosto apagou-se, iníqua sorte,
*A branca e viva cor co' a doce vida*³ (Fonseca, 1866, p. 7).

O uso da forma clássica do soneto, estruturado com elegância formal e controle emocional, contribui para disfarçar, à primeira vista, a gravidade do episódio narrado. No entanto, ao contextualizar o poema com a tragédia real de D. Júlia

³ Verso de Camões.

Fetal, é possível perceber que Adélia Fonseca, ao articular lirismo e contenção, tensiona os limites do discurso poético feminino ao tematizar, ainda que de modo velado, a violência contra a mulher. O poema engana o leitor desavisado ao parecer apenas mais um canto à morte e à fragilidade feminina, mas revela, sob sua superfície harmoniosa, um ato brutal de feminicídio. Essa duplidade entre forma e conteúdo opera como uma ruptura silenciosa no contexto de produção da época, uma vez que inscreve no espaço da poesia oitocentista, marcada por um ideal romântico e patriarcal, uma crítica sutil, porém incisiva, à condição de vulnerabilidade da mulher na sociedade.

Além de Adélia Fonseca, outra escritora que também se fez presente nesse contexto foi Ana Ribeiro de Góis Bittencourt (1843-1930), autora de oito romances que apresentam uma perspectiva histórica da Bahia e uma configuração da condição feminina diversa e distanciada da imagem ideal de mulher da autoria masculina, segundo Fontes e Alves (2000), além de ter diversos textos publicados em jornais e revistas locais. Ana Ribeiro também integra o cenário de escritoras oitocentistas que se manifestaram sobre a escravidão e a condição do negro quanto ao preconceito e à exclusão social, mas é preciso ressaltar o lugar de enunciação que reflete a discussão dessa temática em sua obra. Assim, a representação e a reflexão do tema na ficção da escritora são constituídas a partir do que Alves (1999) designou como *olhar de cima*, no sentido de que a compreensão sobre a subalternidade dos negros subjaz à condição que ocupa na estrutura social de sua época, uma vez que era oriunda de uma tradicional e importante família da elite do recôncavo baiano no século XIX.

Além disso, Alves (1999) destaca que a escrita de Ana Ribeiro, ao tomar como exemplo o livro de memórias *Longos serões do campo*,⁴ ora traz à tona e põe em crítica a relação de dominação e violência entre senhores e escravizados, ora trata a subordinação imposta aos negros como natural ao deixar antever “a ideia implícita de que cada um está bem em seu lugar e a subalternidade não é penosa, se o escravo for tratado com benevolência (social), com caridade (religião)” (Alves, 1999, p. 228). Tal como retratou Maria Ribeiro por meio da personagem Matilde na peça *Cancros Sociais* (1866), é interessante notar as diferentes construções discursivas a respeito do tema abolicionista e como ele foi apresentado, tendo em

⁴ Obra manuscrita e publicada posteriormente por seus descendentes em dois volumes, correspondendo o primeiro a uma biografia de seu avô e o segundo à narração da própria história até o ano de 1865, ano de seu casamento. A edição mais recente corresponde ao ano de 1992, publicada pela editora Nova Fronteira.

vista diferentes lugares sócio-históricos, como é possível observar no fragmento a seguir:

Era lamentável, então, ver como até pessoas de boa índole eram duras para com esses infelizes, pelo conceito errôneo que as fazia encarar os escravos como seres muito diferentes de nós, usavam das frases mais ferinas para rebai-xá-los, e, à força de humilhações e maus-tratos, chegavam eles às vezes a um tal aviltamento, que se diria não pertencerem, na verdade, à espécie humana. Entretanto, nas casas onde eram tratados com humanidade, encontravam-se belos espécimens nessa raça desprezada (Ribeiro, 1992, v. II, p. 32 *apud* Alves, 1999, p. 227).

A estudiosa também destaca a escolha semântica de palavras como *infelizes* e *bela espécimens*, as quais delimitam uma percepção de superioridade de quem escreve, além de exemplificar o entrelaçamento de marcas discursivas contraditórias em textos que, ao se solidarizarem e apoarem a causa abolicionista, também não escapam de estarem inscritos na reprodução da opressão do sistema colonialista. Sobre isso, Alves faz um adendo ao explanar que:

não se deve exigir dessas escritoras uma posição audaciosa diante da sua época, que se revelava bastante limitadora tanto pelo positivismo, que ancorava a república brasileira quanto pela religião católica, que criava uma censura castadora (Alves, 1999, p. 232).

Em diálogo com as diferentes perspectivas sobre o contexto escravista da época, destaco também Amélia Augusta do Sacramento Rodrigues (1861-1926), com textos que trouxeram tanto críticas ao sistema colonial e patriarcal quanto aspectos e posições que se coadunavam com a manutenção dele. Diferentemente das escritoras mencionadas acima, com exceção de Maria Firmina dos Reis, Amélia Rodrigues não teve o apoio social e financeiro de uma família tradicional e com posses, fato que acentuou a reflexão e a reivindicação de instrução e profissionalização da mulher em suas publicações. Ao longo do primeiro período de sua carreira literária, a escritora deixa em evidência como as questões sociais, em especial a condição de exclusão e inferioridade imposta a certos grupos, foram um tema de grande interesse para ela, de forma que isso também se estende para a sua atuação na área da educação e se entrelaça mais fortemente com os preceitos da fé católica durante o segundo período de sua produção escrita. Logo, em um contexto contrário à independência da mulher na Bahia, a trajetória de Amélia Rodrigues na

literatura reflete os desafios experenciados pela escrita feminina, constantemente posta à prova em nome dos papéis e valores atribuídos ao seu gênero.

Em relação ao posicionamento crítico de Amélia Rodrigues perante as desigualdades sociais, Queiroz (2022) destaca a publicação do poema “Verso e Reverso” (1885) em um contexto amplamente conservador e escravagista vigente na Província da Bahia. Ao representar romanticamente o dia do aniversário da filha de um senhor de engenho, a escritora cria uma comparação entre a beleza e o privilégio atribuídos à camada mais elitizada da sociedade e o sofrimento, a servidão impostos aos negros próximos dali, ao descrever que “[...] Do engenho em negro e imundo calabouço, / Presos num tronco vil pelo pescoço, / Gemem, tintos de sangue, alguns escravos...” (Rodrigues, 1885 *apud* Alves, 2004). A crítica ao sistema escravocrata também pode ser vista na produção em prosa literária, ao passo que em seus textos não ficcionais esse tema não foi recepcionado, ou encontrado até o momento da escrita dessa pesquisa, de forma que o engajamento nas lutas sociais é direcionado para as condições de vida da mulher no século XIX.

Tal como em Ana Ribeiro, as nuances do discurso de Amélia Rodrigues sobre a escravização de negros também são perpassadas por traços de linguagem e uma visão a respeito do indivíduo negro que reforçavam o próprio sistema posto em crítica e a inferioridade imposta a esse grupo. Em relação a isso, Juliana Muñoz (2019) destaca que a presença do personagem negro na literatura brasileira é deslocada para o centro da narrativa ficcional a partir da segunda metade do século XIX, mais especificamente no período abolicionista, de modo que representa também uma cooperação dos intelectuais brasileiros na definição da alteridade nacional, ainda que fundamentada em ideias eurocêntricas. Assim, a pesquisadora afirma que o negro é apresentado por meio de diferentes facetas, como a do cativo sofredor e melancólico, do servo como fonte de inspiração para produções opositoras ao sistema escravista, do escravizado nobre e submisso, da escravizada sexualizada, do negro infantilizado e indefeso, do negro feio, do negro imoral ou vingativo, entre outras.

Essas diferentes construções também podem ser observadas na obra de Amélia Rodrigues, com destaque para a peça *Fausta*⁵ (1884). Apesar de a escravidão não ser a temática central da história, é perceptível como ela cresce envolta do drama da personagem Fausta ao contrapor o pensamento da elite que acreditava na dependência e incapacidade de instrução dos negros, uma vez que Amélia

⁵ *Fausta* (drama em 4 atos), 1886 (manuscrito). De acordo com Alves (1998), a produção da escritora datada até 1892 se encontra em seu acervo no Instituto Feminino da Bahia, onde é possível encontrar o manuscrito do drama em questão.

Rodrigues teceu para o personagem negro uma concepção oposta a essa: mentor de uma jovem branca e dona de engenho, o personagem de Lúcio como símbolo de razão e sabedoria imprimiu uma denúncia aos preconceitos fundadores do sistema escravista (Alves, 2011), também contundentemente presente na objeção do personagem a se ver como objeto de decoração na lógica antiescravista do capitalismo.

Em contraposição a esse cenário, é possível identificar uma outra construção do personagem negro a partir de qualificadores pejorativos, a exemplo do ser imoral e traiçoeiro, no romance *O mameluco* (1882), no qual a personagem Luiza é retratada por uma ótica bastante característica dos discursos colonialistas que apontam uma condição supostamente intrínseca do indivíduo negro como razão para subalternidade e desumanização desses indivíduos:

Luiza era o tipo perfeito da malícia, da ambição e da hipocrisia. Especulando com a simplicidade de sua senhora, ela a enganava, a adulava e roubava-a sem pudor, com uma carinha impassível como a inocência. Sophia muitas vezes a repreendera, ameaçava-a de contar à sinhá, mas obtinha em resposta um riso de escárnio. Quando Fernando Santa Luz chegou à fazenda, Luiza reparou nele, interessou-a aquele rapaz desprotegido da sorte e apaixonou-se por ele em todo o ardor de sua natureza quase selvagem, indômita, e incapaz de um amor sério e refletido. O mancebo repeliu-a; a crioula não desanimou, mas, quando o gelo do desengano muitas vezes repetido acalmou-lhe a chama, a paixão tornou-se em ódio, e ela jurou fazer-lhe guerra (Rodrigues, 2022, p. 73).

A esse respeito, Muñoz (2019) observa a ambivalência dessa questão nos romances do século XIX, uma vez que, ao mesmo tempo que buscavam criticar o preconceito vigente e defender a figura do negro, os escritores ditos abolicionistas também não conseguiram se desfazer das ideias estereotipadas a respeito desses indivíduos, de modo que a presença deles em muitos romances acaba por reforçar a situação a que se propõe denunciar. Para além da materialidade, a estrutura escravista herdada do colonialismo estava presente na própria formação de pensamento da época, sendo ela evidenciada na linguagem com que os escritores dispunham para recriar tal realidade na literatura.

Considerações finais

Diante das reflexões expostas, é possível compreender que, durante o século XIX, o caminho de uma mulher para adentrar o campo da escrita é diverso e muitas vezes atrelado aos limites e imposições sociais, políticas, culturais e econômicas que delimitavam a sociedade oitocentista. Esse fato colocou as escritoras do período em uma posição onde a negociação e a elaboração de estratégias para a publicação tinham que, muitas vezes, se coadunar com os valores morais vigentes para poderem alcançar um espaço intelectual no qual a estética e a opinião valoradas e legitimadas eram as do gênero masculino. Nesse ínterim, muitas mulheres conseguiram alcançar a circulação e o reconhecimento de suas obras ainda em vida, apesar de não figurarem em historiografias tradicionais das décadas seguintes, enquanto outras escritoras foram apagadas, silenciadas ou descredibilizadas. Atualmente, a pesquisa de fontes primárias em arquivos jornalísticos, meio de circulação literária à época, muito tem feito para trazer à tona a grande contribuição e produção escrita das mulheres do século XIX.

Do mesmo modo, foi possível observar como algumas temáticas, a da crítica ao sistema escravocrata da época, por exemplo, estiveram presentes nos textos de escritoras oriundas de diferentes regiões, com situações socioeconômicas e origens étnicas distintas. Esse ponto em comum demonstra como as mulheres escritoras do Oitocentos estavam preocupadas em trazer para a discussão pública a questão degradante para com grupos marginalizados, e, mesmo com vieses que por vezes se encontravam entrelaçados com a manutenção do paradigma colonialista, puderam difundir para sujeitos de camadas sociais mais populares a discussão a respeito do alcance da cidadania durante o Brasil Império. Em suma, pode-se destacar que a contribuição da mulher na literatura brasileira do século XIX, em diferentes contextos, reverberou questões outras, além da estética textual, e pode motivar debates e movimentos de caráter social e político.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA) e, em especial, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de mestrado, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. I. D. A paladina Amélia Rodrigues e a silenciada Maria Augusta Guimarães. *Verbo de Minas*, v. 11, n. 19, p. 167-186, 2011. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/355>. Acesso em: 10 maio 2023.
- ALVES, I. I. D. Amélia Rodrigues. In: MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. 2, p. 72-103.
- ALVES, I. I. D. As escritoras baianas do final do século XIX. In: FARIAS, J. N.; MALUF, S. (org.). *Literatura, Cultura, Sociedade*. Maceió: EdUFAL/PPGGL, 2001. p. 163-184.
- ALVES, I. I. D. Escritoras abolicionistas: o negro na obra de Amélia Rodrigues e Anna Ribeiro. In: ALVARES, M. L.; SANTOS, E. F. dos S. (org.). *Olhares e Diversidades: os estudos sobre gênero no norte e nordeste*. Belém: GEPEM, REDOR, N/NE, 1999. v. 1, p. 225-234.
- ANDRADE, V. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. In: RIBEIRO, M. *Cancros sociais*: drama original em cinco atos. Brasília: Senado Federal, 2021. p. 63-81.
- ARAS, L. M. B.; MARINHO, S. R. A imprensa feminina: normatização da conduta feminina nos jornais para mulheres (Bahia, 1860-1917). *Historiæ*, v. 3, n. 2, p. 96-115, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2591>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- ARAÚJO, N. Do vazio e do silêncio. In: MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2000. v. 1, p. 13-16.
- BITTENCOURT, A. R. de G. *Longos serões do campo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 2 v.
- DUARTE, C. L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX*: dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- DUARTE, C. L. (org.). *Memorial do Memoricídio – escritoras esquecidas pela história*. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.
- FERREIRA, L. G. *Em busca de Thargélia*: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920). Tomo I. Recife: FUNDARPE, 1991.
- FONSECA, A. J. de C. *Echos da minh'alma*. Bahia: Typ. de Camillo de Lellis Masson & C., 1866.
- FONTES, N. R. V.; ALVES, I. I. D. Ana Ribeiro. In: MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2000. v. 1, p. 384-400.
- GALENO, H. *Mulheres admiráveis*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1965.
- LIMA, A. R. P. “*Mulheres Illustres do Brazil*”, de Ignez Sabino, e sua ressonância em dicionários de autoria feminina nos séculos XX e XXI. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2019. Disponível em: <http://tede2.ufes.br:8080/handle/tede/902>. Acesso em: 04 abr. 2023.
- MUÑOZ, J. F. T. A representação do negro na literatura oitocentista brasileira à luz do pós-colonialismo. *Brasil/Brazil*, v. 32, n. 59, p. 87-102, jul. 2019. Disponível em: seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/95014. Acesso em: 10 set. 2023.
- MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999-2009. v. I, II e III.

OLIVEIRA, A. de. *A mulher rio-grandense: escriptoras mortas*. Porto Alegre: Americana, 1907.

QUEIROZ, M. B. de. Amélia Rodrigues e a escrita das mulheres do século XIX. In: RODRIGUES, A. *O mameleuco: romance brasileiro*. Salvador, BA: Boto-cor-de-rosa livros arte e café, 2022. p. 137-220.

REIS, M. F. dos. *Ursula*, Romance original brasileiro, por Uma Maranhense. Ed. fac-similar. Prefácio de Horácio de Almeida. Maranhão: Governo do Estado, 1975a.

REIS, M. F. dos. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

REIS, M. F. dos. A Escrava. Conto. À Revista Maranhense, nº 3, 1887. In: NASCIMENTO FILHO, J. (org.). *Maria Firmina – Fragmentos de uma vida*. Maranhão: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975b.

RIBEIRO, M. *Cancros Sociais*: drama original em 5 actos. Rio de Janeiro: Laemmert, 1866.

RIBEIRO, M. *Cancros sociais*: drama original em cinco atos. Apresentação, bibliografias e atualização de Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, 2021.

RODRIGUES, A. *O mameleuco*: um romance brasileiro. Salvador, BA: Boto-cor-de-rosa livros arte e café, 2022.

SABINO, I. *Mulheres Illustres do Brazil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996.

Recebido em: 14/11/2023

Aprovado em: 09/07/2025



Registering the Self: The Identity of Women Artists in *How to Be Both* and *A Line Made by Walking*

Registrando o Eu: a identidade de mulheres artistas em *How to Be Both* e *A Line Made by Walking*¹

Joicy Silva Ferreira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
joy.silvaferreira@gmail.com

ABSTRACT: Women artists have only recently been given the spot of artist protagonists in artist narratives. Their identities are constructed in a constant state of tension, influenced by the myth of the romantic genius, and constantly traversed by gender issues. Thus, this paper studies the construction of women artists' identities in contemporary artist narratives written by women through a comparative analysis of the novels *How to Be Both*, by Ali Smith, and *A Line Made by Walking*, by Sara Baume. It contextualizes these novels' literary genre, based on the study of artist narratives and their roots in the *Künstlerroman* tradition, then investigates the identity of women artists and how it is portrayed in the narratives of *How to Be Both* and *A Line Made by Walking*.

KEYWORDS: Women artists. Identity. *How to Be Both*. *A Line Made by Walking*.

RESUMO: Só recentemente mulheres ganharam o lugar de artistas protagonistas em narrativas de artista. Suas identidades são construídas em um estado constante de tensão, influenciadas pelo mito do gênio romântico, e constantemente atravessadas por questões de gênero. Sendo assim, este artigo discute a construção da identidade de mulheres artistas em narrativas de artistas contemporâneas escritas por mulheres por meio de uma análise comparativa dos romances *How to Be Both*, de Ali Smith, e *A Line Made by Walking*, de Sara Baume. Ele contextualiza o gênero literário desses romances, com base no estudo de narrativas de artista e suas raízes na tradição do *Künstlerroman*, e depois dedica-se a investigar a identidade de mulheres artistas e como ela é retratada nas narrativas de *How to Be Both* e *A Line Made by Walking*.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres artistas. Identidade. *How to Be Both*. *A Line Made by Walking*.

¹ This paper presents part of the discussions made on the master's thesis titled "The Construction of Identity of Women Artists in Contemporary Narratives: A Study of Ali Smith's *How to Be Both* and Sara Baume's", advised by professor Sandra Regina Goulart Almeida, funded by CAPES, and defended in 2022.

Women artists are only recently starting to occupy the position of artist protagonists in artist narratives. They used to be restrained to secondary roles such as the muses or the wives of the male painter (Lago, 2017). It is in the tradition of the *Künstlerromane* written by women that they found the space needed to be depicted in the main role. As Rachel B. DuPlessis (1985) claims, in writing the artist heroine the woman author defies the traditional notions of the genre linked to the image of the romantic artist. By inserting a gendered subject as the protagonist, the woman author opens the narratives to the struggles the woman artist faces when she enters the art world, including the difficulty of being acknowledged as an artist or establishing an identity for herself in a traditionally male space.

Following this tradition and Virginia Woolf's (2016, p. 14) advice that one can only attempt to comprehend the woman by looking at her from her own perspective, the literary objects analysed here are both written by women: *How to Be Both* (2015), by Ali Smith and *A Line Made by Walking* (2017), by Sara Baume. *How to Be Both* (2015) narrates the story of George, a teenager who has just lost her mother and is still learning how to come to terms with her grief, and Francescho del Cossa, an Italian Renaissance painter who travels in time to haunt the girl in contemporary times. In search of her mother's presence, George starts stalking Lisa, an intimate friend of Carol's, and photographing her daily life from the same observation spot in front of her house. *A Line Made by Walking* (2017) narrates the story of Frankie, an artist in her mid-twenties who moves to her grandmother's bungalow in the countryside after suffering a nervous breakdown. There, she starts a photographic series on dead animals as a final attempt to succeed as an artist. The protagonists' struggles and process of searching for an identity permeate both novels, as well as their relation with Art and their artistic creation, all of these being traces characteristic of the genre artist narratives that is presented next.

Women Artists in Artist Narratives

Artists are one of the most controversial characters in literature and are usually associated with stereotypical terms such as the heavenly gifted, the bohemian, the genius, and so on. Their lives, struggles and artistic productions are at the core of the *Künstlerroman* tradition, that is, of artist novels. The *Künstlerroman* is defined by Solange R. de Oliveira as "any narrative in which the figure of an

artist or a work of art (real or fictitious) plays an essential structuring role, and, by extension, literary works in which one searches for a stylistic equivalent based on other arts" (1993, p. 5).² Oliveira (1993) bases her definition on the one proposed by Ulrich Weisstein (1981, p. 9), to whom the *Künstlerroman* is a narrative that presents, at its core, technical and aesthetical problems which are characteristic of one form of art, so that by solving the issues related to the artistic creation itself, the artist-protagonists also find a solution to problems in their own lives. Both definitions centre the classification of a *Künstlerroman* on thematic aspects so that the presence of an artist or the work of art structuring the narrative is enough to consider a novel as part of this tradition.

The origins of the term and its definition, however, are rather controversial. Izabela B. Lago (2017) identifies two possibilities: the first one claims that artist novels are born with Wilhelm Heinse's *Ardinghello und Die Glückseligen Inseln*, published in 1787; the second one places the *Künstlerroman* as a response to the *Bildungsroman*, the so-called novels of formation, which depicts the growth and coming of age of a protagonist. A *Bildungsroman* is classified, according to Karl Morgenstern (2009, p. 654-655) – the philosopher who first defined the term in a lecture in 1819 – "on account of its content, because it represents the development of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion, but also, second, because this depiction promotes the development of the reader to a greater extent than any other kind of novel". Thus, Morgenstern (2009) insists on the formation character of these narratives, emphasizing that they somehow teach something to both the character and the readers. Following this line, then, the distinction between the *Bildungsroman* and the *Künstlerroman* lies in the fact that, in the former, there is necessarily a strong educational concern that is not the focus of the latter, which, in turn, concentrates on the lives and works of artists.

In an attempt to solve the problems concerning the origins and the multiple conflicting definitions of *Künstlerroman*, Lago (2017) proposes the term artist narratives, a category derivative from the Germanic tradition. The updated term comprises narratives in which the life of an artist-protagonist is necessarily in the foreground, setting the tone and the basis to develop the entire narrative. By opting for this terminology, which is followed in this paper, Lago (2017) removes the former restriction of these narratives to romances, opening it to other literary

2 In the original: "qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe uma função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes" (Oliveira, 1993, p. 5). Unless otherwise stated, all translations are mine.

genres, such as short stories, novellas, and representations in other media as examples of these narratives. Her proposal also provides a clear definition of the formal and structural aspects that are characteristic of this kind of narrative, which are valuable to building a consistent analysis and understanding of artist narratives.

Despite the considerable popularity of artist narratives, it is important to notice that the number of publications in which the artist-protagonist is a woman remains low. In the vast majority, according to Lago (2017), the artists depicted are male painters. Usually, in such narratives, the female characters “were relegated to secondary roles, represented as muses-models or partners-wives of these artist-protagonists, passive subjects in the creative activity, when they do not represent a source of conflict, an obstacle to the artist’s work, many times playing a maleficent role, as antagonists” (Lago, 2017, p. 89-90).³

Lago (2017) also indicates a connection between the absence of women in active roles and the moral and social conventions of the 19th century, which restrained women’s access to education and the subversive spaces commonly depicted in artist narratives. In ‘*Mon’ Histoire des Femmes* (2006), Michelle Perrot details the extent of the contact women were allowed to have with Art: they “could paint for themselves, draw children’s portraits, sketch bouquets or landscapes. Play Schubert or Mozart on the piano for a friendly or social evening” (2006, p. 129-130).⁴ In other words, they could create their own works or reproduce others as long as they did it in private spheres or for private matters. Perrot (2006) also explains that women could enjoy Art, and even teach drawing or piano, manufacture small objects, or copy the great masters in the museums, if necessary; however, they could not and should not attempt to do it professionally. On the same topic, Woolf (2015) explains that any woman in the sixteenth century who attempted to explore a great gift for poetry, and for other arts as well, “would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at,” since she “would have been so thwarted and hindered by other people, so tortured and pulled asunder by her own contrary instincts, that she must have lost her health and sanity to a certainty” (p. 37).

3 In the original: “foram relegadas a papéis secundários, representadas como as musas-modelos ou companheiras-esposas desses artistas protagonistas, sujeitos passivos na atividade de criação, quando não se apresentam como uma fonte de conflitos, um entrave ao trabalho do artista, muitas vezes desempenhando um papel maléfico, como antagonistas.” (Lago, 2017, p. 89-90)

4 In the original: “...peuvent peindre pour les leurs, crayonner les portraits des enfants, esquisser des bouquets de fleurs ou des paysages. Jouer au piano Schubert ou Mozart pour une soirée amicale ou mondaine.” (Perrot, 2006, p. 129)

As a consequence, formal education or a professional career in the Arts was not accessible to them, especially if they wanted to avoid publicity, as pointed out by Woolf (2015). Their alternative, according to the author, was publishing works unsigned or using male names, which accounts for the often supposed absence of women from these narratives and stories. The desire for anonymity, Woolf (2015, p. 37) claims, “runs in their blood”.

Even so, in *Les Femmes ou Les Silences de l'Histoire* (2012), Perrot explains that, because of this restriction to private spheres, women were given little space in the traditional historical narrative as well. The author states that most of the records about these women and their creations are found in diaries, correspondences, files, and photographic albums, that is, in the files and “the secrets from the attics” (Perrot, 2012, p. 35). Yet, besides the attics, the lives of average Elizabethan women, Woolf (2015) explains, might be found somewhere, spread in “parish registers and account books,” (p. 34) waiting to be registered and transposed into a book. This erasure from historical narratives, along with the exclusion of women writers from the canon, collaborates to the *Künstlerroman* being “characterized as a genre dominated by the masculine” (Campello, 2003, p. 32).⁵

It is relevant to note that the absence of women artists in museums, in comparison to male artists, is the result of a combination of factors, such as the fact that “even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist. On the contrary, she was snubbed, slapped, lectured and exhorted” (Woolf, 2015, p. 41), not to mention the fact that “art making traditionally has demanded the learning of specific techniques and skills, in a certain sequence, in an institutional setting outside the home, as well as becoming familiar with a specific vocabulary of iconography and motifs” (Nochlin, 1988, p. 163), an instruction that was highly inaccessible to them. Even nowadays, in the painting collection at London’s National Gallery, the one George – the protagonist in *How to be both* (2015) – frequently visits, only 21 of the 2,300 paintings are signed by women artists, primarily by famous names such as Artemisia Gentileschi, Elisabeth Louise Vigée Le Brun, Rachel Ruysch and Rosa Bonheur.⁶

It is not surprising, then, that when the woman artist figures as the protagonist of an artist narrative, as is the case of the novels analysed here, her learning process follows a different pattern from that of male artists. Eliane T. A. Campello (2003) explains that when the traditional artist narratives focus

5 In the original: “o *Künstlerroman* se caracteriza como um gênero de domínio do masculino” (Campello, 2003, p. 32).

6 For more information about the collection, see www.nationalgallery.org.uk/paintings/women-in-our-collection.

on the development of the artist-heroine from a young age, it usually draws on the limitations of her origins, the social context in which she is inserted, issues related to relationships, self-education, alienation, and on the search for an artistic realization and an independent life. However, when artist narratives written by women attempt to redefine notions of gender, they usually narrate the development of the artist from adulthood, in which the heroine's expectations about the future are related to marriage and motherhood rather than to artistic creation, and "the possibility of integrating herself into the social context as an artist is almost null" (Campello, 2003, p. 69).⁷ It is this impossibility of integration that, according to Campello (2003), frequently sets death, madness, physical or emotional mutilation or alienation as the artist-heroine's fate and gives rise to the figure of an "*artiste manquée*" (p. 69, author's emphasis), whose creative potential is somehow trimmed by society or the social institutions of the Art world.

It is possible to say, at this point, that Sara Baume's *A line made by walking* (2017) fits precisely within what is considered a traditional artist narrative. Frankie, the artist-protagonist, finds herself in the middle of a creative crisis, constantly feeling like she has failed her career. The distance from her artistic creation during the time she was working in an art gallery painting the walls between exhibitions leads her to a life crisis, to the point that she feels like she is slowly disappearing from the world. The conflict between life and art permeates the novel as she reflects upon her life and her creative process while working on a photographic series on animal corpses. In contrast to Baume's novel, Ali Smith's *How to be both* (2015) presents a contemporary approach to these narratives, exploring duality from its title to its core: it is divided into two independent but interconnected chapters, which overlap, describing moments from the past and the present, and it depicts two women artists as protagonists. Their stories are intrinsically interwoven as George and Francescho enter the art world after the loss of their mothers at a young age. Both of them share a romantic interest in their best friends and it is through the eyes of one – the painter – that the entrance of the other – George – into the Art world is narrated. In addition, real and fictitious artworks are the backbone of the narrative, the line that sews their stories, and, at the same time, they assume a didactic function by revealing the trajectory of women artists through history.

While it is true that *How to Be Both* (2015) stands at the intersection between an artist narrative and a *Bildungsroman*, one cannot deny that Art is not present

⁷ In the original: "esta possibilidade de integrar-se na qualidade de artista ao meio social é quase nula" (Campello, p. 69)

in the novel merely as a motif to teach something to the readers. It represents, instead, the form through which George finds a way to come to terms with the loss of her mother, which approximates the novel to Weisstein's (1981) claim that Art and the search for answers to an artistic problem might help the artist-protagonist of a *Künstlerroman* to find a solution to real-life matters. When George's relation to Art is associated with Lago's (2017) condition that the life of the artist-protagonist must be in the foreground of the narrative, then it becomes undeniable that the novel may be read as an artist narrative. Furthermore, while the entire novel focuses on George's life and journey, even in del Cossa's chapter, it is also permeated by the unfolding of the bond between mother and daughter, pointed out by Campello (2003) and Rachel Blau DuPlessis (1985), in which the daughter dives into artistic creation trying to give voice to the mother, or, in this case, sight. In the narrative, it is clearly stated that George wants to prove her mother's sanity and avenge her, at the same time. She wants to inflict the same invasion of privacy she believes her mother suffered. Carol represents the muse guiding George's steps, even in her absence. After her death, George embraces even the little things such as the daily dance routine to old songs Carol used to do, and she often catches herself thinking about how her mother would know exactly how to behave in certain situations.

Portraying the Woman Artist

The question "Who am I?" has been at the centre of a heated debate for centuries, and, even so, there is still no consensus on the proper way to answer it. That is, probably, because it touches on a rather controversial topic in theory: that of the subject and its identity. The understanding of what a subject is, however, shifts over time, reflecting the socio-political context of the period. A consequence of these changes, Donald E. Hall (2004, p. 17) explains, is "a palpably increasing awareness of the self as something that was not divinely formed and statically placed, but rather changeable and possibly cultivatable through one's own concerted activity". Thus, it might be shaped or even constructed. Along this line of thought, it is relevant to draw attention to Julia Kristeva's attempt to disrupt Sigmund Freud's notion of a unitary subject by considering subjectivity as "a constant making and remaking" (Kristeva, 1998, p. 159), meaning an ongoing process. Her definition resonates with Judith Butler's argument about human subjectivity being always already "variable" (Butler, 1999, p. 181). In turn, both notions dialogue with that of the post-modern subject, defined by Stuart Hall

(1996), to whom identity is never fixed, essential or permanent; it is rather fluid, contradictory, and fragmented, shaped, and influenced by the forms one is represented and interpolated in different cultural systems.

It might be said that when the subject in question is an artist, the matter of identity and its representation becomes even more fluid. Alison Bain (2005, p. 26) attributes such fluidity to the fact that artistic creation is a solitary activity, mostly performed in private spheres, so artists may not experience that much pressure to label themselves as one thing or another. On the figure of the artist, Mary Eagleton explains that, to Pierre Bourdieu, the “true aesthete assumes a position of ‘detachment, disinterestedness, indifference’ far removed from the ‘vulgar surrender to easy seduction and collective enthusiasm’ of the uninitiated” (2005, p. 44). She points out that the artist benefits from assuming this “interest in disinterestedness” (Eagleton, 2005, p. 44), as it represents a lack of interest in taking the artistic production seriously, at the same time that it separates ordinary elements of everyday life from the ones worthy of the aesthetes’ attention. Bain (2005, p. 28-29) also mentions that elements such as the myth of the artistic genius, and the outsider without formal education also influence artists’ identities. According to Lago (2017), other notions currently associated with artists’ identities include the myth of unstable personalities, a current need for isolation, a divine artistic talent, and the existence of internal struggles leading the artist towards art, among others. All these characteristics are intrinsically related to the image of the romantic genius, the eccentric figure that devotes his entire life to art making.

However, it is relevant to emphasize that this generic concept of “artist” most often refers to a male artist. While he is free to experience his art without having his identity questioned, the process of constructing an identity as a woman artist is a gendered one, hence a much more complex one. The woman author, Eagleton affirms, “is embroiled in problems about genre, literary form and language and solving these problems is important in maintaining her independence and her autonomy as an author” (2005, p. 76), a position rather similar to that of the woman artist. Woolf (2015) stresses that in the nineteenth-century women were still battling a discourse that settled them as inferior even to the worst man.

Although being a woman artist represents a herculean task in itself, establishing an identity as a woman artist is even harder, as she has to first find a balance between being a woman and being an artist. In pending towards the woman, she needs to face the extensive set of cultural aspects that dictates her

role in society and the proper way for her to play it. These aspects, however, leave minimal to no space at all for artistic creation. Instead, in pending towards the artist, her subjectivity is bound to be influenced and instigated by all the myths, symbols, and characteristics entailed in the figure of the artist. The artist, then, “is torn not only between life and art but, more specifically between her role as a woman, demanding selfless devotion to others, and her aspirations as an artist, requiring exclusive commitment to work” (Huf, 1985, p. 5). This is probably one of the main reasons why the woman artist needs to “defy the cultural definition of an artist or of woman if she is to remain artist and woman,” (Stewart, 1979, p. 14) otherwise she is destined to be constantly struggling in search for a balance that allows her to be both.

Even though women are no longer openly restrained from entering the art world, their current conflicts still reflect the traces of their search for an identity. About that, Katarzyna Kosmala (2007, p. 38), based on Parker and Pollock, reinforces that the identity of the female artist even now remains haunted by male-inspired myths of the “great maestro” and the romantic genius. It becomes a bigger issue if taken into consideration that insisting “on describing women artists in terms of linkages to the male artists who were their teachers or who influenced them in other ways undermines any vision of the female artist as independent” (Frederickson, 2003, p. 14).

About the conflicts these women artists face, especially in the literature written by women, Linda Huf (1985) identifies three recurrent images used in the way they are represented in artist narratives:

First, images of monsters are common, suggesting that the woman artist sees her refusal to conform to a traditional role as making her a freak, an aberration of her sex. Second, images of entrapment abound – cages, jars, and glass bells – suggesting that the female artist sees herself as caught in a trap, not simply in the trap of the feminine role but also in a more complicated kind of double bind. Finally, images of flight appear, indicating that the woman artist conceives her escape from her prison in Icarian terms. ... But in the woman's *Künstlerroman* one finds primarily images of failed flight – of birds falling and planes crashing – for until recently it was rare for women writers to permit their artist heroines, in flying from their prisons, to succeed like Daedalus in reaching land rather than fall like Icarus into the devouring sea. (Huf, 1985, p. 12)

Although Huf's text was published in 1985, and some elements have changed significantly, it is relevant to note that a few of these images remain

closely attached to the woman artist. In contemporary narratives, as explained by Campello, it is more common for these heroines to experience open endings, rather than frustrated flights (2003, p. 16). Even so, images of entrapment, of being cornered between what is socially expected from them and the freedom to be whomever they want, are not strange to contemporary women artists.

Moreover, there is another central point in the process of constructing an identity as a woman artist that needs to be considered: the fact that even the choice of the type of art through which they wish to express and explore their subjectivities has an impact on the way these artists perceive themselves. Whether the material they are working with is words, canvas and brushes, oil paints, drawings, cameras and lenses, or marbles, it carries nuances into the forms they represent the world and themselves. Taking photography for instance, as it is the one chosen by George and Frankie, it can mediate the artist's interaction with the world, by adding a distance between the object photographed and the subject behind the camera, or by revealing aspects of reality that have passed unnoticed. Also, photography, "seems to be directly linked to the subject, to the photographer, and to the spectator's history and experience of the world" (Louvel, 2008, p. 32), as it is related to both past – a registering of the past – and the present, that is, the moment when it is observed and commented upon.

Photography, then, relates to the subject, especially in its ability to shape "ways of seeing and of representing the visual" (Louvel, 2008, p. 34). In addition, it should be considered that "photography is fiction-inventive due to its capacity to generate stories. In its disconnection from the real, it offers to the gaze a concentration of experience asking to be verbalized and fictionalized" (Louvel, 2008, p. 45), so it favours the representation in fiction of women's perspectives on their experiences in dealing with reality, with their pasts and presents and, perhaps most importantly, with the representation of themselves in it.

Returning to the novels, it is clear that George and Frankie have different approaches to artistic creation and different relations to art itself. Thus, the construction of their identities also follows different, yet similar, paths. Before tracing the points where the construction of their subjectivities intersect, it seems fitting to address each of them separately first.

George is a teenager and, as such, she is experiencing a critical phase when everything is scrutinized and provides fuel to comparisons. She is almost the representation of a typical "Gen Z," a person who was born in the digital age, "too young to know the political importance of choosing to be called Ms anything"

(Smith, 2015, p. 18) and “a migrant of [her] own existence” (p. 36), in Carol’s words, when she sees George watching the same programme on the TV and her laptop while searching for photobombs on her smartphone. She could have stayed on this specific sort of automatic track if it were not for the passing of her mother and the turbulence that comes with grieving.

After Carol’s death, George is thrown into a state of apathy in which she loses interest in everything she used to like. Even her obsession with grammar, and the proper ways of saying things, is not relevant enough to make her say something. At the same time, she decides to take on her mother’s hobbies as a way to keep her memory alive, so she includes the morning dance routine into her daily life, even though she cannot find the exact song Carol used to dance to, as well as the fixation with art and New Year’s rituals.

A remarkable point about George is that she grows up surrounded and supported by strong women characters, and this fact exerts a great influence on her behaviour. Carol is described as an “*Economist Journalist Internet Guerrilla Interventionist*,” a “renaissance woman” (Smith, 2015, p. 20, author’s emphasis), in addition to the fact that “(her mother did an art history degree once),” “(and a women’s studies degree)” (p. 96). She is described as impetuous enough to take her children on a spread-of-the-moment trip to another country just to visit a museum, free enough in exploring her sexuality, conscious enough in maintaining open dialogues with her children and husband. George, then, is educated to question and talk back at the things she does not agree with – “Savvy, yes, her mother says. Always be savvy please. I’d need that from any daughter of mine” (Smith, 2015, p. 37) – as well as to train her eyes to grasp and understand the subtleties of seeing, to look at artworks first, instead of at the artists behind them. These are only a few examples of the influence Carol had on George when she was alive, whether from direct teaching or from setting an example.

In her absence, George gets closer to Helena, another strong figure, so much that “most people in the school were pretty respectful of Helena Fisker” (Smith, 2015, p. 65). H is the girl who “has a mother who is French” and a father who “is from Karachi and Copenhagen,” and who smashes a classmate’s phone for calling her “an ethnic cow” (Smith, 2015, p. 66). H, who also has an aptitude for art and is as impetuous as Carol, is the one who defies and instigates George until she consciously breaks from the apathy that trapped her after her mother’s death.

Therefore, even if George’s subjectivity is to be seen as merely constructed in relation to or influenced by someone else, it is in relation to other women. The

few male characters – Nathan, her father, and Henry, the little brother – are not expressive enough in the narrative, up to the point that Nathan has no authority at all over the teenager. He does not even notice when George starts skipping school to go to London, and neither is he capable of convincing her to stop watching a porn film portraying the abuse of a young girl. Her attitude towards the film, as appalling as it was to Nathan, might be seen as a reflection of her understanding that seeing is rarely simple, as she explains “to her father that she had formerly watched, and intended again to watch, this film of this girl every day to remind herself not to forget the thing that happened to this person,” so that “she was doing it in witness, by extension, of all the unfair and wrong things that happen to people all the time” (Smith, 2015, p. 33). Nathan misses the main point of her motivation and simply complains about how other people’s children have normal neuroses, “like always having to have the same spoon to eat with or just not eating at all or throwing up, cutting themselves, whatever” (Smith, 2015, p. 35).

At this point, George’s subjectivity begins to be entangled with what is often part of the image of the artist. Her so-called “neuroses” are neither considered the same as other people, common people, nor comprehended by her adjuvants. In addition, in expressing her urge to witness not only the girl’s suffering but also all unfair events that happen to other people, George approximates herself to the observation station occupied by photographers. The desire to witness life’s happenings may be perceived, as well, in George’s photographs of Lisa’s house. She assumes the same position to observe and register the woman’s routine, and when she decides that she is no longer going there, George still leaves something to mark her spot and remind Lisa that someone was there, that someone monitored and witnessed what was going on:

There are 2 girls kneeling on the paving. ... they're painting, eggs? No, eyes : they're painting 2 eyes on to a wall : they take an eye each : they begin with the black for the hole through which we see : then they ring the colour round it in segments (blue) : then the white : then the black outline. ... a girl (who is she?) bends down to a pot with white in it, reaches forward, adds a small square of white the size of the end of her fingertip then does the same in the place to the other eye cause an eye with no light is an eye that can't see... (Smith, 2015, p. 312-313)

In the presence/absence relation implicit in the photographs, George not only fulfils her impetus of honouring her mother’s eyes, but she also assumes the position of the witness of Carol’s daily life doubled on Lisa’s. It is photography

that enables the teenager to register and narrate her point of view of a specific period of her mother's life. And, because of that, she decides to actively interfere with it, as it is her right as an artist – a position granted her by del Cossa's claim that the girl is an artist. The observation spot, then, becomes a literal reminder of her passage there.

The moment the narrative shifts from a third-person narrator to Francescho's point of view, in the "Eyes" chapter, another layer of distance is added between the reader and George's exploration of her subjectivity. The process is mediated by the eyes of another character, who might be seen as a sort of foremother, someone who has already experienced the struggle to establish an identity while also trying to overcome personal loss through art. Even the gender-bending aspect of del Cossa's subjectivity is doubled in George at this point, as the painter mistakes the teenager for a boy when she first arrives at the contemporary age.

While the shift in narrative focus does distance the narrative from George's perspective, the experienced narration of del Cossa adds nuances to the girl's experiences that might have been overlooked if it continued being told by a third-person narrator. Since del Cossa has already been through similar experiences, she can notice George's grieving and tells her that "nothing is finished or unchangeable except death and even death will bend a little if what you tell of it is told right" (Smith, 2015, p. 238), and that "nobody knows us : except our mothers, and they hardly do (and also they tend disappointingly to die before they ought). ... cause nobody's the slightest idea who we are, or who were, not even we ourselves" (Smith, 2015, p. 238-39). From that, it is noticeable that del Cossa perceives and truly understands how the apathy that follows the loss of a beloved might lead to an identity crisis, especially when the deceased is the one who is supposed to know her the best: the mother.

Another relevant aspect specific to George's subjectivity is subtly disclosed by del Cossa when she tells the moments George and Helena are twisting themselves inside the wall of photographs. More precisely, in the moment "at which the paper wall breaks and as it comes apart its brick-shapes fly off like rooftiles and the girls hit the floor together in each other's arms in the mess of the pictures littered round them" (Smith, 2015, p. 310). In this scene, del Cossa adds "I like a good skilful friend. I like a good opened-up wall," (p. 310) before moving on to talking about her friend, whom she loved and who also loved her, although they were never allowed to say it aloud. What is implied in this "opened-up wall" might be seen as the culmination of George's process of questioning her sexuality

and feeling comfortable enough to tell Helena: “*You asked, and te semper volam*”⁸ (Smith, 2015, p. 148, author’s emphasis).

Contrary to *How to Be Both* (2015), in which the narration is either in the third-person or by a ghost, in *A Line Made by Walking* (2017), the struggle to understand and construct an identity is narrated by the artist herself. Hence, it is easier to notice the different stances that interpolate and interfere with Frankie’s subjectivity and her perception of her self.

Even so, what is mostly reflected in Frankie’s identity crisis is the difficulty in conciliating being a normal woman with being an artist. She explicitly mentions the conflict during an appointment with a psychiatrist:

‘There really isn’t much wrong with me,’ I say, ‘it’s just that, well, I’m not like other people; I don’t want the things they want. And this is not right, I mean, in other people’s eyes, and I feel as though they feel they are duty-bound to normalise me, that it isn’t okay just to not want the things they want, you know?’

I realise I’ve been leaning forward. I lean back. ‘So it’s as if,’ I say, ‘I’m okay in my own bones, but I know that my bones aren’t living up to other people’s version of what a life should be, and I feel a little crushed by that, to be honest, a little confused as to how to align the two things: to be an acceptable member of society but to be able to be my own bones both at once.’ (Baume, 2017, p. 133-134)

While she seems to be comfortable being the artist, the one who is different from everyone else, she is disturbed by the fact that she cannot fulfil what is expected from her. The role she is supposed to play in society does not accept everything else that is intrinsic to her. This conflict also permeates her family relations, even though she seems to have more space to be herself with them. Although Frankie is exempted from ordinary family obligations, such as buying them Christmas gifts, she is still haunted by guilt. Thus, even when the woman artist receives the “immunity of the artistically gifted” (Baume, 2017, p. 168), she still needs to prove herself worthy of it. This, however, indicates that being the artist is not as comfortable as she previously said it is.

The same guilt permeates the novel, as she demonstrates her discomfort in not being able to create despite having everything she could possibly need to do so. It appears more clearly when she is reflecting on her own life, as in the following excerpt:

⁸ Latin translation of “I will always want you”.

My happy life was never enough for me. I always considered my time to be more precious than that of other people and almost every routine pursuit – equitable employment, domestic chores, friendship – unworthy of it. Now I see how this rebellion against ordinary happiness is the greatest vanity of them all. I think of my aunt and her ‘self compassion’. But it isn’t fair to forgive myself so easily. (Baume, 2017, p. 239)

Although Frankie embraces throughout her life the immunity given to artistic people, she notices the vanity in perceiving her time as more precious than everyone else’s. These contradictions in her posture – affirming that she feels good in her bones, while still feeling guilty about living as she does – reinforce Frankie’s struggle to conciliate the life of the woman with that of the artist.

In addition, it is necessary to highlight that Frankie does not want to be any kind of artist. She sets being the outsider genius as her life goal, which causes her to be constantly haunted by the myth of the romantic genius. Even her age becomes an issue because of that. While she says “I am twenty-five, still young, I know,” even though she already felt “so improper, so disordered” (Baume, 2017, p. 11), turning “twenty-six is not significant in a good way. It’s the age at which I become irrevocably closer to thirty than twenty. ... now I know, with certainty, that it’s too late to be a genius” (p. 146-147).

Contributing to the construction of this shattered self in search of an identity, it is rather relevant to note that the few images of Frankie built in the narrative are glimpses of her reflection in mirrors. In these moments, there is usually an element that seems new to her or that she does not recognise as part of herself. For instance:

I catch the reflection of a *figure* in the wardrobe mirror, turn *my* head to face it. A person too old to be a child but too young to be an adult. Hair falling limply yet somehow wild, short yet somehow knotted. Baggy eyes, blotchy skin. I notice for the first time all day what *I’m* wearing: a woolly winter cardigan that hangs down to *my* knees, even though it is warm, even though it is spring. (Baume 2017, p. 30-31, emphasis added)

In this case, at first, she sees a figure not too old, not too young, and it takes a while to understand that it is her own reflection, as demonstrated by the use of “a figure,” and “a person” until this Other becomes the I in “I’m wearing” and “my knees,” highlighted in the quotation. Nonetheless, Frankie herself sheds light on the fact that mirrors represent different versions of the person looking at them when she is scrutinizing her hair to check if her hairline had moved: “But mirrors

are treacherous things. Each one revised my reflection according to its position on the wall, my position on the floor, the angle of the light" (Baume, 2017, p. 67). Hence, the image on the mirror is only one of several versions of her, despite the existence of a "true" subject.

Besides the subtleties entailed in searching for an identity at different moments of life, there are common traces connecting the representation of these two artist-protagonists, especially the fact that both of them are facing an identity crisis triggered by loss and that none of them identifies themselves as a photographer, specifically, only as artists. Even so, although George and Frankie are traversed by gender issues while constructing their selves, the way such issues are represented in the narrative is slightly different.

In Smith's novel, George is led into assuming Carol's role in the family, so she becomes the one responsible for raising her little brother and taking care of the house. She has not even started to come to terms with her grief when she is pushed into this position, especially considering her father's sudden alcohol addiction and his constant absence from the house. Although George's main struggle in the novel is not directly linked to artistic creation, it is in artistic experimentation that she encounters a path to discover an identity for herself, independent from Carol's, although still influenced by hers. Thus, George's identity is slowly being constructed on the traces of the women who preceded her, following a matrilineage that leads her into the Art world. She still does not have an established perception of her self by the end of the novel, but she seems much more comfortable in exploring different nuances of her subjectivity.

In Baume's novel, in turn, gender issues are embedded in the guilt Frankie constantly feels for not succeeding as expected, for having the time and an entire bungalow to herself, and yet not being able to create something, not being worthy of it. At the same time, she is also pressured by social expectations concerning relationships, marriage, and beauty standards, up to the point, for instance, in which she notices her weight and wonders: "I used to try so hard to be this thin and now I find it bittersweet that I am even thinner still without having tried at all. Back then, I would have been triumphant. Now, I am only perplexed. Where did so much of me go, so effortlessly?" (Baume, 2017, p. 247)

At this point, considering how photography impacts one's subjectivity, it is relevant to recall Susan Sontag's claim that photographs "depict an individual temperament, discovering itself through the camera's cropping of reality" (1977, p. 219) and Louvel's (2008, p. 40) explanation that, in fiction, photography might

serve “as an instrument of revelation, in keeping with the technical developing process and the slow apparition of the image in its acid bath. The “revelation” may be that of a betrayal, of an ugly deed, of identity. It entails a process of recognition”. Even though this process of revelation happens to both George and Frankie, it is not exactly something concrete. Instead, it comes as little reminders. To Frankie, it is the confirmation that she would not meet the same end as her creatures. She would not just disappear, and she is not dying. Thus, it is only in coming to terms with her status as an artist and her incompleteness that she distances herself from the appeal of death, of non-existence. To George, it is a reminder of her mother, a direct one that screams her mother’s absence, and a sign that her life continues, despite her loss.

On the main differences in their representations, it is worth highlighting the fact that George is taught to be free and independent and to develop a strong critical and moral sense concerning her beliefs, even though she is often reprimanded for her attitudes, as in the episode of the porn film. Meanwhile, Frankie enjoys the immunity of the artist given by her family, but she is the one reprimanding herself for not living up to her and others’ expectations. She has a bungalow of her own to recover, explore and dedicate herself to being an artist, but she lacks the energy and the comprehension of those surrounding her. George, on the contrary, has the motivation to become an artist, but she is held back by life’s circumstances. Even so, she manages to move between the two worlds: she takes care of Henry and her father, and she tells Nathan her roof was leaking, but she also takes time for herself to pursue her will after she sends Henry to school and Nathan to work.

Final Thoughts

What has been delineated thus far is the difficulty in establishing an identity and exploring subjectivity while being a woman artist, from the struggles to become and be accepted as one, to the gendered aspects that weigh on the ones who dare to be both woman and artist. Not surprisingly, both of the artist protagonists of the novels analysed are facing an identity crisis, triggered by different reasons but mostly permeated by a similar sense of loss. George and Frankie often seem to be dancing on the limits of what is accepted as a normal person, as they are constructed to be exceptional on their own terms – even if it happens in the embracement of their averageness. It is difficult not to notice, however, that to try to (re)construct their identities both of them turn to what they fear the most:

death and absence. In photographing dead creatures, Frankie registers her own presence/existence in the world, in the same way that, in monitoring Lisa's daily life, George captures the absence of her mother. Because what they need is a form to capture reality and hold testimony of it, photography figures as the ideal art form for their explorations.

It seems relevant to shed light on the fact that these artist-protagonists' journey in search of constructing a sense of identity, by exploring their subjectivities, is crossed by numerous issues beyond their control. They struggle with gender expectations regarding their role in society, as well as the pressure to grow up, succeed in a career, be sociable, manage all areas of their lives, and the list goes on endlessly. At the same time, the artistic path also demands them to create, to understand that nothing is stable, nothing is fixed, and to acknowledge the need to embrace their incompleteness and, thus, learn how to cope with the absence, to turn it into something else.

All things considered, it becomes clear that the subjectivities of the artist protagonists are inevitably marked by these struggles. Although there have been significant changes in the Art world concerning the artist and the recognition of women's artworks, it is rather difficult to question the fact that the woman artist is still battling for a space in which her identity is no longer questioned and evaluated based on male standards. What remains, perhaps, is the reassuring acknowledgement that both Frankie and George seem to have found a balance between the opposition of art and life. The closer they are to Art, the more alive they feel, which forces them to realise that there is a lot more life beyond the chaos they are living. After all, as Frankie would say, art is everywhere and it is every inexplicable thing.

REFERENCES

- BAIN, Alison. Constructing an artistic identity. *Work, Employment and Society*, v. 19, n. 1, p. 25-46, 2005.
- BAUME, Sara. *A line made by walking*. New York: HMH Books, 2017.
- BUTLER, Judith P. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. London and New York: Routledge, 1999.
- CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de Autoria Feminina: A Poética da Artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. "To 'bear my mother's name': *Künstlerromane* by Women Writers". In: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington:

Indiana University Press, 1985. p. 84-104.

EAGLETON, Mary. *Figuring the woman author in contemporary fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

FERREIRA, Joicy Silva. The Construction of Identity of Women Artists in Contemporary Narratives: A Study of Ali Smith's *How to Be Both* and Sara Baume's *A Line Made by Walking*. 2022. 111f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Available at: <http://hdl.handle.net/1843/49664>.

FREDERICKSON, Kristen; WEBB, Sarah E. (eds.). *Singular Women Writing the Artist*. Berkeley: California University Press, 2003.

HALL, Stuart; du GAY, Paul (eds.). *Questions of cultural identity*. New York: Sage Publications, 1996.

HALL, Donald E. *Subjectivity*. London and New York: Routledge, 2004.

HUF, Linda. *A portrait of the artist as a young woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1985.

KOSMALA, Katarzyna. The Identity Paradox: Reflections on Fluid Identity of Female Artist. *Culture and Organization*, v. 13, n. 1, p. 37-53, 2007.

KRISTEVA, Julia. The subject in process. In: FFRENCH, Patrick; LACK, Roland-François (orgs.). *The Tel Quel Reader*. London and New York: Routledge, 1998. p. 133-178.

LAGO, Izabela Baptista do. *Do Künstlerroman às narrativas de artistas*. 2017. 193f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Available at: hdl.handle.net/1843/LET-ARVQH58. Accessed on: 20 June 2025.

LOUVEL, Liliane. Photography as critical idiom and intermedial criticism. *Poetics Today*, v. 29, n. 1, p. 31-48, 2008.

MORGENSTERN, Karl; BOES, Tobias. On the nature of the Bildungsroman. *MLA/Publications of the Modern Language Association of America*, v. 124, n. 2, p. 647-649, 2009.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". *Women, Art, and Power and Other Essays*. London and New York: Routledge, 1988. p. 145-178.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas: O Künstlerroman na Ficção Contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

PERROT, Michelle. *Les Femmes ou les Silences de l'Histoire*. Paris: Editions Flammarion, 2012.

PERROT, Michelle. *'Mon' Histoire des Femmes*. Paris: Seuil, 2006.

SMITH, Ali. *How to Be Both*. New York: Anchor Books, 2015.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

STEWART, Grace. *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977*. Fountain Valley: Eden Press Women's Publications, 1979.

WEISSTEIN, Ulrich. Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, Steve P.; WEISSTEIN, Ulrich (orgs.) *Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association*. University of Innsbruck, 1981.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Hoboken: Willey Blackwell, 2015.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

Recebido em: 20/06/2025

Aceito em: 21/08/2025





RESENHAS

PÁGINAS 86 A 102

Como dar nome à dor?

Uma leitura de *Triste não é ao certo a palavra*, de Gabriel Abreu

Gustavo Clevelares

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com revalidação do título pela Universidade de Coimbra (UC). Professor efetivo e pesquisador da área de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ).

gustavo.clevelares@cefet-rj.br

Da caixa de papelão encontrada ao acaso – preenchida por imagens capturadas pelas lentes de câmeras antigas e palavras acumuladas em cartas íntimas –, ergue-se todo o material que permitirá ao narrador de *Triste não é ao certo a palavra* (2023) alçar um exercício de grafia *com e sobre* a vida da mãe. Sendo a memória dos sujeitos um arquivo inegociavelmente transitório, na medida em que o esquecer é uma consequência irremediável do tempo sobre os corpos físicos, o narrador se dedica a manipular, desvendar, rasurar e, quem sabe, inventar esse arquivo descoberto na caixa. Empreende tal gesto como um modo saudável de preservar a memória da mãe, que se encontra doente, e iluminar o passado dessa mulher que, paulatinamente, tornando-se ruína de si mesma, transforma-se em pura matéria orgânica com a qual o filho precisa conviver. A voz narrativa do romance que, a princípio, burla quaisquer formas de nomeação – de si e da figura materna – ingressa naquilo que restou de material físico no processo de autoarquivamento realizado por sua mãe ao longo de tantos anos. Esforça-se, de alguma maneira sensível e íntima, para criar um *arquivo* literário que resolva um sentimento inóspito o qual, face à degeneração do corpo daquela que dele cuidou, instala-se em sua própria pele sem que seja uma tarefa simples nomeá-lo.

O que quero considerar inicialmente a respeito do livro do estreante Gabriel Abreu, com a intercessão das palavras de Carlos Drummond, é o seguinte: na estratégia literária de não se revelar frontalmente como escritor, o narrador, pouco a pouco, “penetra surdamente no reino das palavras” (Andrade, 2012, p. 12) da literatura, pois somente lá, na (auto)ficção assumida enquanto tal, estão os traços do passado que “esperam ser escritos” (Andrade, 2012, p. 12). Misturo aqui os versos drummonianos à minha escrita como um espelhamento do recurso intertextual

explorado pelo jovem autor carioca, que insinua no seu livro, em itálico, a apro-
priação de trechos de outros artistas – a saber, Aleida Assman, Georges Perec,
Hugo Gonçalves e Nuno Ramos, todos em relação íntima com a noção de luto. Esse
procedimento literário de mobilização de certos escritores pelo narrador parece
estar diretamente ligado à tentativa de inscrever o retrato da mãe no universo
da literatura. Nesse sentido, trata-se de um recurso que ultrapassa o pessoal e
busca, por meio da evocação de outras vozes literárias, dar forma e permanência
à memória materna. Com efeito, inscreve-se, mediante esse procedimento, em
uma tradição já existente, em que outros autores, com diferentes procedimentos
estético-literários, também buscaram representar o luto e a ausência – ora pela
idealização, ora pela dor intensiva, ora reconstrução afetiva.

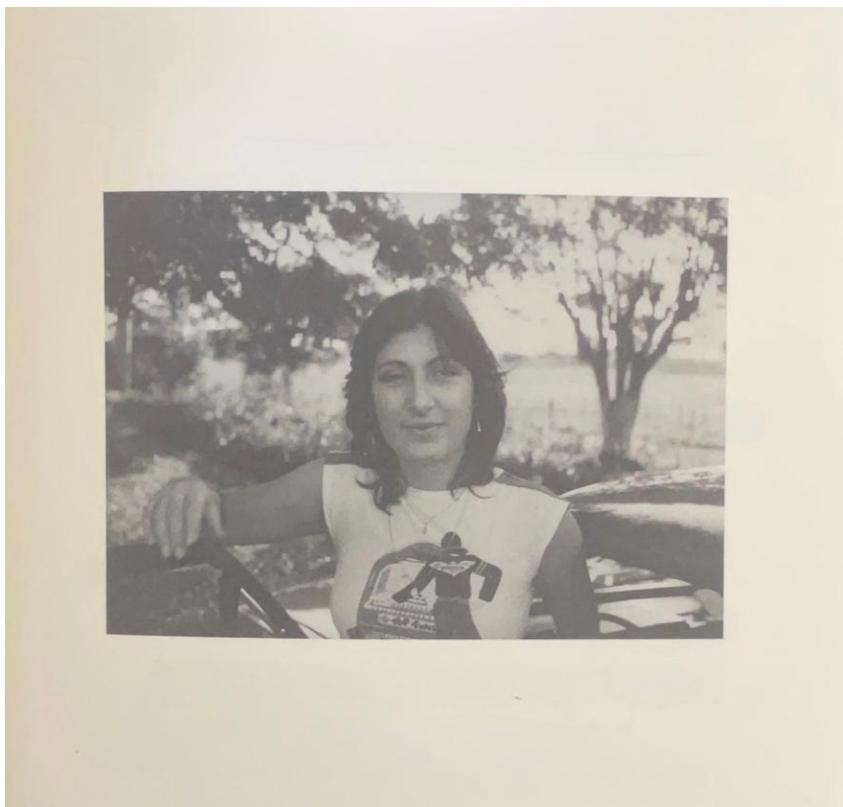
Em um instante no qual “A vida fora suspensa com tudo dentro” (Abreu,
2023, p. 15), o projeto de romance desejado – exibido em seus bastidores nas pá-
ginas 99 e 100 – carrega em si menos a possibilidade de manter um contato com
a mãe do que uma forma de preservar o passado dessa mulher da agudeza do
apagamento. Isso porque, ao assumir que, na era das nuvens on-line como arquivo
virtual infinito das nossas reminiscências, todo o registro de contato digital com
a mãe “precedeu as novas configurações de backups constantes” (Abreu, 2023, p.
11), o narrador segura as rédeas da escrita. Entre cartas feitas à mão, bulas de me-
dicamento, fotografias antigas, diários, exames laboratoriais, laudos de doenças
e tantos outros documentos, reconstrua com sensibilidade uma história a qual,
mesmo à distância de temporalidades, salvaguarde a vida da mãe na condição de
existência no espaço literário. Como exemplo, em sua última carta dirigida pelo
narrador à mãe, tentando ser capaz de identificar o que sente e de construir um
retrato para essa mulher, a mesma voz narrativa do fragmentado romance, enfim,
confessa o resultado do seu método: “Você não emana da escrita para reparar
os termos da minha experiência. Pelo contrário. Você os arrasa cada vez mais”
(Abreu, 2023, p. 199).

Se me permito pensar esse narrador autoficcional desenhado por Gabriel
Abreu – mas estrategicamente não nomeado – como um sujeito que caminha so-
bre uma corda-bamba entre o material (os vestígios documentais) e o imaterial
(as lembranças), isso só diz respeito a uma porção de *Triste não é ao certo a pa-
vra*. Composto por fragmentos, o romance do jovem escritor, em seu processo
criativo, exibe uma voz que ora se aproxima do enredo com cartas para a mãe,
com uma primeira pessoa explícita, ora se afasta da trama através dos capítulos

mais narrativos, os quais criam um distanciamento autoral da matéria narrada por meio da heterodiegesse – situação em que o narrador ocupa uma instância enunciativa externa ao enredo. Não à toa, a prototípica dinâmica comum ao contexto literário contemporâneo de escrever em fragmentos de gêneros discursivos variados é colocada em prática de forma interessante por Gabriel Abreu como simulação da memória, na medida em que sua escrita muito íntima se revela entrecortada por frias imagens de exames, pareceres técnicos de médicos, bulas de medicamento etc. Tudo isso se configura, também, como um ato de produção – ou, quem sabe, de invenção – de um arquivo próprio, no qual se intensifica, mais uma vez, o tensionamento dos limites entre o ficcional e o documental.

É entre essas imagens e palavras referenciais introjetadas em *Triste não é ao certo a palavra* que a impessoalidade se insinua, mas apenas se insinua: todas elas dizem respeito ao processo de descoberta, atravessamento e ápice da doença (demência frontotemporal) pela qual a mãe do narrador é acometida. E, entre essas reproduções imagéticas tão inóspitas, como se colocasse o dedo na ferida aberta, encontram-se também outras imagens tão sensíveis quanto poéticas: as fotografias da mãe, sorrindo e olhando frontalmente para a câmera – ação que captura o real no tempo (Figura 1). Ao que parece, a inserção da matéria fotográfica no romance de Gabriel Abreu também participaativamente do gesto de “nomeação” da dor ao confrontar diretamente o real, fixando a imagem materna em um tempo preciso e estável, como forma de resistência à dissolução provocada pela iminência da morte. Ao mesmo tempo em que documenta, a fotografia também carrega uma carga poética e afetiva, funcionando como um arquivo visual que se justapõe ao texto literário para intensificar o esforço de preservar, inscrever e tornar visível uma figura que escapa – não só pelo esfacelamento da memória, mas também pelo caráter sempre incompleto da linguagem.

Figura 1: *Triste não é ao certo a palavra.*



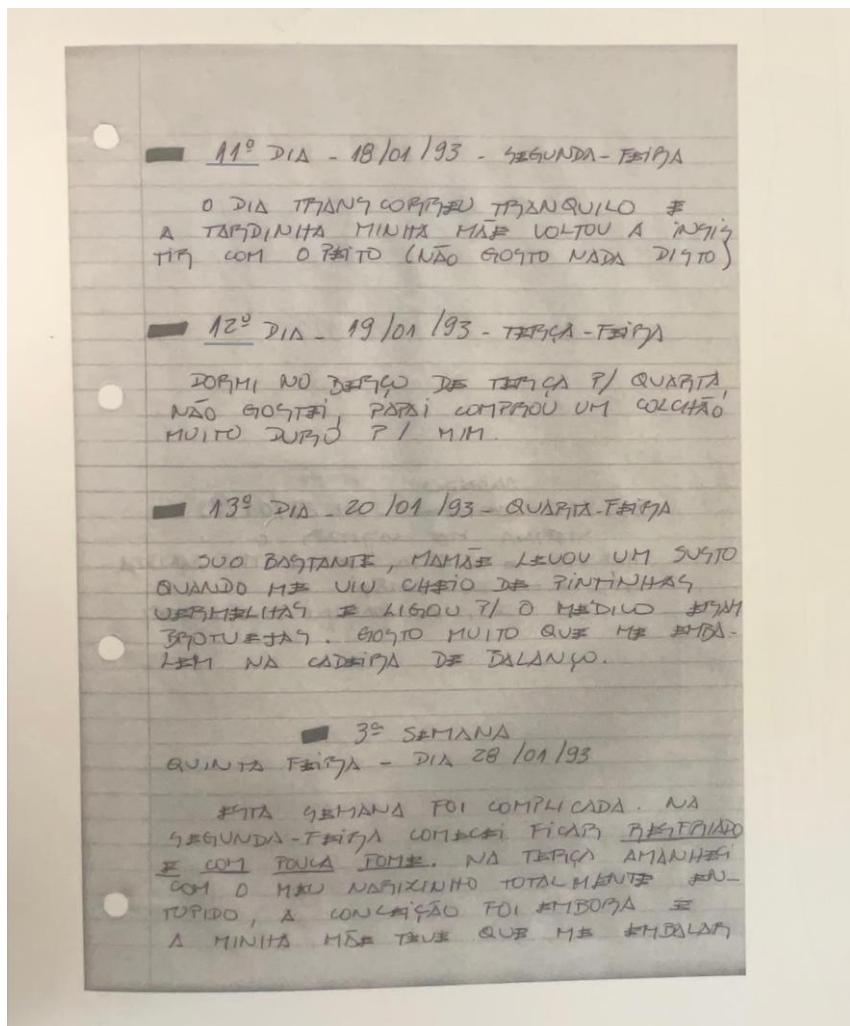
Fonte: Abreu, 2023, p. 75.

Como se recebesse o espólio deixado pela mãe em formas substancialmente variadas, o narrador do romance abre um campo de batalha contra o declínio das funções da memória de sua mãe com o objetivo de que, pelo menos no livro, assim como no concentrado arquivo encontrado, sua imagem esteja a salvo do fim. Para aqueles que enfrentam o complexo desafio de fragmentação das partes da história e persistem na leitura desmontada, fica a experiência de acompanhar um filho que, à medida que se torna órfão, também se torna autor. Com excesso de angústia no tom empreendido, Gabriel Abreu abarca em sua autoficção os multimodos e criativos procedimentos envolvidos no fazer literário enlutado. Decerto, no livro que aqui me vale não só de análise crítica, mas de leitura intensamente

incômoda, verifica-se uma autoria sintonizada às produções realizadas no recorte contemporâneo latino-americano. Por exemplo, em uma concreta ação de dispor os elementos da imaginação e do real em constelação, apropriando-me aqui do conceito moldado por Walter Benjamin (Cf. 2019), a justaposição – e nunca superposição – de gêneros discursivos distintos e fragmentados evoca, antes, uma reflexão a respeito da perda da saúde, do luto iminente, das ruínas do corpo, dos resquícios da história e da grafia da vida. Logo, nesse compósito literário radical em que “mãe e filho dão voz um ao outro” (Abreu, 2023, p. 36), a escrita de Gabriel Abreu em sua estreia é uma seta que se projeta sensivelmente para a radicalidade de um exercício, a um só tempo, de despedida física e de reencontro verbal. Nesse viés, tal experiência radical com a palavra se concretiza na simulação de diálogo com aquela que não mais pode se comunicar: “Escrevo e envio esta carta para você para tentar reencontrar, em minha voz, a tua” (Abreu, 2023, p. 37).

Seja como for, entre fragmentos materiais e câmbios de linguagens, os quais, embora complexos, às vezes montam uma narrativa caótica, o ponto alto alçado no romance, portanto, é o delicado coral de vozes que sobe ao palco e se apresenta aos leitores, como se estivesse em um concerto precisamente ritmado. Durante a infância do narrador, sua mãe realizou a escrita de uma espécie de diário – com uma página inteira projetada em fac-símile no capítulo 9 (Figura 2) e em outros trechos estilhaçados por diversas páginas – no qual, criativamente, assume a voz do filho que ainda não fala com o propósito de registrar seus primeiros momentos em vida. Como um índice literário que aponta para o acontecimento de que sua memória um dia se apagaria, a mãe incorpora a identidade do filho e escreve como se fosse ele: “1º dia – 08/01/93 – sexta-feira. Meu nome é G. Nasci às 21h15 com 3,650 kg e 50 cm de comprimento” (Abreu, 2023, p. 13). Frente a essa tensa forma de elaboração discursiva da mãe, que inaugura as palavras do filho antes mesmo que elas pudessem chegar à sua boca, não deixo de considerar esse procedimento ficcional como uma insurreição ingenuamente contrária à ideia de Giorgio Agamben, filósofo italiano cuja proposição teórica assinalou o conceito de *experimentum linguae*. Tal noção refere, em linhas gerais, à experiência da linguagem em si mesma, evidenciando o instante no qual ela está desvinculada de sua função comunicativa habitual – a infância – e se torna um campo de experiência pura. Para Agamben (2005), essa experiência é capaz de revelar a essência da linguagem, o que traz à tona seu caráter performativo e sua autêntica capacidade de constituir o mundo e a subjetividade.

Figura 2: Triste não é ao certo a palavra.

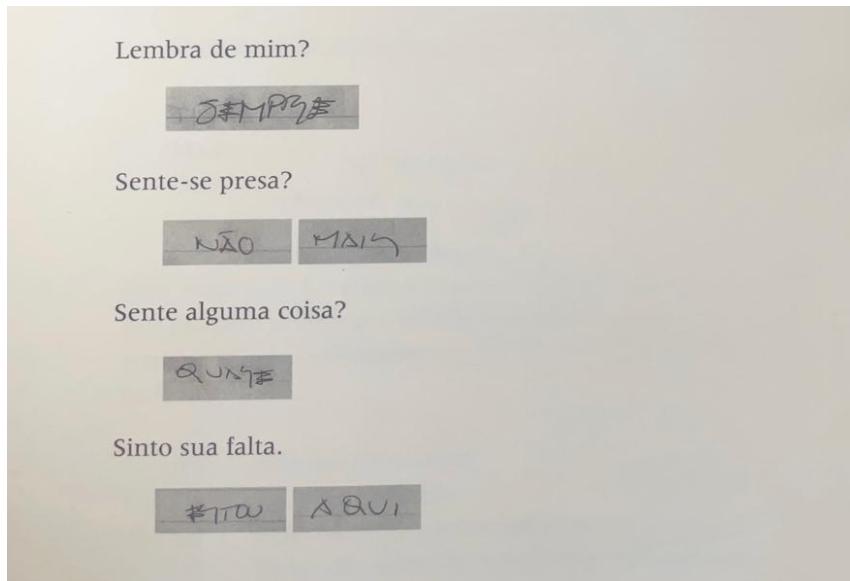


Fonte: Abreu, 2023, p. 31

No entanto, esse exercício literário insuspeito produzido pela figura materna se tornará um gesto estético ainda mais notável nas mãos de Gabriel Abreu. É precisamente na página 39 em que o narrador irá ensaiar perguntas à mãe – “Lembra de mim?” – ou, ainda, fazer declarações – “Sinto sua falta” –, cujas respostas e réplicas serão apresentadas em trechos intercalados e extraídos à fórceps desse

diário tão fictício quanto real escrito por M. Nessa encenação, reproduzidos imageticamente, os fragmentos desse diário são redimensionados à performance, estabelecendo um diálogo (Figura 3) que sai do proscênio individual e entra em cena coletiva e dialógica na literatura. Mais à frente, de forma ainda mais radical, na página 77, o autor volta a manipular esse espólio discursivo ao entrecortar fragmentos do subversivo diário (que é tão seu ao mesmo tempo que não o é) para conferir ao livro um grau de autoria que flerta, em certa medida, com a escrita de um poema. Nessa perspectiva, não é despropositado pensar que a primeira experiência narrativa de Gabriel Abreu também possa ser considerada uma estreia na poesia. Digo isso porque o texto apresentado no décimo terceiro capítulo do livro, ao reproduzir quase integralmente o *Questionário de Beck* – instrumento em forma de perguntas de autorrelato, composto por 21 itens objetivos, para medir a severidade de episódios depressivos –, o narrador (ou seria aqui o eu poético?) tensiona a linguagem referencial, apagando trechos, rasurando outros e alterando as respostas originalmente calculadas, quase como se, nesse espaço literário em que tudo se excede, arrastasse sua escrita para o campo poético, atingindo o que, a meu ver, foi o melhor ponto da fragmentação proposta como estilo de escrita do livro.

Figura 3: *Triste não é ao certo a palavra.*



Fonte: Abreu, 2023, p. 39

Chama atenção também, no romance, que as cartas, gênero epistolar que se tornou atrofiado no atual contexto hipertrofiado de mensagens instantâneas, ocupem substancial parte dos capítulos, sobretudo se pensarmos que o escritor tem apenas 31 anos. De fato, entre todas as peças preservadas na caixa-arquivo encontrada – “um diário, centenas de fotografias e sessenta e oito cartas” (Abreu, 2023, p. 9) –, são as epístolas trocadas pela mãe com o amigo L. F durante a juventude que conduzirão o narrador à investigação ainda mais profunda sobre o passado dessa mulher que, acometida pela doença, deixa seu espólio ao filho como herança a ser cuidada. Além do mais, o que se dá a ver nessas 68 triviais cartas, que “falam de amigos em comum, de viagens planejadas, da rotina” (Abreu, 2023, p. 79) é a confirmação de que o narrador pertence a uma geração exterior a esse modo de comunicação, estranhando-a: “Suponho que era para isso mesmo que serviam as cartas no passado” (Abreu, 2023, p. 79). Desse ponto em diante, eu me dou a perguntar: afinal, o que justifica a guinada das cartas na literatura atual, nesta era das densas nuvens virtuais? Talvez sirvam, no contrapé da explosão dos *gigabytes*, para ser não apenas espaços de encontro, mas sobretudo imagens documentais concretas da grafia que se faz a próprio punho, condenada a resistir como vestígios *do e no tempo presente*.

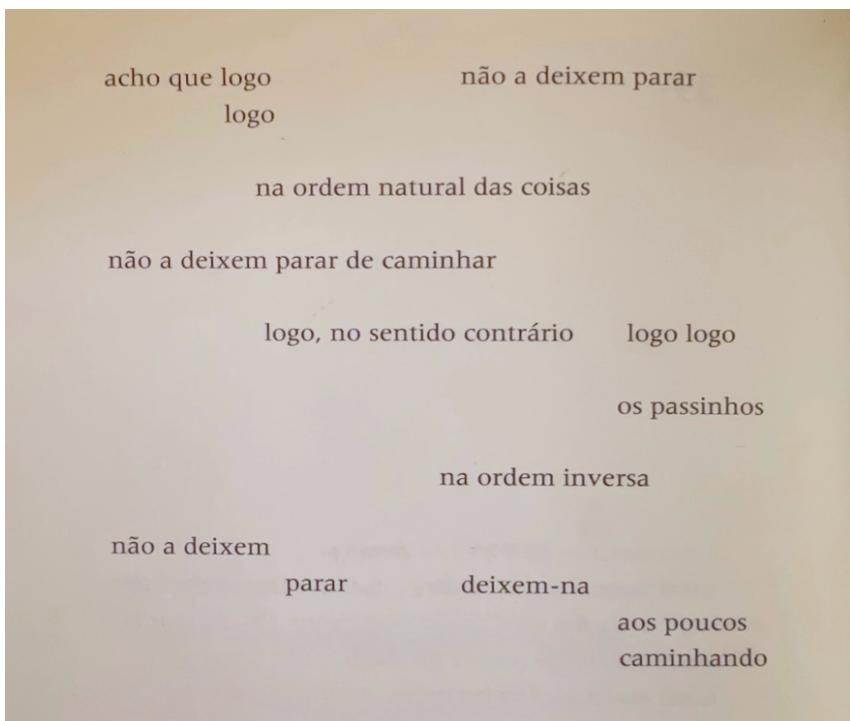
Por mencionar neste ponto os *vestígios*, não parece ser em vão que esse termo apareça pelo menos seis vezes ao longo da narrativa, alternado vez ou outra com palavras como *reliquias, rastros, ruínas e resíduos*. Pois é exatamente dessa matéria residual que se servirá o narrador na escrita que se empenha a exercitar “para sobreviver enquanto elabora um luto que ainda não começou”, como constata a escritora Aline Bei na orelha do livro. O que tudo isso parece sugerir é a hipótese de que, ao tentar dar estrutura ao passado concentrado nos artefatos da caixa, o narrador se aproxima da atuação da mãe, profissional da arquitetura que projeta casas para a família – “Toda vez que estava em uma dessas casas, não conseguia deixar de pensar que cada espaço havia sido concebido por você” (Abreu, 2023, p. 81) – para também arquitetar uma nova morada para ambos na literatura, um novo lugar para as suas lembranças, tendo agora as páginas como pilares. Por força desse projeto de carpintaria literária do passado, o narrador chega à conclusão de que o objetivo central de um arquiteto seria “confeccionar espaços para a criação de memórias” (Abreu, 2023, p. 82).

Se, no entanto, a casa física produziu parcela das memórias da mãe, a caixa de papelão as deixa salvaguardadas do apagamento, tornando-se uma morada

a ser habitada pelas memórias. Considero importante mencionar que, em certo trecho no meio da trama, o narrador regressa à morada da família, espaço onde passou férias na infância, porque “intuía que era no acúmulo da poeira do tempo que encontraria o que procurava” (Abreu, 2023, p. 115). No fim dessa jornada, mesmo que não houvesse a precisão acerca do que se estava procurando, tal procura empreendida no regresso à outra região e no contato com os familiares revela-se fracassada para ele, pois fora “ingênuo por acreditar que retornando aos locais do passado encontraria aquilo que já não encontra mais no presente” (Abreu, 2023, p. 171). Em especial, quanto à casa e à viagem, não há como não considerar que Gabriel Abreu se aproxima de alguns escritores da literatura brasileira dedicados à autoficção, os quais, em suas narrativas, elencam a morada como ambiente central onde se revira o terreno do passado à procura de (auto)conhecimento. Aqui, faço menção a um dos melhores títulos da narrativa brasileira contemporânea, que é o premiado romance *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, publicado em 2007 pela Editora Record e defendido com o rigor de uma tese de doutorado na PUC-Rio cerca de um ano antes.

Distantes na estratégia literária de multigêneros, mas aproximados na elaboração da trama, o enredo de Abreu parece claramente tomar como referência temática o romance de Levy. A saber, o romance *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, é um livro marcado por uma estrutura fragmentária e por uma narrativa em primeira pessoa que entrelaça memória, identidade e herança familiar. De posse da chave de uma antiga casa da família, a narradora sustenta o impulso de encontrar uma porta antiga, como se nela residisse a possibilidade de acesso a um território de memória interditado preservado enquanto arquivo. A obra constrói-se, nesse viés, como uma tessitura de travessias incessantes, em que cada movimento da narradora é motivado pela tentativa de recompor aquilo que se perdeu da família e que, no entanto, resiste a ser plenamente recuperado. O enredo proposto por Salem, contudo, não se esgota diante da inviabilidade do retorno à antiga casa familiar: com o desdobramento de uma narrativa repartida em trajetórias que se cruzam e se embaralham, a narradora tensiona os limites entre autobiografia e ficção literária e, sobretudo, desejo de escrever um livro. Não há dúvidas, pensando a partir desse resumo, que a escrita de *Triste não é ao certo a palavra* bebe na fonte da linhagem contemporânea dos escritores que empregam uma investigação sobre a perda.

Figura 4: *Triste não é ao certo a palavra.*



Fonte: Abreu, 2023, p. 134

No fim das contas, talvez por isso, mas não apenas por isso, que o narrador de início não revele a quem o lê seu próprio nome, tampouco o nome de sua mãe. M., como é chamada no curso de inúmeras páginas, somente se exibirá como Miriam Martello na página 109, mediante reprodução documental da imagem da carteira de identificação de um clube do qual ela era associada. Se a mãe não entregou ao filho mais do que pequenos vestígios, é assim também que o narrador implica a ação do leitor, isto é, aquele que o acompanhará no preenchimento das lacunas inerentes a todo arquivo. Daí, é muito cara para mim a metáfora do montador de *puzzle* que aparece bem encaixada no capítulo 30 do livro. Quem arma um quebra-cabeça se assemelha àquele que desbrava as bifurcações do passado de outrem para preencher espaços não apenas pela escrita, mas também pela leitura de algo pronto: “o construtor já o fez antes dele” (Abreu, 2023, p. 103). É justamente por não se tratar de uma dinâmica solitária – já que “toda hesitação, toda esperança,

todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro” (Abreu, 2023, p. 103) – que escrita e leitura produzem um pacto sensível com o qual se é possível, ao fim, atravessar as memórias concentradas nas páginas de *Triste não é ao certo a palavra*. Dito isso, com o desejo de quem está em busca de dominar a palavra poética e, consequentemente, se aproximar de recursos criativos observados na linhagem de escritores latino-americanos das últimas duas décadas, Gabriel Abreu desponta em seu primeiro romance como sensível escritor que tentou, em boa parte da narrativa, explorar a experiência da perda para redimensioná-la subjetivamente em criação artístico-literária fértil.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gabriel. *Triste não é ao certo a palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. 208 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- LEVY, Tatiana. *A chave de casa*. São Paulo: Record, 2007.

Recebido em: 28/05/2025

Aceito em: 25/08/2025



Entre a dor e a esperança: humanização e luta em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*

Between Pain and Hope:

Humanization and Struggle in *A vida verdadeira de Domingos Xavier*

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Doutor em Letras (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil)

Professor substituto (Instituto Federal da Paraíba – IFPB, Monteiro, Paraíba, Brasil)

awsvasconcelos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5472-8879>

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Kapulana, 2024. 104 p. ISBN 978-65-87231-33-4.

A reedição de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* por José Luandino Vieira, sob os cuidados da Editora Kapulana, reativa a presença de um dos mais emblemáticos romances da literatura angolana, tornando-o novamente acessível e relevante para leitores contemporâneos. Publicado originalmente em 1961, o livro transcende seu tempo, mantendo-se atual na maneira de narrar não apenas uma história, mas de tecer sentidos e memória social, humanizando o sofrimento e a esperança frente à opressão colonial.

O protagonista, Domingos Xavier, tratorista preso e torturado por não delatar seus companheiros de luta, não é apenas um indivíduo, mas símbolo de uma resistência que ultrapassa a singularidade biográfica. Luandino Vieira mergulha no universo íntimo do personagem, inscrevendo-o em uma rede de solidariedade e dor que envolve esposa, vizinhos, amigos e até desconhecidos, todos unidos por um destino comum de sobrevivência e enfrentamento. O cenário escolhido – os musseques de Luanda e as terras de Cambambe – não é mero pano de fundo, mas personagem ativo: o solo angolano é palco de conflitos, de encontros, de histórias entrelaçadas, de vidas que se cruzam e se transformam. A terra, na narrativa, é matriz de identidade, fonte de pertencimento e território disputado, onde se trava a batalha pela dignidade e pela liberdade.

A obra não se limita à denúncia da violência colonial, mas convida à reflexão sobre o significado de resistir, sobre o preço da solidariedade e sobre a força da

esperança, mesmo diante do desespero. O sofrimento de Domingos é tratado com delicadeza e respeito, evitando qualquer espetacularização da dor. Paralelamente, acompanhamos a trajetória de Maria, sua esposa, que percorre Luanda em busca de justiça, tornando-se símbolo da resistência feminina e da persistência da vida diante da morte.

O narrador assume uma posição ambígua, ora próximo, ora distante, compartilhando das dores e esperanças dos personagens, mas mantendo um olhar crítico, como se soubesse que a luta ainda não terminou e que a vitória depende da união de todos. Essa ambiguidade reforça o sentido comunitário da obra, mostrando que a dor do protagonista não é apenas sua, mas de toda uma comunidade que se articula em torno de valores comuns. O narrador torna-se porta-voz dos oprimidos e cronista da esperança, registrando a luta e a transformação sem perder de vista a complexidade das relações humanas.

A obra pode ser lida como romance-manifesto, que convoca não apenas angolanos, mas todos os leitores, à união e à resistência. A diferença está em que a convocação se dá por meio da literatura, da palavra escrita, que se torna arma fundamental na construção de uma nova identidade. A força da escrita de Luandino reside na capacidade de transformar a literatura em espaço de luta e de esperança, enfatizando a dimensão ética do compromisso com a transformação social.

A linguagem do autor é outro destaque: uma prosa límpida, direta, mas repleta de nuances e referências à cultura oral africana. O ritmo da narrativa é marcado pela oralidade, pelo uso de expressões locais e pela presença do humor, mesmo em situações de extrema tensão. Essa escolha estilística confere autenticidade ao texto, aproximando o leitor dos personagens e de suas experiências, e permitindo que a esfera coletiva da resistência seja sentida de forma visceral.

A reedição pela Editora Kapulana traz ainda textos de amigos e estudiosos que revisitam o impacto do romance no imaginário literário e político angolano, reforçando sua importância como documento histórico e obra de arte. O fato de o livro ter circulado clandestinamente, sendo lido por grupos de resistência como estandarte da luta pela independência, atesta seu valor fundacional e sua capacidade de inspirar gerações.

Entre as linhas, percebe-se a presença de uma multidão silenciosa, cujas vozes ecoam nas conversas de rua, nos murmúrios dos musseques, nos olhares de quem acompanha, impotente, a dor do protagonista. Essa coletividade, embora não nomeada, é parte fundamental da trama, a partir da qual se constrói o sentido da luta e da resistência. O autor, ao dar voz a essa multidão, faz da literatura

espaço de encontro e reconhecimento, onde cada leitor pode se identificar não só com Domingos, mas com todos que já sentiram o peso da opressão.

A relação entre Domingos e Maria merece destaque. Ao contrário de muitos romances de resistência, que relegam as mulheres a papéis secundários, Luandino Vieira confere a Maria presença ativa e decisiva. Ela não é apenas esposa que chora, mas mulher que age, percorre a cidade em busca de justiça, enfrenta a burocracia e a violência do sistema colonial. Sua trajetória, paralela à do marido, é também história de resistência, sobrevivência e dignidade, tornando-se símbolo da força feminina e da capacidade de transformar dor em ação.

O humor, elemento muitas vezes negligenciado em análises de romances de resistência, é outro aspecto relevante. Luandino Vieira insere momentos de leveza e ironia em meio à tensão, humanizando ainda mais seus personagens e mostrando que a vida, mesmo em tempos de dor, não se resume ao sofrimento. O humor, nesse sentido, é forma de resistência, modo de afirmar a vida diante da morte, de manter a esperança diante do desespero.

A presença da cultura oral africana confere singularidade ao romance. Ao incorporar expressões locais, provérbios e referências à tradição oral, o autor faz da literatura espaço de afirmação identitária, onde a voz do povo encontra ressonância. A oralidade, assim, não é apenas recurso estilístico, mas forma de resistência, de afirmação de uma cultura que, apesar de tudo, resiste e se reinventa. O romance é também ato de preservação e celebração da herança memorial, convite a não esquecer as raízes e a força da tradição.

Para aprofundar a análise, vale explorar cenas específicas, como o momento em que Domingos é levado para a prisão. O autor constrói a tensão de forma gradativa, alternando entre a perspectiva do protagonista e a dos que observam à distância, impotentes diante da injustiça. A descrição do ambiente carcerário, do tratamento desumano a que é submetido, do silêncio dos companheiros e dos gritos dos torturadores contribui para criar um clima de opressão e medo. No entanto, mesmo em meio à dolorosa realidade, há lampejos de solidariedade, pequenos gestos que lembram ao leitor que a resistência não se resume à violência, mas também à capacidade de manter a dignidade e a esperança.

O papel dos personagens secundários também merece atenção. O amigo de Domingos, que tenta ajudá-lo mesmo arriscando a própria vida, representa a força da amizade e da lealdade. A vizinha, que compartilha do sofrimento da família, mostra como a dor de um é a dor de todos, e como a solidariedade pode surgir mesmo nas situações mais adversas. Esses personagens, embora não centrais, são

fundamentais para a construção do sentido da obra, pois são justamente eles que dão corpo à expressão compartilhada de insubmissão.

No contexto contemporâneo, as questões levantadas por Luandino Vieira permanecem atuais. A luta pela liberdade, a resistência à opressão, a afirmação da identidade e da dignidade são temas que continuam a mobilizar leitores e escritores em todo o mundo. O romance pode ser lido não apenas como documento histórico, mas como convite à ação, à reflexão e à transformação social. A literatura, aqui, não se limita a contar histórias; ela se torna espaço de luta, de encontro e de esperança, mostrando que a palavra escrita pode, sim, mudar o mundo.

Por fim, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é uma obra que desafia classificações simplistas, atravessa o tempo e se mantém como obra aberta, convidando à reflexão sobre o que significa ser humano em tempos de opressão. Não se trata apenas de um romance de resistência, nem de um manifesto político, mas de uma narrativa complexa e multifacetada, que articula ética e estética, história e ficção, dimensões individuais e coletivas. O protagonista encarna simultaneamente a condição de herói e de vítima, de figura simbólica e de ser humano concreto, e sua trajetória suscita uma reflexão sobre o preço da liberdade e sobre a urgência de resistir diante das adversidades mais cruéis. O romance permanece como farol para todos que acreditam no poder transformador da literatura e na possibilidade de construir um mundo mais justo e solidário.

REFERÊNCIA

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Kapulana, 2024.

Recebido em: 24/06/2025

Aprovado em: 01/09/2025



DEFESAS DE DISSERTAÇÃO REALIZADAS EM 2023

*Nota dos editores: Para acessar as dissertações e teses aqui listadas, basta **clicar nos títulos**, que redirecionam para o repositório. A lista de defesas e os links de acesso foram obtidos no site do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e no Repositório Institucional da UFMG, respectivamente.*

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Revolução e contrarrevolução no cinema realista de Glauber Rocha

Gabriel Caixeta de Paula Müller

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luis Alberto Nogueira Alves - UFRJ

Data: 29/03/2023

*Dianete dos traumas, os fragmentos: a figuração da ditadura em
“O Lugar Mais Sombrio”, de Milton Hatoum*

Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes - UFRGS

Data: 28/04/2023

Os anos de formação de Drummond e a experiência de uma modernidade periférica

Sara Meynard Begname

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz - UFRJ

Data: 14/07/2023

Horizontes de ausência: a melancolia em Maria Ângela Alvim

Nathália Cioffi de Lima

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Profa. Dra. Laíse Ribas Bastos - UFRJ

Data: 25/10/2023

Literatura em foco: a formação intelectual de Vivaldi Moreira em “O menino da mata e seu cão Piloto”

Samantha Guedes Barbosa

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcelo José Fonseca Fernandes - EMERJ

Data: 28/11/2023

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Homenagear Anto: a Revista A Galéra e a leitura de António Nobre no início do séc. XX português

Ingred Georgia de Sousa Silva

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Helder Garmes - USP

Data: 02/02/2023

Roteiros e Paisagens Literárias: leituras dos Poemas de Viagem de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen

Wendel Francis Gomes Silva

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Karla Renata Mendes - UFAL

Data: 03/02/2023

Dualidade brutalista: violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca

Rubens Fernandes Corgozinho Júnior

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Data: 09/02/2023

A teopoética em Adélia Prado e Alda Merini

Alice Laterza Caetano

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Prof. Dr. Alex Vicentim Villas Boas - Universidade Católica Portuguesa

Data: 27/04/2023

Ciência e Modernidade na obra de Augusto dos Anjos

Valesca Andrade Rennó

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras - UFTM

Data: 05/05/2023

Da mulher vitoriana para a mulher modernista: notas feministas sobre o “Night and Day”, de Virgínia Woolf

Naiara Maria Caixeta Gonçalves

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho - UERJ

Data: 15/05/2023

*Fazer, na escrita, o abismo dela: a mulher que escreve
em Um sopro de vida e Emily L.*

Rafaela Faria Vianna

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

Data: 10/08/2023

*“Afinal tudo deixa um certo rastro”: questões da poética do pensamento
em Hilda Hilst*

Cíntia Paula Maciel

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes - CEFET/MG

Data: 11/08/2023

*Entre castelos e fogueiras: uma análise histórica das representações
das bruxas nos contos de fadas*

Luiza Carvalho Santos Brandão

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcelo Rondinelli - FALE/UFMG

Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos - UFBA

Data: 11/08/2023

*Sintomas baudelairianos: satanismo poético em Carlos Fradique Mendes
um semi-heterônimo português à maneira de Baudelaire*

Maria Clara Rodrigues Noronha

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras - UFTM

Data: 16/08/2023

*A audácia dessa mulher: representação e autoria feminina
no romance de Ana Maria Machado*

Angélica Júnia de Freitas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Carina Adrielle Duarte de Melo - UNIS/MG

Data: 17/08/2023

*Amor, isto não é um livro, sou eu: um estudo sobre a intimidade
na poética de Ana Cristina Cesar*

Natália Pereira Buzatti

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Davidson de Oliveira Diniz - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Baião Viotti - USP

Data: 16/10/2023

*Memórias a contrapelo: uma leitura de “Nas águas do mesmo rio”,
de Giselda Leirner*

Ana Cláudia Dias Rufino

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva - UNICAMP

Data: 06/12/2023

História, memória e direitos humanos em Meio Sol Amarelo

Ana Clara Velloso Borges Pereira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes - UFPB

Data: 15/12/2023

Literaturas de Língua Inglesa

The Nature of Truth in George Orwell's 1984

Sônia Camarão de Figueiredo

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcel de Lima Santos - FALE/UFMG

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG

Profa. Dra. Juliana Borges Oliveira de Morais - UFSJ

Data: 28/02/2023

The Construction of the Self: An Existentialist Reading of John Fante's The Bandini Quartet

Edvalda Torres Paes Guizzardi

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Miriam Piedade Mansur Andrade - FALE/UFMG

Prof. Dr. Julio César Jeha - FALE/UFMG

Prof. Dr. Stephen Cooper - California State University

Data: 05/05/2023

Tú eres mujer: Women Characters' Disempowerment and Empowerment in Helena María Viramontes's Under the Feet of Jesus and The Moths and Other Stories

Geraldo Marcio Nobre Faria

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Gláucia Renate Gonçalves - FALE/UFMG

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG

Profa. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello - PUC/MG

Data: 26/05/2023

Black Manhood in Richard Wright's Native Son and James Baldwin's If Beale Street Could Talk: Racial Criminalization, Death, and the Myth of the Black Rapist

Isadora Martins Amaral Castro

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG

Profa. Dra. Gláucia Renate Gonçalves - FALE/UFMG

Prof. Dr. Felipe Fanuel Xavier Rodrigues - UERJ

Data: 10/08/2023

Fluidity, Continuity and Resistance: Multigenerational Aspects of Identity in Yaa Gyasi's Homegoing

Maria Victória e Silva Dias

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profa. Dra. Josane Daniela Freitas Pinto - UEPA

Data: 25/10/2023

Literaturas Clássicas e Medievais

Oralidade e performance na oratória clássica ateniense: reflexões a partir da tradução de “Contra Andrócio” e “Sobre o amor”, de Demóstenes

Matheus Ely Cordeiro De Lima Vieira Pessoa

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção - FALE/UFMG

Prof. Dr. Olimar Flores Júnior - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha - UNB

Data: 10/07/2023

Literaturas Modernas e Contemporâneas

A representação do negro e da negra em Olhos d'água: sujeitos de dor, luta e esperança

Túlio Romualdo Magalhães

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Rafaela Kelsen Dias - IFMG

Data: 09/02/2023

Imagens na Imensidão: os iconotextos e o indizível em A imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf

Gabriela Maria Hollanda Ferreira de Farias

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz - FALE/UFMG

Profa. Dra. Susana Souto Silva - UFAL

Data: 05/05/2023

A ecopoética de Carlos Drummond de Andrade e Rolf Jacobsen: formulações sobre o antropoceno na lírica moderna

Matheus Saez Magalhães e Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger - UFPR

Data: 30/05/2023

Os rastros mnêmicos e intermidiáticos de Ofélia em ELENA, de Petra Costa

Lorena Cristiane de Souza Camilo

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Érika Viviane Costa Vieira - UFVJM

Data: 16/06/2023

A morte continuamente na boca: tradução poética de 18 sonetos, contendo um estudo sobre a morte e sua meditação na obra de Jacques Roubaud

Guilherme Cunha Ribeiro

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores - UFPR

Data: 30/06/2023

O lugar que ainda não existe no mapa: a reconstrução da América Latina em Días y noches de amor y de guerra, de Eduardo Galeano

Felipe Roner Vilanova Novais

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG

Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari - UFSM

Data: 14/08/2023

Imagens da Espanha cindida: história e memórias de mulheres na Trilogia de la Memoria, de Josefina Aldecoa

Talita Oliveira Almeida

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin - UNIFESP

Data: 30/11/2023

DEFESAS DE TESE REALIZADAS EM 2023

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Aquilo dos mortos que não pode ser enterrado: memória e espectro em Mia Couto

Jaqueleine de Almeida Freitas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG
Prof. Dr. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis - FALE/UFMG
Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG
Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira - PUC/MG
Prof. Dr. Edgar Cézar Nolasco dos Santos - UFMS

Data: 03/02/2023

Entre a aldeia e Alagoas: Diálogos acerca do estado da arte, do poder e dos artifícios ficcionais entre as obras de Graciliano Ramos e de Liev Tolstói

Carolina Izabela Dutra de Miranda

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG
Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG
Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG
Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide - USP
Prof. Dr. Thiago Mio Salla - USP

Data: 26/05/2023

Montagem e remontagem da história em João Gilberto Noll e José Leonilson

Gabriela Fernandes de Carvalho

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG
Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG
Profa. Dra. Karina Lima Sales - UNEB
Prof. Dr. Sandro Santos Orellas - UFBA

Data: 12/06/2023

As encarnações da violência caracterizada como totalitária em Der Fuchs war damals schon der Jäger, Herztier e Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet

Samia Tavares de Souza

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG
Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG
Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG
Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach - UFSM
Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo - USP

Data: 25/08/2023

***A Memória não se rende: exílio, testemunho e sobrevivência
em Herbert Daniel, Mónica Echeverría e Carmen Castillo***

Evandro Figueiredo Cândido

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gustavo de Souza Oliveira - UFU

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca - UFSJ

Data: 01/09/2023

MESA: um atlas da poesia portuguesa moderna e contemporânea

Constance Von Krüger de Alcântara e Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Profa. Dra. Joana Matos Frias - Universidade do Porto

Prof. Dr. Vincenzo Russo - Universidade de Milão

Data: 13/09/2023

***‘Eu não sou Byron, eu sou outro’: o poeta e a poetisa na poesia
brasileira e russa do século XIX***

Alice Vieira Barros

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sonia Branco Soares - UFRJ

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide - USP

Data: 15/09/2023

***Nós retornamos em canções: ficção, história e memória em romances
do século XXI sobre a Segunda Guerra Mundial***

José Otaviano da Mata Machado Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG
Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG
Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta - UFMG
Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique - UFPel
Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva - UNICAMP

Data: 15/09/2023

Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes

Alice Carvalho Diniz Leite

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG
Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG
Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG
Prof. Dr. André Luís Gomes - UnB
Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro - UFES

Data: 01/12/2023

Literaturas de Língua Inglesa

All Social Media Are Stages: An Intermedia Perspective on Literature-to-Social-Media Adaptations

Clara Matheus Nogueira

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz - FALE/UFMG
Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira - FALE/UFMG
Profa. Dra. Anna Stegh Camati - UNIANDRADE
Profa. Dra. Emma Tornborg - Malmö University
Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira - UFSJ

Data: 23/10/2023

“Recipes for Perennial Insatisfaction”: Women’s Sexuality in Angela Carter’s and Alice Munro’s Writings

Alita Fonseca Balbi

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida - FALE/UFMG
Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG

Profa. Dra. Juliana Borges Oliveira de Moraes - UFSJ

Profa. Dra. Natália Fontes de Oliveira - UFV

Prof. Dr. Carlos Henrique Bento - IFMG

Data: 01/12/2023

Literaturas Clássicas e Medievais

Trobar sabor, trovar selvagem: contra-história do poema de amor

Otávio Augusto de Oliveira Moraes

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho - Unimontes

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart - PUC/MG

Data: 28/04/2023

'Fabula tota nostra est': Autorrepresentação e Gênero Poético em Fedro e Horácio

Gabriel Castilho de Andrade Gil

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Matheus Trevizam - FALE/UFMG

Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna - FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Patricia Prata - UNICAMP

Prof. Dr. Fábio Paifer Cairolli - UFPR

Data: 29/08/2023

Ideologia e religião: uma leitura marxista de Contra os cristãos, de Porfírio

Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim - UnB

Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari - UNICAMP

Prof. Dr. Ronaldo Vielmi Fortes - UFJF

Data: 30/11/2023

Literaturas Modernas e Contemporâneas

No bestiário dos campos, a animalização do homem: Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman

Filipe Amaral Rocha de Menezes

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro - UNESP

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani - UFV

Data: 30/01/2023

Dramáticas latino-americanas: figurações da América Latina no teatro belo-horizontino

Felipe Cordeiro

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Prof. Dr. José Henrique Bertolucci - FGV

Data: 28/02/2023

Jorge de Sena, o poeta exorcista

Nathália de Lima Marquez Valentini

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Profa. Dra. Mônica Genelhu Fagundes - UFRJ

Prof. Dr. Rafael Climent-Espino - Baylor University

Data: 03/03/2023

A heterotopia como recurso dramatúrgico em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Vaga Carne, de Grace Passô

Jéssica Luíza de Sousa Ribas

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG
Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG
Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho - UNIFAP
Profa. Dra. Carolina Andrea Brncic Becker - Universidad de Chile
Profa. Dra. Natalia del Pilar Cisterna Jara - Universidad de Chile

Data: 11/08/2023

Transgressões e pseudo-transgressões: intertexto, mito e feminino em El Infinito en la Palma de la Mano (2008), de Gioconda Belli

Joyce Conceição Gimenes Romero

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG
Profa. Dra. Juliana Batista Cavalcanti Miranda Tavares - UFRJ
Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramirez - UNESP

Data: 28/08/2023

As Afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam

Rogério Meira Coelho

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG
Prof. Dr. Vinícius da Silva Lírio - FAE/UFMG
Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza - UFBA
Profa. Dra. Lucía Tennina - UBA (Universidade de Buenos Aires)

Data: 31/08/2023

A literatura como traição: transgressões de cenas bíblicas

Késia Rodrigues de Oliveira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG
Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG
Profa. Dra. Delzi Alves Laranjeira - UEMG
Profa. Dra. Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu - Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - UNIMONTES

Data: 06/09/2023

Traduzir o arquivo em Annie Ernaux: análise crítica e proposta de tradução de Mémoire de fille

Letícia Campos de Resende

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino - USP

Profa. Dra. Germana Henriques Pereira - UnB

Data: 18/09/2023

Orfani veleni: tetralogia de Enzo Moscato

Anna Mosca

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Cecilia Casini - USP

Prof. Dr. Luca Bacchini - Sapienza Università di Roma

Prof. Dr. Lorenzo Mango - Università degli studi di Napoli "L'Oriente"

Data: 29/09/2023

Cartografias da letra: Dickinson, Llansol e Duras

Claudia Itaborahy Ferraz

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jonas Miguel Pires Samudio - FALE/UFMG (PD)

Profa. Dra. Janaína Patrícia Rocha de Paula - UFOP

Profa. Dra. Simone Zanon Moschen - UFRGS

Data: 30/11/2023

V. 30 N. 1 Belo Horizonte, 2025 | ISSN: 1982-0739



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG