

EM T ESE

BELO HORIZONTE | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG

V. 31 N. 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitora: Prof.^a Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Prof.^a Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

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

Coordenadora: Prof.^a Maria Juliana Gambogi Teixeira

Subcoordenadora: Prof.^a Anna Palma

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

Representantes da Área de Concentração Literatura Brasileira

Titular: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said

Suplente: Prof. Daniel Reizinger Bonomo

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: Prof. Marcel de Lima Santos

Suplente: Prof. Luiz Fernando Ferreira Sá

Representantes da Área de Concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas

Titular: Prof.^a Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Suplente: Prof.^a Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Titular: Prof.^a Aline Magalhães Pinto

Suplente: Prof.^a Ana Maria Chiarini

Representantes Discentes

Titular: Luís Gustavo de Paiva Faria

Suplente: Marina Sanches

COMISSÃO EDITORIAL

Cíntia Maciel; Cláudia Helena Santos Rezende Moraes; Danilo de Athayde; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu

CONSELHO EDITORIAL

Alice Carvalho Diniz Leite, UFMG; Ana Paula Arnaut, UC; Andréa Sirihal Werkema, UERJ; Antônio Marcos da Silva Pereira, UFBA; Bruna Stéphanie Oliveira da Silva, UFMG; Camila Carvalho, UFMG; Carla Dameane Pereira de Souza, UFV; Carolina Anglada, UFOP; Clara Matheus Nogueira, UFCG; Danielle Freitas Oliveira, UFMG; Davi Andrade Pimentel, UFRJ; Douglas Silva, UFMG; Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG; Emílio Maciel, UFOP; Eni Alves Rodrigues, UFV; Felipe Cordeiro, UFMG; Felipe Oliveira de Paula, SEC-BA; Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, UFRJ; Guilherme Gontijo Flores, UFPR; Gustavo Cerqueira Guimarães, UFMG; João Alves Rocha Neto, RME-BH; Jonas Miguel Pires Samudio, CEFET-MG; Josué Borges de Araújo Godinho, IFTM; Júlia Morena Costa, UFBA; Leonardo Bérenger, PUC-RJ; Lorena do Rosário Silva, UFMG; Luiz Fernando Ferreira Sá, UFMG; Luiz Henrique Silva de Oliveira, CEFET-MG; Luiz Gonzaga Morando, UFMG; Marcos Antônio Alexandre, UFMG; Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, UFMG; Matheus Trevizam, UFMG; Monaliza Rios Silva, UFAPE; Mônica Medeiros Ribeiro, UFMG; Nabil Araújo, UERJ; Naiana Siqueira Galvão, UFNT; Paulo da Silva Gregório, UEC; Rafael Fava Belúzio, IFES; Rafael Guimarães Tavares Silva, UECE; Sara Rojo, UFMG; Tiago de Holanda Padilha Vieira, UFMG

PARECERISTAS *AD HOC* DESTA NÚMERO

Adelson Oliveira Mendes, Alexandra Santos Pinheiro, Antonio Eduardo Soares Laranjeira, Antonio Orlando Dourado-Lopes, Camila Zanon, Cristiane Côrtes, Cristina Loff Knapp, Deivanira Vasconcelos Soares, Diamila Medeiros, Diego Cardoso Perez, Edson Soares Martins, Fabio Saldanha, Fabrício Lemos da Costa, Fadul Moura, Fernanda Gontijo de Araújo Abreu, Flávia Rodrigues Monteiro, Giovani T. Kurz, Glacilda Cordeiro, Gustavo Silveira Ribeiro, Hanna Simões, Hélio Parente de Vasconcelos Neto, Igor Tadeu Camilo Rocha, Jéssica Frutuoso Melo, Leonardo Davino de Oliveira, Luis Carlos Girão, Marcelo Rocha Brugger, Maria da Glória Castro Azevedo, Marília Dantas Tenório Leite, Pedro Barbosa Rudge Furtado, Pedro Dolabela Chagas, Rodrigo Machado, Rosinês de Jesus Duarte, Samuel Lima da Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Thayane Verçosa, Theodoro C. Farhat, Verônica Valadares, Walter Aristóteles Miez

PROJETO GRÁFICO

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

CAPA

Fernanda Moregula

DIAGRAMAÇÃO

João Gabriel Pereira Gomes, Stéphanie Paes

REVISÃO

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

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

Em Tese

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Pampulha
Belo Horizonte, MG, Brasil
CEP: 31270-901
emteseufmg@gmail.com



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

APRESENTAÇÃO

6

ESTUDOS LITERÁRIOS

9

O “Homem” como vítima do mundo: *Angústia*, desamparo e solidariedade em Luís da Silva

“Man” as a Victim of the World: *Angústia*, Helplessness and Solidarity in Luís da Silva

Guilherme Moraes; Carolina Barbosa Lima e Santos

Da teoria *queer* às reflexões políticas, homossexuais e o diálogo com a contemporaneidade: uma leitura de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago

From Queer Theory to Political Reflections, Homosexuals and Dialogue with Contemporary Society: A Reading of *Stella Manhattan*, by Silviano Santiago

Allan Lucas dos Santos Pereira; Francisco Alves Gomes

[(Cor)(po²)(é²tica)] negra: uma leitura de escritas em e com o corpo

Black [(Cor)(po²)(é²tica)]: A Reading of Writings in and with the Body

Lorena do Rosário Silva

Para criar limites e dizer eu: a autoimagem da mulher negra nas poéticas de Lubi Prates e Noémia de Sousa

Setting Boundaries in Order to Say “I”: Black Women’s Self-Image in the Poetics of Lubi Prates and Noémia de Sousa

Alice Vieira Barros

The Aerial Sprite and the Savage Monster: Rewriting Ariel and Caliban as Symbols of Latin America in Angra’s Concept Album, *Aqua* (2010)

O espírito do ar e o monstro selvagem: reescrevendo Ariel e Caliban como símbolos da América Latina no álbum *Aqua* (2010), de Angra

Tiago de Melo

TRADUÇÃO E EDIÇÃO

101

“Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos”: tradução e restauração em edições do livro *Ariel*, de Sylvia Plath

“About My Eyes, My Lips, My Hair”: Translation and Restoration in Editions of the Book *Ariel*, by Sylvia Plath

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

***Sir Orfeo*: uma tradução em dísticos rimados**

Sir Orfeo: A Translation in Rhyming Couplets

Samuel Renato Siqueira Sant'Ana

EM TESE

152

Womanism in Alice Walker's *Possessing the Secret of Joy*: Possibilities and Counternarratives

Mulherismo em *Possessing the Secret of Joy*, de Alice Walker: possibilidades e contranarrativas

Bianca Ribeiro Borges; Naiana Siqueira Galvão

"O iris também é Brasil": marginalidade e homossexualidade em *Memórias da guerra* (1986), de Aguinaldo Silva

"O iris também é Brasil": Marginality and Homosexuality in *Memórias da Guerra* (1986), by Aguinaldo Silva

Tiago Calazans Simões; Valéria Amim

DEFESAS DE DISSERTAÇÕES E TESES DE 2024

191

Apresentação

Uma das faces da literatura que a tornam fascinante é a capacidade de colocar no centro temas, personagens, contextos socioculturais e históricos e segmentos populacionais historicamente silenciados. Esses grupos deslocados do centro são reconhecidos também por outros termos, como “marginalizados”, por estarem à margem das decisões, ou como “minorias”, mesmo que sejam maiorias demográficas. Diante da imensa produção advinda desses grupos que estão às margens, a literatura — e, como parte do campo literário, os estudos literários — traz à cena aspectos invisibilizados por razões diversas, ligadas à temática, à autoria, à abordagem crítica, à passagem do tempo ou a processos de apagamento ainda pouco discutidos.

E é assim que esta edição da *Em Tese* se compõe de artigos que exploram a diversidade social e cultural, figurada pelos textos literários, e discutem um ou mais tópicos que estão ou estiveram às margens da sociedade, como a produção literária e cultural de mulheres, de pessoas não brancas, não heteronormativas, não integrantes de segmentos socialmente privilegiados, além de produções que ficaram escondidas por questões de arquivo ou de falta dele e pela ação de agentes que escolheram o que devia ser estudado e como devia ser estudado.

Na seção **ESTUDOS LITERÁRIOS**, Guilherme Moraes e Carolina Barbosa Lima e Santos, ambos da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), assinam “O ‘Homem’ como vítima do mundo: *Angústia*, desamparo e solidariedade em Luís da Silva”. Os autores abordam Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, personagem que “sofre a impotência comumente experienciada pela sua classe social e expressa solidariedade às demais personagens da classe trabalhadora” (Moraes; Santos, 2026, p. 10). A investigação sobre a figura de Luís da Silva sustenta-se em abordagem multidisciplinar, que passa por questões ligadas ao consciente/inconsciente, ao trauma e ao afeto.

Na sequência, encontramos o artigo “Da teoria *queer* às reflexões políticas, homossexuais e o diálogo com a contemporaneidade: uma leitura de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago”, de Allan Lucas dos Santos Pereira e Francisco Alves Gomes, ambos da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Os autores se propõem a averiguar o papel que a literatura pode desempenhar como ferramenta de “resistência e porta-voz das comunidades marginalizadas” (Pereira; Gomes, 2026, p. 27), a partir dos eixos “a abordagem da homossexualidade, a crítica ao contexto da Ditadura Militar brasileira [...] e o diálogo com a contemporaneidade” (Pereira; Gomes, 2026, p. 27).

Ainda na seção **ESTUDOS LITERÁRIOS**, “[**(Cor)**(po²)(é²tica)] negra: uma leitura de escritas em e com o corpo”, de Lorena do Rosário Silva, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), propõe compreender a “escrita negra brasileira enquanto resultado de uma poética que é produzida nos corpos [...] e com os corpos” (Silva, 2026, p. 49), associando essa escrita às memórias que resultaram do encontro de “pés” africanos em solo brasileiro indígena. Em seguida, no artigo “Para criar limites e dizer eu: a autoimagem da mulher negra nas poéticas de Lubi Prates e Noémia de Sousa”, de Alice Vieira Barros, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), a autora parte dos “novos lugares de enunciação da mulher negra nas literaturas modernas e contemporâneas” (Barros, 2026, p. 70) para construir uma leitura comparativa entre as obras das poetisas Lubi Prates, brasileira, e Noémia de Sousa, moçambicana. Barros identifica perspectivas diferentes nos trabalhos das poetisas, mas com aproximações no esforço de construir um discurso que não corresponda aos “estereótipos negativos historicamente associados à mulher negra” (Barros, 2026, p. 70).

Essa seção conta, por fim, com o artigo “The Aerial Sprite and the Savage Monster: Rewriting Ariel and Caliban as Symbols of Latin America in Angra’s Concept Album, *Aqua* (2010)”, de Tiago de Melo, da UFMG, que, unindo música e literatura, propõe um estudo da adaptação da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, em música para o álbum *Aqua*, da banda brasileira Angra. A análise é feita sob a ótica dos estudos pós-coloniais, enfatizando a relação dicotômica entre as personagens Ariel e Caliban.

Na seção **TRADUÇÃO E EDIÇÃO**, dois textos trazem à luz documentos de menor circulação no Brasil. No primeiro caso, o artigo “‘Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos’: tradução e restauração em edições do livro *Ariel*, de Sylvia Plath”, Fernanda Gontijo de Araújo Abreu, da UFMG, realiza o cotejamento entre duas edições da obra de Sylvia Plath: a que foi organizada pelo escritor e ex-marido da poeta, Ted Hughes, com partes suprimidas e sequência diferente da que a escritora havia deixado nos manuscritos; e a que foi publicada posteriormente pela filha de Plath, na íntegra e de acordo com a ordem deixada pela mãe, recebendo por isso o subtítulo “restaurada”.

O último texto integrante da seção é “*Sir Orfeo*: uma tradução em dísticos rimados”, de Samuel Renato Siqueira Sant’Ana, da Universidade Estadual Paulista (UNESP). O autor propõe uma tradução inédita para o português de *Sir Orfeo* (c. séc. XIV), “possivelmente a partir de um original em francês, atualmente perdido” (Sant’Ana, 2026, p. 126). Além disso, Sant’Ana traz dados acerca da história de manuscritos, edições e fortuna crítica do texto tratado, oferecendo novas perspectivas para o estudo do lai bretão em português.

Na seção **EM TESE**, as temáticas relacionadas às questões de gênero e sexualidade na literatura retornam em dois artigos que tratam da condição de opressão e marginalização desses grupos. O primeiro texto é “Womanism in Alice Walker’s *Possessing the Secret of Joy*: Possibilities and Counternarratives”, de Bianca Ribeiro Borges e Naiana Siqueira Galvão, ambas da Universidade Federal do Norte de Tocantins (UFNT). As autoras analisam o movimento do “mulherismo” na obra de Alice Walker, focalizando a trajetória de Tashi e sua vivência como vítima da mutilação genital feminina (MGF), prática que ainda persiste de forma preocupante, no mundo¹. A investigação busca favorecer a “reflexão sobre lutas de mulheres frente a opressões interseccionais” (Borges; Galvão, 2026, p. 153).

O segundo artigo da seção, “‘O iris também é Brasil’: marginalidade e homossexualidade em *Memórias da guerra* (1986), de Aguinaldo Silva”, de Tiago Calazans Simões e Valéria Amim, ambos da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), aborda a trajetória do escritor Aguinaldo Silva. A partir de *Memórias da guerra*, que consideram “um texto marginal”, os autores lançam o olhar para a temática homoerótica da fase “marginal” de Silva. Pela condição de ativista homossexual, pelo contexto da ditadura militar brasileira e pela segregação espacial imposta pela reurbanização da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1970, o escritor, na análise de Simões e Amim, teve a produção literária “menosprezada pelo moralismo da crítica e do regime militar” (Simões; Amim, 2026, p. 174), uma das razões que explicitam a importância do estudo realizado.

Temas, contextos, personagens e autores historicamente invisibilizados ocupam o cerne dos estudos literários nesta edição da *Em Tese*. Oriundos de diferentes instituições do país, os textos desta edição inaugural do ano de 2025 oferecem um panorama riquíssimo sobre os estudos literários em suas diferentes perspectivas. Diante das mais diversas formas de exclusão que ainda permanecem em nossa sociedade, o presente número vem nos lembrar da importância de refletirmos continuamente sobre o espaço social que ocupamos.

Desejamos a você boas leituras!

Comissão Editorial

Cíntia Maciel; Cláudia Rezende; Danilo de Athayde; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu

¹ De acordo com a ONU Mulheres, há relatos de ocorrência da MGF em 92 países de todos os continentes, com destaque para África e Ásia. Disponível em: <https://www.unwomen.org/en/articles/faqs/faqs-on-female-genital-mutilation-causes-impact-and-how-to-end-it#94072>. Acesso em: 11 maio 2026.

EM (T)ESE

ESTUDOS LITERÁRIOS

PÁGINAS 9 A 100

O “Homem” como vítima do mundo: *Angústia*, desamparo e solidariedade em Luís da Silva

“Mas” as a Victim of the World: *Angústia*, Helplessness and Solidarity in Luís da Silva

Guilherme Moraes

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

gm.p1390@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-6615-1189>

Carolina Barbosa Lima e Santos

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

carolina.santos@fale.ufal.br

<https://orcid.org/0000-0002-1128-3670>

RESUMO: Este trabalho propõe uma investigação em torno da personagem Luís da Silva, de *Angústia*, romance de Graciliano Ramos. Para tanto, parte-se, aqui, de uma abordagem interdisciplinar voltada à análise da relação ser-consciência, ancorada nos estudos de Marx, Engels e Volochinóv; à problematização da relação entre o meio social e a formação do consciente e do inconsciente de um sujeito, assentada em teorias propostas por autores como Vigotsky, Leontiev e Freud; à investigação da concepção freudiana a respeito do trauma; e ao estudo do afeto a partir das perspectivas de Freud e Spinoza. Compreende-se que a personagem, por um lado, sofre a impotência comumente experienciada pela sua classe social e, por outro, expressa solidariedade às demais personagens da classe trabalhadora. Dessa maneira, a trajetória de Luís, em sua dinâmica e complexidade, configura o que se compreende, neste trabalho, como dialética da infelicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Romance de 30; Literatura Brasileira do Século XX; Graciliano Ramos; *Angústia*; Modernismo.

ABSTRACT: This paper proposes an investigation of the character Luís da Silva, *Angústia's* protagonist, by Graciliano Ramos, a novelist from Alagoas, based on an interdisciplinary approach around the relationship between being and consciousness formulated by Marx, Engels, Bakhtin and Volochinóv; the problematization of the relationship between social environment, consciousness and unconscious proposed by the authors Vigotsky, Leontiev and Freud; the Freudian conception of trauma and the studies of Freud and Spinoza on affect. Based on these theoretical references, Luís da Silva was analyzed throughout the novel, concluding that he suffers due to the impotence characteristic of the class which

he belongs, while at the same time feeling empathy for the other members of this social group, configuring a dynamic named dialectic of unhappiness.

KEYWORDS: Romance of the 1930s; Brazilian Literature of the 20th Century; Graciliano Ramos; *Angústia*; Modernism.

Breves apontamentos sobre a relação entre o ser e a consciência

Ao refletir sobre sua própria maneira de ser, Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1936, chega à conclusão: “tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter” (Ramos, 2011, p. 51). A relação entre o meio social e a formação do comportamento e da visão de mundo das personagens é algo recorrente na poética de Ramos. Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, em uma tentativa de justificar a conturbada relação com sua esposa, Madalena, expressa um pensamento similar ao de Luís: “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (Ramos, 2005, p. 117).

Essa estrutura de pensamento, que atravessa a obra de Ramos, tem bases filosóficas. No prefácio da *Contribuição à Crítica da Economia Política*, Marx, ao discutir a relação entre o ser social e a consciência, compreende que “não é a consciência dos homens que determina seu ser; ao contrário; é o seu ser social que determina a sua consciência” (Marx, 2008, p. 47). Volóchinov, em diálogo com Marx, complementa: “a consciência individual é um fato social e ideológico” (Volochinóv, 2018, p. 97). Isto é, para o estudioso, “a consciência individual não só é incapaz de explicar algo nesse caso, mas, ao contrário, ela mesma precisa de uma explicação que parta do meio social e ideológico” (Volochinóv, 2018, p. 97).

Se o meio importa, parecem-nos discutíveis certas compreensões do romance de Ramos, propostas por estudiosos como Filho e Gutemberg. Este atribui ao romance o retrato preciso, detalhista e admirável do que é o “homem alagoano” (Gutemberg, 2011, p. 297). Aquele observa que *Angústia* “documenta a desorientação do homem em face da vida. Documenta o sentido anti-humano da vida” (Filho, 2011, p. 244). Ambos os autores entendem o homem de maneira genérica, como uma abstração, desconsiderando a relevância da atmosfera social na formação do sujeito. Nesse sentido, artigos que compreendem Luís da Silva como uma personagem advinda da classe pequeno-burguesa maceioense soam mais adequados. Assim o fazem Jorge Amado (2011, p. 252), Murilo Miranda (2011, p. 262) e Hélio Pólvora (2011, p. 284), por exemplo.

Por que uma leitura atenta de *Angústia* exige esta observação? Partimos da ideia de que a classe social é um aspecto fundamental para a compreensão da personagem. Julião Tavares, assim como Luís da Silva, é um “homem alagoano” e, no entanto, não se observa nele qualquer “desorientação”. Todavia, não se pode dizer o mesmo de Moisés, seu Ivo, Vitória, Lobisomem e Marina, todas personagens da classe pequeno-burguesa ou trabalhadora de Maceió na década de 1930.

Vida traumatizada

Em seus estudos sobre o inconsciente, desenvolvidos a partir da psicologia histórico-cultural formulada por Vigotsky e Leontiev, entre outras referências, Santos e Leão (2012) e Martins (2016) problematizam a relação dialética entre o consciente e o inconsciente. Segundo Santos e Leão (2012, p. 638), “a diferença fundamental [no que diz respeito a outras correntes da psicologia] reside na necessidade de considerar o inconsciente em relação de dialeticidade com a consciência”. Em consonância com esses autores, Martins analisa a relação dialética entre tais elementos, o que pode, em alguns casos, transformar o consciente em inconsciente e vice-versa: “o psiquismo humano não se limita à sua vertente consciente, por isso é lícito considerar que o inconsciente é potencialmente consciente e vice versa” (Martins, 2016, p. 678).

O inconsciente pode ser definido como um elemento que, por ser não verbal, não produz um conteúdo claro (sentido), permanecendo, assim, oculto e escapando de um “controle consciente” (Martins, 2016, p. 678). Todavia, mesmo com a ausência de um conteúdo claro, o inconsciente atua “em nosso comportamento” (Santos; Leão, 2012, p. 638).

Desse modo, o conceito de sentido é fundamental para a compreensão da diferença entre o consciente e o inconsciente, bem como da relação estabelecida entre esses elementos e o meio social. Como explanado anteriormente, a psicologia vigotskiana pressupõe que a subjetividade é configurada a partir da atuação do sujeito no mundo (Santos; Leão, 2012, p. 639). Todavia, Leontiev (2004, p. 286) observa que o homem se apropria de modo singular (individual) da cultura de sua sociedade, o que pressupõe transformações no decorrer desse processo de apreensão (Santos; Leão, 2012, p. 644).

Volochinóv (2018, p. 311-312), Marx e Engels (2007, p. 53) compreendem que há uma mediação semiótica na relação dialética entre a linguagem e a produção de consciência. A proposta vigotskiana retoma isso, refletindo que nessa relação — objetividade, subjetividade e novamente objetividade — há também produção de significado, entendido por algo:

[...] socialmente construído. Ao modificar a realidade, os homens representam tais atividades em construções simbólicas que foram transmitidas para os demais membros da coletividade que, ao utilizá-las, as reconfiguram, até tornarem-se uma explicação social, comum, da realidade circundante [...] portanto, são objetivações que portam o movimento social, que os constituem como uma generalização cristalizada da realidade em uma representação simbólica, normalmente sob a forma de palavras ou conjunto de palavras (Santos; Leão, 2012, p. 642).

O sentido, por sua vez, “é construído tendo como base o significado, mas extrapola os limites” (Santos; Leão, 2012, p. 642), referindo-se “ao conjunto dos processos de pensamento e afetivos que permitem ao indivíduo uma representação própria da realidade a partir da atividade que ele realiza” (Santos; Leão, 2012, p. 642). Em meio a esse processo, no entanto, nem todos os elementos se tornam conscientes: a atribuição de sentido pessoal a um signo ou símbolo é compreendida como uma condição necessária para isso. Sendo assim, na relação dialética entre significado e sentido, a valoração individual — alicerçada em componentes emocionais ou afetivos — atua como um elemento fundamental para a “transmutação do inconsciente em consciente” (Santos; Leão, 2012, p. 643).

Partimos da compreensão do inconsciente como um elemento interno ao qual não foi atribuído um sentido, embora influencie o comportamento do sujeito, para propor uma análise de duas passagens de *Angústia*. Nelas, a personagem protagonista reflete sobre tópicos que pouco elabora. Esses tópicos, no entanto, influenciados pelo meio social, intervêm no seu comportamento e modo de ver o mundo.

A primeira encontra-se no início do romance. Ramos se vale de técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência para desenvolver um longo devaneio, expresso de maneira aparentemente caótica por Luís da Silva. No decorrer de seu discurso, a personagem narradora salta de um tópico a outro antes de alcançar uma conclusão. Nele, são evocadas lembranças como o assassinato de Julião Tavares; o estado de espírito que lhe acometeu após o crime consumado; o trabalho alienante; saudades de Marina; memórias do passado e o pensamento em torno da própria morte. Após essa elucubração, vem à mente de Luís a expressão “Ditadura Militar” (Ramos, 2011, p. 25).

Em toda a obra, essa é a única vez em que a expressão é evocada, sem explicação e sem uma conexão imediata com o devaneio que, em sua continuidade, é atravessado por memórias da infância. “Ditadura Militar”, mais que um signo com sentido claro, associado a um determinado processo histórico-social, é utilizado de maneira simbólica. A vida sofrida da personagem — tomada pelo sentimento

de impotência, humilhação, “tristeza e raiva” — (Ramos, 2011, p. 22) a faz pensar em um regime opressor. O cerceamento de suas potencialidades humanas leva o protagonista, de modo inconsciente, a comparar sua experiência ao que costuma ser vivenciado em um regime autoritário, simbolizado em seu discurso pelo signo em questão. Luís atribui, portanto, uma valoração negativa a essa forma de regime e expressa o sentimento de viver encarcerado em si mesmo, o que talvez possa contribuir para explicar o seu anseio pela morte. Essa prisão o sufoca em uma profunda melancolia, em um sentimento que não pode ser processado de modo consciente em sua totalidade, o que afeta sua visão de mundo e sua relação com o Outro, assunto para a próxima seção.

A segunda passagem do romance que merece destaque expressa a percepção da personagem a respeito de sua própria solidão, experienciada sobretudo após a morte de seu pai: “tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo” (Ramos, 2011, p. 31). A perda de seu último familiar, no entanto, não é o motivo de sua angústia. O que atormenta Luís é a ideia de permanecer sozinho em um mundo hostil. Para completar, a fragilidade das relações outrora estabelecidas entre ele, seus avós e seu pai dificultou o desenvolvimento de suas habilidades sociais: “sempre brinquei só” (Ramos, 2011, p. 27). Seu relato evidencia que a conduta em vida de seu pai impactou-o de forma profunda: “Quando eu não sabia nadar, meu pai me levava para ali [poço da Pedra], segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura” (Ramos, 2011, p. 29).

Se isoladamente esse evento é configurado como um episódio potencialmente traumático, entendê-lo como símbolo de uma família disfuncional o torna ainda mais dramático. Luís não possui nenhuma lembrança positiva dos avós ou dos pais e não teve no seio familiar uma educação afetiva saudável. O menino sem família tornou-se o adulto sem amigos. Nesse sentido, Safatle (2018, p. 51) explana que, na perspectiva freudiana, o desamparo materializa-se quando o indivíduo se encontra em uma situação de vulnerabilidade e dependência do Outro, sem saber se este o responderá. Segundo o filósofo brasileiro:

Como a vida humana desconhece normatividades imanentes, a afecção originária [o desamparo] só pode ser, ao menos para Freud, a expressão da vulnerabilidade do sujeito no interior da relação com o Outro e da ausência de resposta articulada diante das exigências postas pela necessidade (Safatle, 2018, p. 51).

Conforme explana Safatle, o desamparo é associado à ideia de inadequação do sujeito frente àquilo que compreende como uma situação grandiosa de perigo ou excitação. Nessa perspectiva, o sentimento de inadequação contribui para o contorno traumático da situação experienciada pelo sujeito (Safatle, 2018, p. 52).

Nessa perspectiva, podemos compreender que a relação distante entre Luís e seu pai, somada à perda precoce de todos os seus familiares, foi para o protagonista uma situação traumática, desencadeando na personagem o medo da solidão. A solidão influencia, dessa maneira, tanto sua personalidade quanto sua interpretação de mundo. Ao longo da obra, no entanto, a personagem não reflete nem processa sua condição, isto é, a lembrança da solidão é desencadeada em meio a pensamentos confusos, como um elemento traumático. De acordo com Seligmann-Silva, o trauma pode ser conceituado como:

[...] [a] incapacidade de recepção de um evento transbordante [...] trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática (Seligmann-Silva, 2000, p. 84).

Nesse sentido, a conquista de Marina por Julião Tavares pode ser compreendida como outro episódio traumático para Luís. Esse evento, que culmina no assassinato, configura-se como o elemento motivador do texto romanesco. No capítulo em que Luís narra o assassinato, o protagonista expressa a carga neurótica da ação. Para analisá-la, é importante compreender que as neuroses traumáticas “são caracterizadas como fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. Esses doentes repetem nos seus sonhos regularmente a situação traumática” (Freud *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 105).

A repetição da lembrança do crime aprisiona Luís do começo ao fim de *Angústia*. O aspecto traumático do episódio é configurado na narrativa por meio de suas frases entrecortadas, elipses, zigue-zagues de pensamento e saltos temporais que funcionam como estratégias estéticas utilizadas pelo romancista para dar forma à experiência inenarrável vivenciada pelo protagonista. Nesse sentido, Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 25) aponta que “a narrativa de *Angústia* se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento. O crime, ação nodular, atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem, em forma de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear”. Desse modo, partindo da leitura de Seligmann-Silva e de Carvalho, compreendemos que a forma escrita

adotada por Graciliano Ramos em *Angústia* tem como objetivo apresentar — e convencer — aos leitores e às leitoras da obra a fragilidade psíquica em que se encontra Luís da Silva, figurando, assim, uma espécie de “estética do trauma”.

A tradução estética dessa incapacidade de verbalizar o trauma de maneira linear dialoga com o conceito de inconsciente formulado por Vigotsky. Nessa perspectiva teórica, o trauma é compreendido como a interiorização de um evento que o sujeito não pode verbalizar ou atribuir sentido, ainda que a situação vivenciada seja relevante a ponto de fazer com que o traumatizado se torne seu refém.

Partindo desse entendimento, é importante observar que as demais personagens — positivas ou negativas — são configuradas pelo viés de um narrador atravessado pelo trauma. Essa observação é importante, pois em um evento traumático perde-se a “capacidade de discernimento entre o real e o irreal” (Seligmann-Silva, 2000, p. 92), isto é, as impressões relacionadas às demais personagens, filtradas pela consciência de um sujeito traumatizado, podem ser ou não verdadeiras. Cabe observar, ainda, que o trauma é originado no mundo exterior. Embora pareça trivial, essa constatação é fundamental para a compreensão das camadas mais profundas da configuração psicológica de Luís da Silva, conforme evidenciado a seguir.

Em seus estudos sobre Baudelaire, Benjamin compreende o homem moderno como alguém que acumula “vivências estéreis” (Benjamin *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 110). Para o estudioso, a experiência da modernidade é a experiência do choque (Benjamin *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 111). A hipótese do filósofo alemão relacionada às “vivências estéreis” pode ser aplicada em *Angústia* quando observamos que não há, no romance, uma lembrança associada a um grande feito ou algo que desencadeie algum tipo de satisfação no protagonista. Quando pensa em seus próprios escritos, Luís avalia que essas produções “não prestam” (Ramos, 2011, p. 56); ao refletir a respeito da condição de estar arrodado por pessoas como Moisés, Pimentel e seu Ivo, não expressa nenhum prazer (Ramos, 2011, p. 57); Berta, primeira mulher com quem se relacionou, apesar de engraçada, loirinha, gordinha e ter uma voz suave, não lhe desencadeia nenhuma nostalgia (Ramos, 2011, p. 49); seu trabalho é lembrado como algo estúpido (Ramos, 2011, p. 25). Do privado ao público, a “vida sururu” de Luís é entendida pelo próprio como estéril. Vida estéril que o maltrata. Luís é um homem da classe pequeno-burguesa da década de 1930 que vive, por um lado, sob o signo da modernização tardia brasileira e, por outro, sob a frustração da burguesia diante da promessa de modernidade advinda das revoluções na Europa dos séculos XVIII e XIX.

Com efeito, internaliza-se no protagonista de *Angústia* os choques da modernidade e quando este perde para Julião Tavares a chance de casar-se com Marina, sofre de maneira mais íntima a relação desigual entre esses que tudo têm e tudo podem e aqueles que nada possuem e por isso sofrem. A usurpação da relação que Luís projetava com Marina, pelo herdeiro da Tavares & Cia, transporta-o para a experiência melancólica desencadeada pela morte de seu pai. Empurrado ao imobilismo e à mesmice solitária, o protagonista passa a compreender que o mundo é injusto por causa de figuras como Julião. O resultado é o trauma que desconcerta por completo Luís da Silva. Impelido a assassinar Julião Tavares, a consumação do ato condena a personagem central, submetendo-a a uma neurose traumática, da qual não consegue se libertar. A relação entre o meio social, o interior e o Outro, em Luís, é dolorosa. Desconhecedor do afeto familiar, sofredor da exploração de classe, refém das próprias dores e traumas, Luís expressa de modo simbólico como a relação entre o mundo exterior, a consciência e a produção de afetos pode ser degenerada quando um desses elementos é deturpado, influenciando negativamente os demais em um ciclo que se retroalimenta até que se despeje no Outro.

Luís e o Outro: A dialética da infelicidade

Na seção anterior, analisamos a situação traumática de desamparo vivenciada por Luís, bem como seu medo da solidão. Essa discussão, no entanto, merece mais atenção, dada sua relevância para a compreensão da personagem.

Ao pensar nas concepções de Hobbes e Hegel, Safatle (2018) percebe que para aquele o medo é o afeto primordial dos vínculos sociais. Por isso, esse afeto é compreendido como um elemento necessário para a construção de um Estado forte, capaz de administrar o sentimento coletivo de ameaça diante da possibilidade de que o Outro tome aquilo que lhe pertence. Freud, por sua vez, confere esse status ao desamparo. Essa diferença, segundo Safatle, é fundamental, pois separa Freud da concepção “concorrencial-individualista” (Safatle, 2018, p. 57) hobbesiana — homem como “lobo” do próprio homem. A compreensão em torno da ação política, além disso, deixa de ser limitada à ideia relacionada à gestão do medo social e passa a contemplar a possibilidade de transformação, acessível apenas aos sujeitos desamparados (2018, p. 50).

Ao analisar *Angústia*, Bueno (2006, p. 624-625) argumenta que o hábito de Luís “manter a distância” das demais personagens é “incômodo, mas agradável” ao protagonista, pois a condição de *voyeur* o traz tranquilidade. Discordamos dessa avaliação. Compreendemos que o movimento de abandonar o passado familiar,

viajar e se integrar em um novo contexto social expressa o sofisticado processo de formação da consciência e dos afetos da personagem.

Se há no desamparo um elemento potencialmente emancipador, reside nesse mesmo afeto a esperança relacionada à transformação e o medo associado à possibilidade de que a situação permaneça a mesma. “Não há esperança sem medo, nem medo sem esperança”, conforme explana Spinoza (Spinoza *apud* Safatle, 2018, p. 20).

O medo da solidão, ou melhor, de permanecer na solidão, impede Luís de se isolar por completo, ainda que isso não faça dele um companheiro generoso. A experiência traumática da infância, que resultou em sua condição solitária, aliada à “vida sururu” da fase adulta, sugere a Luís que a mudança de vida requer uma relação social e, mais especificamente, um casamento com Marina.

Todavia, a relação que Luís deseja estabelecer com a mulher desejada está eivada de uma visão de mundo (e do Outro) advinda de uma experiência de vida brutalizada. Luís expressa seu impulso sexual por Marina ao longo de todo o romance, conforme evidencia o trecho a seguir: “este pensamento esquisito — Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos — bole comigo durante alguns minutos” (Ramos, 2011, p. 27). Há uma passagem, por exemplo, em que o protagonista, deitado em sua espreguiçadeira, avista Marina:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim [...] Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras (Ramos, 2011, p. 69).

Luís não expressa, no entanto, admiração por outras qualidades de Marina. Com o tempo, o narrador deixa de se referir à moça como “franguinha”, como citado acima, para chamá-la de “frívola” (Ramos, 2011, p. 52). Após o episódio da traição, Marina passa a ser mencionada como “ratuína” (Ramos, 2011, p. 24).

Para Luís, a projeção de uma vida diferente requer a participação do Outro. Isso é evidenciado quando a personagem, em meio à crise instaurada em seu relacionamento, enfrenta a possibilidade de permanecer na solidão e pensa na datilógrafa com quem dividia a viagem diária de bonde: “Uma datilógrafa que me aparecia em toda a parte era bem engraçada. Bonitinha, olhos verdes e rosto de santa [...] se não tivesse sumido, é possível que a minha vida fosse hoje diferente” (Ramos, 2011, p. 101).

A esperança de Luís em ter uma vida diferente está vinculada à possibilidade de estabelecer uma relação com o Outro e, mais especificamente, uma relação de

casal. Essa, porém, é reiteradamente assombrada pelo pessimismo da personagem diante das dificuldades advindas de sua classe social, afinal, a datilógrafa também é uma trabalhadora, provavelmente vive uma situação financeira pior que sua e, talvez, projete a possibilidade de mudança de vida por meio de um casamento com um sujeito como Julião Tavares (Ramos, 2011, p. 101). Evidentemente, essas hipóteses relacionadas à datilógrafa são feitas por Luís. Se a personagem sonha com um burguês ou não, nós, leitores, jamais saberemos. O importante, aqui, é compreender que a projeção feita por Luís de uma vida diferente está vinculada ao Outro.

Vale destacar que as únicas figuras que incomodam o protagonista do início ao fim do romance fazem parte da classe burguesa, com destaque para Julião Tavares. Quando Luís escrevia uma coluna para o jornal, a presença de Moisés, Pimentel e seu Ivo não o incomodava (Ramos, 2011, p. 57). Os vagabundos criticados no início do romance — “há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo” (Ramos, 2011, p. 21) — causam inveja ao protagonista no final do texto, devido às relações sociais que estabelecem entre si. Luís expressa o desejo, inclusive, de apresentar-se como um deles:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério (Ramos, 2011, p. 122).

Se a esperança de Luís está relacionada à possibilidade de estabelecer uma relação com uma mulher, sua possibilidade de mudança de vida está eivada de chances de fracassar, pois conforme explana Judith Butler, “o Outro é aquele que me constitui, mas também é aquele que me desampa” (Butler *apud* Safatle, 2018, p. 55). A perda de Marina desencadeia em Luís uma situação de desamparo que o conduz ao trauma relacionado à solidão. Se, por um lado, essa condição o faz reconhecer-se impotente para superar sua vida solitária, frustrando-o e angustiando-o ainda mais, por outro, serve como impulso para sua transformação, efetivada com o assassinato de Julião Tavares. Além da questão de classe social — Julião Tavares, representante da classe burguesa, ao conquistar a amada de Luís, impede o acesso do protagonista, representante da classe pequeno-burguesa, à felicidade — nota-se que a movimentação de afetos atua como elemento motivador desse homicídio. Assim, o trauma que provoca em Luís o medo da solidão e o mergulha na situação de desamparo acaba desencadeando o seu segundo trauma.

A tentativa e, consequentemente, a falha em superar essa situação por meio da violência coloca a personagem em um estado de neurose traumática.

É importante observar que, apesar do crime praticado, reside em Luís resquícios de esperança. Ecoa na personagem a lembrança de uma discussão com Moisés a respeito da possibilidade de uma revolução. Enquanto este defendia, de modo loquaz, a ideia revolucionária, aquele rebatia com opiniões fragmentadas, instáveis e numerosas.

Raramente discutíamos. O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois. Quando bebia, tornava-me loquaz e discordava de tudo, só por espírito de contradição:

— História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.

O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse (Ramos, 2011, p. 59).

O fato de agarrar-se à esperança, por mais frágil que essa seja, talvez explique o porquê de o ímpeto suicida da personagem não passar de um pensamento. Luís parece compreender que, por mais difícil que a vida possa ser, ainda há chances de transformação. Essa possibilidade, no entanto, exige confiança no Outro, como na passagem a seguir, em que o protagonista demonstra acreditar nas ideias de Moisés, um judeu revolucionário que vê na luta, ou seja, na ação coletiva, a possibilidade de mudar a realidade: “E eu acredito em Moisés, que não escora as suas opiniões com a palavra do Senhor, como os antigos: cita livros, argumenta. Prega a revolução, baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários” (Ramos, 2011, p. 38).

O sentimento que Luís expressa em relação a Moisés o difere de Alexandre Viana, personagem de *Ninho de Cobras*, romance de Lêdo Ivo, publicado em 1973. Assim como o protagonista do romance de Ramos, Alexandre é um membro da pequena-burguesia maceioense contemporânea ao regime de Getúlio Vargas. Frustrado com seu trabalho, Viana constrói o que Luís da Silva tanto deseja: a relação com uma mulher. Viana, no entanto, é assombrado pela imagem simbólica de um leão e um tigre encarcerados em “fétidas jaulas” (Ivo, 1980, p. 37) de um circo. Seu casamento não foi uma experiência suficientemente satisfatória para dissipar essa lembrança advinda da infância. Tampouco o nascimento de seu filho, fruto do seu casamento, e o relacionamento com Enaura, sua amante, foram suficientes para impedir seu ato suicida. Para a personagem de Ivo, a vida

é uma jaula, e ele, como os animais do circo, não poderia ser transformado por nada — nem pelo Outro, nem pela esperança. Por isso, o que resta é evadir-se. Seu suicídio é um ato de fuga.

A empatia pelas demais personagens é um aspecto importante na configuração de Luís da Silva, assim como em Alexandre Viana. Podemos notar essa característica no protagonista de Ramos em diversas passagens do romance: Luís expressa admiração por Moisés, dedica atenção à Vitória (Ramos, 2011, p. 134), preocupa-se em não assustar as crianças que brincam de furtar manga (Ramos, 2011, p. 151). Na passagem citada a seguir, por exemplo, a personagem evidencia a solidariedade que sente por Lobisomem e sua família: “Pobre do Lobisomem! Não tinha hora para sair, hora para chegar. Sempre só” (Ramos, 2011, p. 76).

Ao saber que Julião arranjava outra mulher, após engravidar Marina, Luís preocupa-se com a datilógrafa e uma das filhas do “Lobisomem”: “Descobri por acaso que Julião Tavares tinha feito nova conquista. Foram duas ou três palavras soltas na rua que me deram a revelação. Pensei numa das filhas de Lobisomem e na datilógrafa dos olhos verdes” (Ramos, 2011, p. 184).

Luís expressa solidariedade até mesmo por Marina, sobretudo quando descobre que a moça planeja abortar a criança. Isso não diminui, no entanto, a força dos afetos conflituosos — como raiva e rancor — que sente pela mulher ao longo da narrativa. Como observa Damelio, o protagonista manifesta um conflito afetivo em relação a outras personagens:

[...] é um protagonista com emoções combinadas, mas opostas: sente desejo e repulsa por Marina, dó e impaciência por Vitória, pena e desprezo por seu Ivo, empatia e desinteresse por Moisés, saudade e rancor do passado, piedade que resulta em ódio, sentimento de rebaixamento mas também brutalidade, inveja e raiva (Damelio, 2023, p. 14).

Vale notar, nesse sentido, que a empatia de Luís da Silva é orientada por um recorte de classe. É aos oprimidos, aos explorados pela classe dominante e aos humilhados pela “vida sururu”, que a personagem dedica afetos positivos, pois são esses quem lhe permitem manter um fiapo de esperança em meio ao desamparo e ao medo da solidão.

Condensando o analisado, concluímos que Luís da Silva é configurado pelo romancista como um pequeno-burguês que expressa empatia em relação aos membros de sua classe social, bem como aos sujeitos da classe trabalhadora. Sua vida solitária e sofrida, no entanto, marcou profundamente sua visão de

mundo e o impediu de desenvolver faculdades emocionais sofisticadas. Por isso, sua capacidade de se relacionar com o Outro foi prejudicada, ainda que haja na personagem o desejo de estabelecer uma relação afetiva com as demais. Sua percepção de mundo é excessivamente pessimista. Ao longo do romance, raras são as passagens em que Luís da Silva manifesta ter esperança. Entre o “otimismo da vontade” — o desejo/crença de que a realidade pode ser alterada para melhor — e o “pessimismo da razão” — uma visão melancólica e paralisante frente às desigualdades dessa realidade — conceitos formulados por Antonio Gramsci (1920), Luís está vinculado quase por completo à segunda perspectiva. Percebe-se nele uma evidente dificuldade de integração social, como expresso na passagem de seu encontro com os vagabundos (Ramos, 2011, p. 122). O protagonista vive, portanto, no limite tênue entre o desejo de se integrar e evadir (Ramos, 2011, p. 23).

A personagem, além disso, espera muito do Outro (amor de Marina, coragem de Moisés, respeitabilidade enquanto literato pela comunidade), mas é incapaz de retribuir na mesma medida, o que corrobora seu permanente estado de frustração. Ademais, todos aqueles de quem Luís espera algo são eles mesmos submetidos a uma “vida sururu”, sendo, portanto, sujeitos atravessados por seus próprios traumas, desamparos, medos e esperanças. Em uma comunidade cujos membros são vítimas de um trabalho alienado e vivem submersos em um mundo traumatizado e traumatizante, é de se esperar que as relações de afeto sejam degeneradas, fragmentadas e impotentes, no sentido pensado por Spinoza. Romper tal condição não é tarefa simples, posto que os afetos, assim como as consciências individuais, são formados na materialidade, isto é, são mediados pelo mundo. Dessa dinâmica, surge o que compreendemos como a dialética da infelicidade.

Chamamos de dialética da infelicidade o processo histórico e social — formado por condições materiais marcadas pela exploração, pela precariedade e pela humilhação — produtor de subjetividades atravessadas pelo trauma, pelo desamparo e por afetos predominantemente impotentes. Essas subjetividades, ao agirem no mundo e estabelecerem relações entre si, tendem a reproduzir vínculos afetivos degradados, práticas fracassadas de transformação e formas de sofrimento que não apenas não superam as condições que os geraram, como contribuem para reforçá-las, fazendo com que a infelicidade circule e se retroalimente entre o mundo social, a consciência individual e a vida afetiva.

Todavia, tal fenômeno não implica um determinismo absoluto na relação Eu–Outro–Mundo: configura-se, antes, como uma tendência. Partindo da concepção freudiana acerca do desamparo como afeto primordial, que abriga, entre outros,

o medo e a esperança — afetos expectantes e complementares —, podemos compreender que o medo, quando se torna dominante, constrange a potencialidade transformadora da esperança e produz uma forma de apatia no sujeito. Nesse caso, além de as relações de produção e as construções superestruturais permanecerem as mesmas, a própria sociabilidade é alienada de sua capacidade de funcionar como meio de reconhecimento recíproco. Em outras palavras, em vez de se apresentar como possibilidade de emancipação e felicidade humana, esse afeto se volta contra o indivíduo, que passa a acumular os signos da tristeza, da melancolia e do trauma. Por outro lado, quando a esperança é predominante — no romance de Graciliano, tal possibilidade se apresenta apenas no plano hipotético, isto é, na cosmovisão de Moisés e no desejo de Luís da Silva de que as ideias do amigo influenciassem os demais membros das classes oprimidas —, opera de modo a viabilizar uma nova percepção de mundo e abre a oportunidade para a formação de uma consciência menos traumatizada, capaz enfrentar erosões de vínculos relacionais. Este segundo cenário favorece a criação de novas linguagens e de outras formas de relação entre Eu, Outro e Mundo. Sob esse prisma, é possível concluir que o mesmo mundo responsável pela dialética da infelicidade produz também os germes de sua superação.

A esperança de Luís em ter uma outra vida ao lado de Marina desmorona quando Julião atravessa a relação do casal. Posteriormente, o assassinato de seu rival não lhe trouxe conforto; mergulhou-o ainda mais profundamente em um estado de solidão. No entanto, “para aquele que está entre os vivos há esperança (porque é melhor o cão vivo do que o leão morto)” (Eclesiastes, 9:4), como diria conhecida passagem de *Eclesiastes*. Por isso, compreendemos que a condição da personagem não precisa ser eterna.

Conclusão

A complexidade das obras de Graciliano Ramos é amplamente conhecida. Para Bosi (2015), tais obras são “romances de tensão crítica”, em que o “herói opõe-se e resiste ‘agonicamente’ às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente” (Bosi, 2015, p. 361).

Entre as personagens construídas pelo romancista, o protagonista de *Angústia* se destaca, Candido o considera o “mais dramático da moderna ficção brasileira” (Candido, 2006, p. 47). Somos informados acerca de sua infância, tanto no aspecto público (situação econômica) quanto privado (relação familiar). Sabemos sobre a vida de cigano que levou após a morte do pai, quando pediu esmolas para escapar

da fome e foi preso por conta de suas posições ideológicas. Por fim, conhecemos a vida que leva aos 35 anos, na condição de funcionário público e colunista de um jornal de Maceió, na década de 1930. Essas informações, relatadas pelo próprio Luís após o crime que cometera, possibilitam-nos penetrar na alma da personagem.

A proposta deste trabalho foi abraçar essa complexidade por meio de uma abordagem interdisciplinar que envolvesse análise literária, sociológica, psicológica e filosófica, relacionando conceitos como classe social, relação ser-consciência, relação consciente-inconsciente, traumas e afetos, visando alcançar uma leitura aprofundada em torno da figura de Luís da Silva.

A problematização dos conceitos mencionados, desenvolvida a partir de uma abordagem dialética, leva-nos a compreender que a personagem experiencia o que foi aqui denominado dialética da infelicidade. Essa leitura parte de um diálogo com os estudos de Benjamin e Freud a respeito do caráter traumático do mundo moderno e das condições de classe atravessadas em cada sujeito. Procuramos compreender como esses fatores atuam na formação da consciência individual do sujeito e na sua capacidade de estabelecer uma relação com o Outro.

Nesse sentido, observamos que a “vida sururu” de Luís formou sua consciência de modo pessimista e o impediu de desenvolver as faculdades emocionais necessárias para que a personagem pudesse se relacionar com o Outro. O protagonista vive, por isso, no limite tênue entre a tendência a isolar-se e o desejo de permanecer em comunidade, os sentimentos de empatia e de desprezo, os afetos do medo e da esperança. Seu desamparo o coloca em uma condição cíclica aqui compreendida como dialética da infelicidade.

A dialética da infelicidade pode ser associada ao medo que se sobrepõe à esperança e conduz o sujeito ao imobilismo diante das relações de afeto e produção. Essas, no entanto, podem ser ressignificadas a partir de uma nova forma de enxergar a si, ao Outro e ao meio. Embora essa não seja uma tarefa fácil nos tempos atuais, é possível configurar outras formas de apreender o mundo, desde que os milhares de Luís da Silva se organizem e construam coletivamente um outro tipo de sociabilidade, em que suas famílias não se despedem, como acontecera com a do protagonista, e cuja atmosfera não viabilize a criação de figuras como Julião Tavares. Nesse horizonte, caso o desejo expresso por Luís da Silva — isto é, seu anseio de que as ideias revolucionárias de Moisés ganhassem corpo na materialidade e acendessem uma fagulha de esperança nos corações de seu Ivo, de Marina, de Vitória, da datilógrafa e das demais personagens exploradas e oprimidas de *Angústia* — pudesse ser satisfeito, o cenário de desigualdade

estruturante do modo de produção capitalista seria desestabilizado. Além disso, a visão de mundo pessimista, traumatizada e ressentida do protagonista poderia ser atravessada por afetos capazes de viabilizar um modo de existência menos melancólico e, quem sabe, até feliz.

REFERÊNCIAS

- AMADO, J. Resenha. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. p. 252-253.
- BÍBLIA. *Eclesiastes*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ec/9>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, L. H. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- DAMELIO, T. Y. *Afetos, conflitos e linguagem em Angústia, de Graciliano Ramos*. 2023. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- FILHO, A. Angústia. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. p. 240-245.
- GRAMSCI, A. *Discorso agli anarchici* (L'Ordine Nuovo, 3-10 aprile 1920). Disponível em: <http://www.nuovopci.it/classic/gramsci/dianarc.htm>. Acesso em: 7 abr. 2025.
- GUTEMBERG, L. Luís da Silva somos nós. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. p. 297-303.
- IVO, L. *Ninho de Cobras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.
- LEONTIEV, A. *O desenvolvimento do psiquismo*. São Paulo: Centauro, 2004.
- MARTINS, L. M. A dinâmica consciente/inconsciente à luz da psicologia histórico-cultural. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 11, n. 2, p. 679-689, 2016. DOI: 10.21723/RIAEE.v11.n2.p.678. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/8541>. Acesso em: 4 fev. 2026.
- MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução e introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.
- MIRANDA, M. Angústia é um conforto. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. p. 262-263.
- PÓLVORA, H. O anti-herói trágico de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. p. 284-289.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

SAFATLE, V. *O Circuito dos afetos*: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

SANTOS, L. G.; LEÃO, I. B. O Inconsciente Sócio-histórico: Notas sobre uma Abordagem Dialética da Relação Consciente-Inconsciente. *Psicologia & Sociedade*, v. 24, n. 3, p. 638-647, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/WkRZMbTb3wVmypJ8kMS9Wfh/?lang=pt>. Acesso em: 22 jan. 2026.

SELIGMANN-SILVA, M. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura e trauma. *Pro-Posições*, Campinas, v. 13, n. 3, p. 103-118, 2002. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399>. Acesso em: 22 jan. 2026.

VOLOCHINÓV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

Recebido em: 27/11/2025

Aceito em: 29/01/2026



Da teoria *queer* às reflexões políticas, homossexuais e o diálogo com a contemporaneidade: uma leitura de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago

From Queer Theory to Political Reflections, Homosexuals and Dialogue with Contemporary Society: A Reading of *Stella Manhattan*, by Silviano Santiago

Allan Lucas dos Santos Pereira
Universidade Federal de Roraima (UFRR)
allanlucas.122@gmail.com

Francisco Alves Gomes
Universidade Federal de Roraima (UFRR)
francisco.alves@ufrr.br
<https://orcid.org/0000-0002-5622-5028>

RESUMO: Este artigo traz uma análise do romance *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago, averiguando-se o papel da literatura — em especial a *queer* — como ferramenta de resistência e porta-voz das comunidades marginalizadas. A narrativa de Santiago é examinada a partir de três eixos principais: a abordagem da homossexualidade, a crítica ao contexto da Ditadura Militar brasileira, ainda que situada em Nova Iorque e o diálogo com a contemporaneidade. O trabalho discute como a literatura *queer* dá voz a esses sujeitos silenciados pela tradição do nosso cânone literário, evidenciando experiências de preconceito, exílio, travestismo e violência, mas também de linguagem, afeto e resiliência. Fundamentam esse trabalho autores como Paco Vidarte (2008), Rildo Cosson (2006), Fernanda Bartolomei (2010), Lunguinho (2019) e Medeiros (2019). A relevância da pesquisa está situada em evidenciar a atualidade da obra, visto que muitos dos diálogos e das questões políticas e identitárias discutidas ainda atravessam a sociedade brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: literatura *queer*; *Stella Manhattan*; homossexualidade; política; contemporaneidade.

ABSTRACT: This article analyzes Silviano Santiago's novel *Stella Manhattan* (1985), examining the role of literature—especially queer literature—as a tool of resistance and a voice for marginalized communities. Santiago's narrative is examined from three main perspectives: its approach to homosexuality, its critique of the Brazilian military

dictatorship, despite being set in New York, and its dialogue with contemporary issues. The work discusses how queer literature gives voice to those silenced by the tradition of our literary canon, highlighting experiences of prejudice, exile, transvestism, and violence, but also of language, affection, and resilience. This work is based on authors such as Paco Vidarte (2008), Rildo Cosson (2006), Fernanda Bartolomei (2010), Lunguinho (2019), and Medeiros (2019). The relevance of the research lies in highlighting the relevance of the work today, given that many of the dialogues and political and identity issues discussed still permeate contemporary Brazilian society.

KEYWORDS: *queer* literature; *Stella Manhattan*; homosexuality; politics; contemporaneity.

Introdução

No presente trabalho, procuramos desenvolver um estudo como espaço de luta e resistência das comunidades marginais, bem como dos aspectos políticos e homossexuais presentes na leitura do romance *Stella Manhattan* (1985), os quais dialogam com as pautas da comunidade LGBTQIAPN+ na contemporaneidade.

A obra centra-se na personagem Stella Manhattan (ou Eduardo Costa e Silva), que, em exílio, devido à ditadura no Brasil e à sua orientação sexual, é expulso de casa pelos pais e passa a residir na cidade de Nova Iorque. Na trajetória de Stella/Eduardo, observaremos, além dos pontos voltados para a ditadura militar, a construção da identidade Stella/Eduardo enquanto impasse e liberdade, os preconceitos e violências oriundos tanto da comunidade quanto da sociedade hegemônica e/ou tradicional, a linguagem homossexual como ato de resistência, a construção *bilateral* das personagens e entre outras importantíssimas questões captadas com a leitura do romance.

Embora este artigo dialogue com debates mais amplos sobre dissidências sexuais e gêneros, é importante ressaltar que a experiência representada em *Stella Manhattan* não deve ser tomada como tradução totalizante da comunidade LGBTQIAPN+. A personagem Stella/Manhattan inscreve-se em um espectro específico de dissidência — atravessado por homossexualidade, travestismo, performatividade de gênero e exílio —, de modo que sua leitura exige atenção às singularidades da narrativa e às limitações de qualquer generalização identitária.

Dentre os pontos citados, reconhecendo e apreciando suas importâncias e complexidades, para compor nosso trabalho, abordaremos apenas dos aspectos homossexuais e políticos utilizados na construção das personagens e na elaboração da narrativa. Nesse contexto, veremos como a edificação das *personas* contribui para um olhar direcionado para o preconceito e ao silenciamento da comunidade LGBTQIAPN+, ocasionados pelo regime militar, mesmo com um

enredo situado em Nova Iorque. Além disso, analisaremos também como Silviano Santiago evidencia os aspectos citados, contornando a literatura tradicional e aproximando *Stella Manhattan* da realidade da comunidade. É importante ressaltar que as questões aqui analisadas, infelizmente, ainda se perpetuam na sociedade brasileira contemporânea.

Literatura *queer*: humana e resistente

Sabemos que a literatura é uma arte que nos permite ver além das produções literárias. Ela quebra suas próprias barreiras e passa a ser analisada como uma arma social de grande poder humanitário, “ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (Candido, 2004, p. 187). Com ela, é possível compreender não somente a nós mesmos, mas também o outro, auxiliando em nossa formação como seres humanos e nos transmitindo conhecimentos acerca das diversas identidades humanas e culturas ao longo dos inúmeros períodos de nossa história. Conforme Cosson (2006):

A experiência literária não só permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. A ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. Uma e outra permitem que se diga o que não sabemos expressar e nos falam de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo, assim como nos dizer a nós mesmos (Cosson, 2006, p. 17).

Ela nos evidenciará não somente ficções ou meras histórias, mas também a “mimesis real” com realidades e fatos, atuando como um documento historiográfico e nos proporcionando causas, identidades, comunidades, vozes, lutas e resistências. Ainda sob esse prisma, os textos literários não podem ser considerados como “neutros”, uma vez que neles há representações de valores e ideais. Acerca desse ponto, Fernandes (2011) nos diz:

[...] a utilização de textos literários como fontes discursivas pressupõe considerá-los como documentos de época, que contém aspectos históricos e culturais que nos possibilitam compreender os contextos políticos, ideológicos e culturais de um determinado período histórico (Fernandes, 2011, p. 3).

Assim, passamos a observá-los como uma forma de representação e de criação de sentidos para a realidade, servindo também como uma poderosa ferramenta sociocultural desses grupos sociais.

Nessa linha de pesquisa, observamos a consolidação do que hoje chamamos de literatura *queer*, cujo impulso teórico e crítico se intensifica especialmente a partir dos anos 1990. Acerca do termo “queer”, entende-se que:

[...] nasceu a partir dos estudos culturais, uma área que abrange inúmeros fatores e tem, como um dos objetivos, o estudo das classes sociais que estão à margem da sociedade, sendo os homoafetivos os componentes de uma dessas esferas (Penha Oliveira; Santos, 2021, p. 3).

É importante reconhecer que, nesse período, o termo “queer” não se referia apenas às temáticas dissidentes de sexualidade e gênero, mas também às formas pelas quais certos autores encontravam — ou não — espaço para circulação. Contudo, esse quadro não se aplica de maneira homogênea: enquanto muitos escritores *queer* dependiam de redes alternativas de publicação, editoras artesanais, fanzines e eventos comunitários para se afirmar, outros — como Silviano Santiago — já possuíam inserção institucional consolidada e não enfrentaram obstáculos significativos de circulação. Assim, seu vínculo com o campo *queer* se dá sobretudo pela dimensão estética, política e temática da obra, e não por uma condição marginalizada de publicação.

Além disso, faz-se necessário cautela ao empregar “queer” e “comunidade” como categorias totalizantes. No Sul Global — especialmente no Brasil —, dissidências sexuais e de gêneros são permeadas por marcadores como classe, racialização, violência de Estado, territorialidade e precarização, de modo que vivências gays, lésbicas, travestis, bissexuais e trans não podem ser compreendidas como experiências equivalentes. Cada vivência é única. Dessa forma, o uso do termo “queer” neste trabalho refere-se menos a uma identidade fixa e mais a um campo crítico que tensiona normas de gênero e sexualidade, reconhecendo as especificidades histórico-culturais da experiência brasileira.

No contexto brasileiro, em especial com o romance *Stella Manhattan*, a literatura *queer* reivindica visibilidade ao discutir dissidências sexuais, performatividades de gênero, travestilidades, homoafetividade e marcadores interseccionais como raça, classe e território. Silviano Santiago, bem como os demais autores que compõem esse eixo literário, atua denunciando a violência simbólica e estrutural, questionando normas hegemônicas e reivindicando outras formas possíveis de

existência. Em muitos casos, esses textos emergem em diálogo com movimentos sociais, coletivos urbanos, práticas culturais periféricas e espaços comunitários que tomam a escrita como instrumento de afirmação identitária e resistência política.

Estudar a literatura em questão significa reconhecer também que autor e texto, juntamente com sua escrita literária, poderão:

(a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento — mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos implica, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos (Dalcastagnè, 2007, p. 2).

Reconhecemos aqui o “texto” como um termo plural e diverso, ou seja, “ele sobrevive, hoje, em versões politizadas, como nas abordagens pós-coloniais; tecnicizadas, como na linguística e análise do discurso; ou como figura de fundo, uma personagem conceitual secundária na narrativa de diversas teorias” (Barthes *apud* Durão, 2011, p. 68). Nesse viés, poderemos ver, a partir dessas construções, que as *personas* (gays, lésbicas, travestis, bissexuais, transexuais e afins) que antes eram apagadas ou silenciadas, ganharam voz e se tornaram protagonistas de sua própria história dentro desses textos literários.

Dessa forma, a literatura *queer* surge então como porta-voz desses segmentos sociais que são postos à margem da sociedade por não condizerem com o *status quo* tradicional — uma sociedade cujo cânone literário é composto por homens, brancos, supostamente heterossexuais, cisgênero, oriundos da região Sul ou Sudeste do país. Ainda sobre esse contexto, pode-se observar:

Quando os estudiosos surgiram com a ideia de destacarem os sujeitos que eram considerados estranhos pelos seus comportamentos, combinados com sua sexualidade, desejavam abraçar toda a “anormalidade” que lhes era atribuída, ou seja, a nomenclatura da teoria surge como forma de afronta (Penha Oliveira; Santos, 2021, p. 4).

Isso, certamente, reduz e restringe a percepção (e mesmo a visibilidade) de aspectos e nuances do que se situa à margem desse cânone — desse olhar regulador e normatizador sobre a sociedade e sobre a arte literária. Esse afronte significa entender que a própria insistência em uma produção *queer* (em termos

geográficos, de distribuição, de temática) configura-se em resistência, luta e, até mesmo, educação. Por isso, é necessário visibilizar essas publicações, por meio de estudos e publicações acadêmicas dedicadas a elas.

Stella Manhattan: opressão, política, homossexualidade e travestismos

Como exemplo de uma escrita *queer* nos deparamos com *Stella Manhattan*, publicada em 1985 por Silviano Santiago. No sentido teórico apresentado anteriormente, essa escrita *queer* manifesta-se como uma narrativa que rompe com normas de gênero e sexualidade ao desestabilizar categorias fixas. Narrando fatos históricos que ocorreram tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, o romance nos apresenta uma abordagem do tipo ficção-política: “Silviano Santiago se destacou na literatura contemporânea brasileira com obras plurais que misturam ficção e realidade, bem como literatura e história” (Lunguinho, 2019, p. 35). O autor preocupou-se com todos os detalhes possíveis para a composição da obra, desde a elaboração da capa até a construção narrativa. Em relação às capas das variadas edições brasileiras, são sempre provocativas — especialmente se considerarmos a década de publicação —, em que o elemento *queer* era visto como um espanto e escândalo, algo a ser evitado, jamais evidenciado. Esse recurso dialogou diretamente com a estética *queer* da provocação e da performatividade, que desafia representações heteronormativas.

A respeito da obra, Bartolomei (2010, p. 5) nos diz que: “possui narração fragmentária e múltiplos personagens explicando sua condição, a obra desconstrói todo o ambiente heteronormativo, mas ao mesmo tempo constrói uma nova identidade do sujeito subalterno”. Essa desconstrução se articula com o princípio *queer* de questionar normas reguladoras da sexualidade, evidenciando como tais identidades emergem em oposição à heteronormatividade. Tendo como pano de fundo a cidade de Nova Iorque, captamos na narrativa a liberdade e a opressão na vivência das personagens exiladas, que residiam na cidade naquela época.

Stella/Eduardo foi exilada de seu país de origem por causa de sua orientação sexual e do contexto histórico da época, o que leva a repressão militar a ganhar notório destaque no romance — período em que “a cultura do macho se fortalecia neste ambiente católico, patriarcal e homofóbico e tinha como imagem o homem do exército, viril e forte” (Bartolomei, 2011, p. 2), algo que, de certa forma, ainda se reflete na contemporaneidade. Esse processo revela, conforme discute a teoria *queer*, como regimes normativos constroem certas existências como ilegítimas,

produzindo violência estrutural contra corpos dissidentes. O exílio é uma forte marca do período ditatorial presente na narrativa, consequência da opressão sofrida pelos grupos LGBTQIAPN+.

O motivo do exílio de Stella/Eduardo não nos é explicitamente evidenciado, porém compreende-se que Eduardo revelara sua sexualidade aos pais. Estes, rigorosos conservadores, convidam o filho a ir morar em Nova Iorque, evitando, assim, possíveis conflitos com o regime militar da época e escândalo social.

No Brasil durante o período ditatorial a homossexualidade era vista como uma prática contra a moral e os bons costumes sociais. Deste modo, todos aqueles que expressassem sua opção sexual eram tidos como ameaça à segurança da nação e por sua vez tinham que “desaparecer” da sociedade, seja este desaparecimento feito de forma forçada ou voluntária (Bartolomei, 2010, p. 19).

Essa dinâmica expressa mecanismo de abjeção descrito pelos estudos *queer*, que expulsa certas identidades do campo do reconhecível para manter a ordem tradicional e heteronormativa. Havia — e ainda há — a preocupação da maioria da sociedade tradicional em “apagar” essas comunidades por não apresentarem ou seguirem os ideais conservadores. Essa visão põe em risco o lugar bem delimitado que as sexualidades ocupam no país: “[...] certas sexualidades não encontram lugar na dinâmica social e cultural brasileira” (Bartolomei, 2010, p. 8). Esse apagamento ecoa a noção *queer* de que identidades dissidentes são empurradas para a zona de invisibilidade social, produzidas como vidas sem valor. A repreensão voltada para esses grupos sociais é bastante nítida na narrativa. Com Stella/Eduardo, vemos a exclusão e a opressão que a sociedade impôs aos indivíduos que não se encaixavam ao tradicionalismo — em específico, os homossexuais —, o que resultará no desaparecimento da personagem no desfecho da obra. Esse desaparecimento também se alinha ao conceito de precariedade *queer*, que evidencia como certas vidas são historicamente expostas à violência e ao apagamento.

Contudo, faz-se mister ressaltar que o exílio de Stella/Eduardo não pode ser lido apenas como efeito direto da repressão, mas também como possibilidade atravessada por condições de classe. Ainda que a expulsão de casa e o deslocamento sejam vividos como trauma e ruptura, o fato de a personagem poder residir em uma metrópole global implica redes de suporte, capital cultural e acesso material que não se estendem de modo igualitário às dissidências sexuais no Brasil. Assim, a narrativa evidencia não apenas a violência contra corpos dissidentes, mas também as desigualdades que definem quem pode fugir, quem pode se reinventar e quem permanece exposto à precarização e à morte.

Diante das inúmeras opressões e episódios violentos, ainda é possível notar questões políticas positivas ao que diz respeito à comunidade. Um desses aspectos refere-se à linguagem adotada por Silviano Santiago: o autor adota o uso do “dialeto gay” ou “pajobá” como é conhecido pelos grupos LGBTQIAPN+. Segundo Borba (2020) o pajubá (ou ainda “pajoba” ou “bajubá”) significa “reexistência cultural e resistência à cis-heteronormatividade” (p. 403). Ainda segundo o autor, trata-se de um repertório linguístico historicamente associado a travestis, gays e outras dissidências sexuais e de gênero, com forte influências do vocabulário de matrizes afro-brasileiras, funcionando como forma de reconhecimento e proteção em contexto de violência e marginalização (p. 403). Dentro da perspectiva *queer*, a linguagem funciona como um espaço político de resistência, possibilitando a criação de vínculos comunitários e novas formas de subjetividade.

O “pajobá” “se apresentaria como um local a partir do qual seria possível negociar uma nova ética por meio da qual homos e heterossexuais, e outras identidades sexuais possíveis, conviveriam de maneira solidária” (Lima; Caetano, 2018, p. 7). Convém ressaltar que esse aspecto político adotado por Santiago aproxima ainda mais sua obra da comunidade LGBTQIAPN+, ao fugir de um sistema majoritariamente heteronormativo e ao nos evidenciar um universo altamente gay e artístico. “[...] Mais *maricon*a do que nós duas juntas. Gosta é de levar porrada. Por-ra-da na cara! Entende?” (Santiago, 1985, p. 66, grifo nosso). “[...] Sei lá, é de salão. Meio gozada. De *bicha* para *bicha*, a gente diz que é *bicha* mesmo. Ou então *fanchona*, se for o caso” (Santiago, 1985, p. 52, grifo nosso).

Vidarte (2019, p. 54) aponta que a linguagem adotada por Santiago é apresentada como uma forma de resistência ao ambiente de chacota criado pela heteronormatividade, pois: “[...] essa sociedade, ao longo de sua longa história, só foi capaz de produzir termos pejorativos, irônicos, ofensivos, ridicularizantes, condescendentes ou divertidos, na melhor das hipóteses, para se referir a nós e a nosso modo de viver”. Santiago, então, recria, um ambiente de acolhimento, fugindo da visão de piada que é corriqueiramente atribuída às comunidades LGBTQIAPN+.

A exposição *bilateral* das personagens em *Stella Manhattan* também contribui significativamente para os aspectos aqui discutidos. Silviano apresenta uma leitura homo/sexual, realizando um jogo ambíguo entre “positivo e negativo” e entre “o pertencimento e a diferença”. Essa construção “ambígua” ou “fluída” funciona ainda como uma reflexão sobre os modos de sobrevivência do sujeito homossexual em regimes sociais marcados pela heteronormatividade e pela violência simbólica. Em diálogo com Silviano Santiago, no ensaio “Cosmopolitismo do pobre”, o autor propõe uma figura fluída que não se organiza a partir da transparência identitária,

mas a partir de estratégias de circulação, deslocamento e dissimulação, operando numa zona ambígua entre pertencimento e diferença. Ainda segundo o autor:

A dita “fluidez” a que me refiro precisa ser compreendida [...] como *enrustimento*, forma que possibilitaria a adequação da homossexualidade ao sistema capitalista de produção, uma vez que, de outra maneira, ocorreria o exílio: do núcleo familiar, do social e, por fim, do próprio país, como ocorre com Eduardo/Stella (Santiago, 2004, p. 202).

Temos, como exemplo dessa construção, o Coronel Viana — heterossexual, militar, do lar (a visão “positiva”) — versus Viúva Negra — homossexual, sado-masoquista (a visão “negativa”). Essa dualidade corresponde ao modo como a teoria *queer* analisa a tensão entre visibilidade normativa e expressões dissidentes que só podem existir em espaços liminares.

Ainda nesse contexto, é possível captar uma relação entre “dia e noite”, em que o *dia* seria o momento em que o “lado positivo” atua, e a *noite*, o “lado negativo”. O *lado positivo*, ou seja, o dia “pode ser visto como o momento em que a claridade do preconceito e da discriminação favorece a fiscalização e o controle de suas vidas pela sociedade conservadora, que manifesta seu repúdio em atitudes de violência e segregação” (Souza, 1991, p. 12). Essa divisão temporal dialoga diretamente com as *heterotopias queer* — espaços de permissão e controle que configuram quando e onde identidades dissidentes podem ou não existir. É durante o dia, por exemplo, que o Coronel Viana surge como o homem tradicional: adido militar, colaborador nas torturas e perseguições no Brasil, casado e pai de família. “[...] É meio longa a história. Você sabe, mulher, casa, colegas, fico muito visado” (Santiago, 1985, p. 55). “Já pensou, Eduardo, se pega fogo no consulado. Abrem a gaveta e bumba! Me expulsam do Exército” (Santiago, 1985, p. 55).

Em relação à noite, esta seria o momento de libertação — de dar voz aos sonhos e fantasias reprimidos durante o dia. É durante a noite que a Viúva Negra ataca suas vítimas, libertando seus desejos sexuais e sadomasoquistas.

A liberdade que os personagens de Santiago encontram durante a noite permite uma reflexão sobre a relação entre homo/sexualidade e o espaço e o tempo em que é permitida sua manifestação, pois é possível estabelecer uma forte ligação entre a livre manifestação da sexualidade e o espaço físico e temporal onde circulam esses personagens (Souza, 1991, p. 11).

Essa relação reforça o princípio *queer* de que a sexualidade é regulada espacial e socialmente, sendo autorizada apenas em zonas marginais. A liberdade noturna

só se concretiza em determinados locais frequentados por essas personagens. É interessante notar, com o Coronel Viana, que o preconceito e a violência surgem tanto do grupo social quanto da sociedade tradicional e conservadora.

No ensaio “O homossexual astucioso”, Silviano Santiago problematiza o verbo “assumir”, deslocando-o de uma leitura simplificadora — como se “assumir-se” fosse sempre um sinônimo de liberdade plena — para compreendê-lo como um gesto social atravessado por risco, vigilância e coerção normativa. Ao discutir a assimetria entre as sexualidades, o autor explicita que “coube aos homossexuais carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava nem carrega” (Santiago, 2000, p. 10), evidenciando que a visibilidade é historicamente marcada por desigualdade e violência. Tal perspectiva contribui para iluminar a construção de Eduardo/Stella e das demais personagens observadas em *Stella Manhattan*, cuja existência se organiza por espaços de trânsito entre a vida pública e a vida privada. Dessa forma, o romance evidencia ainda que, em contextos repressivos, a dissidência não se manifesta apenas por afirmação identitária, mas por estratégias de circulação, performance e dissimulação, nas quais “assumir” (ou “vestir a camisa” como o autor nos diz) pode significar tanto emancipação quanto exposição à violência.

As marcas da repressão militar estão fortemente presentes na construção das personagens, especialmente no Coronel Viana e o Professor Aníbal. Ambos podem ser entendidos como os “falsos moralistas” do período e do meio que conviviam. Esta representação se articula ao conceito *queer* de *biopolítica*, que revela como instituições regulam corpos e desejos para manter a ordem social. Viana mantém forte ligação com a Ditadura Militar brasileira, mesmo exercendo seu cargo no consulado de Nova Iorque, conforme Santiago (1985):

[...], mas nem pode imaginar a ficha que o coronel tem, foi mandado pra Nova Iorque pelos bons serviços nas masmorras da repressão, se eu te disser você não acredita, foi ele que deu início à tortura logo depois da morte do *Castelo Branco*, um sádico carniceiro (Santiago, 1985, p. 186, grifos nossos).

Essa visão, também nos é clara com a passagem: “[...] levou o know-how da guerra psicológica para os milicos brasileiros, pau-de-arara, choque no saco e aqueles baratos todos” (Santiago, 1985, p. 186). O autor expõe esse triste momento histórico por meio da ligação entre personagem e contexto.

O jogo entre o dia e a noite se estabelece ainda de maneira irônica, pois a possibilidade de manifestar-se identitariamente ocorre na penumbra, enquanto

a violência contra o próprio eu — contra a identificação de uma conduta e desejo — se impõe à luz do dia. Da mesma forma, a violência física da Ditadura se dá às claras, defendida como necessária para “corrigir rumos do país”.

O horror provocado pela Ditadura Militar torna-se ainda mais evidente no “Resumo” do texto narrativo, com os relatos ouvidos pela *persona* Marcelo. Os militares semeavam o terror nas ruas, homens se vangloriavam pelo exercício do poder, e pessoas inocentes eram violentadas, exiladas, mortas e desnacionalizadas por viverem em desacordo com os duros valores tradicionais da época. Um dos trechos mais impactantes sobre esse período ditatorial pode ser lido na seguinte passagem:

A Aeronáutica chegava a requintes de perversidade na tortura. Estávamos de volta aos tempos da Gestapo (polícia secreta do estado nazista). A luta entre as três armas para definir o sucessor de Costa e Silva fazia que cada uma mostrasse os dentes afiados de tigre e as garras prontas para a rapina da presidência. Quem mata, leva. A arma mais dura ganharia o pleito. Os companheiros começavam a ficar apavorados com os relatos vindos lá de dentro. Pau-de-arara. Choque elétrico nos colhões, na boceta, no cu ou nos bicos dos seios. Banhos gelados de imersão. Salas com mudança brusca de temperatura. Interrogatórios infundáveis. Violência violência violência. Sede. Fome. Solidão [...] (Santiago, 1985, p. 235).

A alusão aos fatos ocorridos no período ditatorial, expressa no discurso literário, funciona como extração histórica, permitindo observar e compreender o quão severos foram esses anos, como aponta Lunguinho (2019):

Silviano convida o leitor a reviver os anos de repressão, escolhendo o ano 1969 para retratar um período tão significativo para a história do país. A plástica do texto permite que as histórias transformem-se, assim como as personagens, sendo, pois, a duplicidade uma das principais características do romance (Lunguinho, 2019, p. 44).

Essa utilização da história dialoga com a crítica *queer* ao mostrar como sistemas políticos produzem identidades dissidentes como alvo. Para muitos brasileiros, o excerto que elenca os métodos de tortura parece apenas ficção comunista. No entanto, os relatos compilados em *Brasil: Nunca Mais* (1985), resultado de um projeto homônimo da Arquidiocese de São Paulo, comprovam com farta documentação a veracidade dos eventos.

Transformar histórias e personagens, investindo na duplicidade como uma das principais característica do romance, como ressalta o excerto, permite colocar em perspectiva a história nacional. Isso possibilita captar a construção *bilateral*

com Stella/Eduardo, mas por um viés mais amplo, pois Stella/Eduardo se mostra “com ‘o pé lá, outro cá’, de dentro para fora e vice-versa” (Souza, 1991, p. 6). É possível observar passagens em que uma interage com a outra ou em que as duas aparecem juntas. Essa duplicidade corresponde diretamente ao princípio *queer* de identidade como performance e multiplicidade: “Eduardo já ria das graças de Paco com o risinho malicioso e cúmplice da sua futura amiga íntima, Stella Manhattan” (Santiago, 1985, p. 34). “Por não a ter levado a Woodstock naquele verão, Stella proibira Eduardo de ir ao cinema por um mês e de tomar sorvete de ameixa também” (Santiago, 1985, p. 21).

Entende-se por *performance* o conjunto de normas que a cultura heteronormativa impõe às práticas compreendidas como femininas ou masculinas (Butler, 1990, p. 8, tradução nossa). Todavia, em *Stella Manhattan*, observa-se a quebra desse padrão binário — masculino/feminino —, uma vez que o romance evidencia que a identidade de gênero por trás das expressões de gênero é construída por meio da *performance constituída* (Rodrigues, 2012, p. 150 *apud* Butler). Nesse sentido, a persona Stella pode ser interpretada como o desdobramento de Eduardo, isto é, uma outra identidade do mesmo sujeito, compreendida como “[...] um tipo de performance que pode se dar em qualquer corpo, portanto desconectado da ideia de que a cada corpo corresponderia somente um gênero” (Rodrigues, 2012, p. 150 *apud* Butler).

Ao captar a edificação da persona por esse olhar, adentramos à concepção do *travestismo*: “O travestismo constitui-se como uma das alternativas usadas por Santiago para descrever as noções brasileiras de sexualidade e cultura” (Quilan, 2009, p. 2). O travestismo, tal como analisado pela teoria *queer*, funciona como transgressão das normas de gênero e desnaturalização das fronteiras entre masculino e feminino. Nessa perspectiva, observa-se um travestismo bem articulado e elaborado na construção da protagonista da obra.

O travesti ostenta à superfície da sua aparência o que de mais profundo há nele, a sua própria subjetividade, montada peça por peça, cor por cor, cílio por cílio, salto por salto, em que cada mínimo detalhe é pensado de modo a produzir um determinado efeito retórico (Ornellas, 2009, p. 24).

É notória a ostentação da aparência em *Stella Manhattan*: ela está sempre alegre, luxuosa, gosta de se exhibir e não se importa com o julgamento alheio:

Expira e abre os braços como vedete na apoteose final de teatro de revista da Tiradentes e, se tivesse uma escada na sua frente, galgaria degrau após degrau

entre plumas, strass e paetês, luxuosamente, luxuosamente galgaria os degraus até chegar ao topo de onde em afinado e longo trinado, jogando beijos, beijos e mais beijos para os admiradores que gritam em delírio: “É a maior! É a maior!”, de onde tremularia a voz num agudo que ribombaria pelas abóbadas do céu de Manhattan sob os aplausos frenéticos da plateia. Stella Manhattan: Estrela de Manhattan (Santiago, 1985, p. 12).

Deparamo-nos com um verdadeiro “jogo de máscaras” ao observar Stella/Eduardo, visto que essa dimensão não ocorre em todo o romance, mas na medida das emoções da personagem. Essa alternância incorpora a noção *queer* de subjetividade mutável e dinâmica. O travestismo como escrita, adotada por Santiago, é um forte aspecto de luta e resistência da comunidade LGBTQIA+ no texto. Ao tecer essa concepção, o autor não está transformando uma verdade, mas sim, reforçando-a por meio da linguagem:

O travestimento como escrita, assim como uma própria escrita transformista, não é uma ocultação da verdade, mas uma técnica e uma arte que expõem todas as potencialidades do corpo na construção da própria subjetividade, um traço do estilo homoerótico de viver, estilo que a sociedade contemporânea, à semelhança do romance de Silviano, cobra dos seus sujeitos, enquanto disponibilidade para o outro e para si mesmo, disponibilidade para o aprendizado e para a mutação das emoções e dos desejos (Ornellas, 2009, p. 25).

Reconhecer a escrita por esse viés, ou reconhecer Stella/Eduardo como travesti, é reconhecer também que, assim como as mulheres trans, as travestis são as que mais sofrem preconceito dentro da comunidade. Talvez essa seja também a razão pela qual a personagem desaparece sem deixar pistas, talvez seja essa uma das razões ainda pela qual um rapaz é preso, estuprado e morto de forma horrenda dentro de uma prisão, por ter sido confundido com Stella/Eduardo. Esse desaparecimento final, como já citado, reforça o que a teoria *queer* identifica como precariedade das vidas dissidentes, constantemente ameaçadas por discursos e práticas normativas.

A literatura não tão distante da realidade

Os desafios das comunidades LGBTQTIAPN+ evidenciados pela leitura do texto narrativo infelizmente condizem bastante com a realidade vivida por muitas pessoas da comunidade hoje em dia. Elas são classificadas como “minorias sociais” e, por conta disso, são forçadas a resistirem o dobro, forçadas a gritarem ainda mais alto por respeito, igualdade e espaço.

[...] voz qualitativa que envolve a ação social, ética e política de um grupo que, movido por um impulso, visa conquistar reconhecimentos identitários, transformar relações desiguais e reivindicar sua presença nas decisões de poder. Por essa perspectiva, o grupo é visto menos como quantitativamente definido e mais pela sua identificação social e pela vulnerabilidade jurídico-social compartilhada entre seus membros (Medeiros, 2019, p. 1).

Do ano de 2018 até hoje, percebe-se um retorno aos valores e ideias postulados no período ditatorial. Com a política do ex-presidente, Jair Bolsonaro, foi possível notar a edificação de uma severa e esmagadora “necropolítica tropical”, partilhada pela maioria dos brasileiros.

Em nossa compreensão, um dos aspectos mais cruéis do que se entende por necropolítica está justamente na administração da morte como ferramenta de controle. Mais do que gerir a vida, o poder político, muitas vezes, define quem deve morrer e de que forma isso ocorrerá. Embora essa afirmação possa soar extrema, ela se torna evidente quando observamos as condições em que vivem certos grupos sociais historicamente marginalizados. Quando olhamos para a realidade de comunidades vulneráveis — seja por questões geográficas ou características sociais e culturais —, percebemos que a fronteira entre viver e sobreviver é quase inexistente. Esse é o caso de Stella/Eduardo, Paco (ou La Cucaracha, amigo de Stella, cubano e anti-Fidel Castro) e da população LGBTQIAPN+, que enfrentam diariamente violações de direitos, abandono institucional e índices alarmantes de violência. Esses dados reforçam que a exclusão dessas pessoas não é apenas simbólica, mas, muitas vezes, letal.

Observe-se que os pressupostos da necropolítica constituem-se em uma herança que foi inaugurada no período Colonial, vindo em sua demarcação temporal de um período escravocrata (indígenas e negros), passando pelo Estado Novo e o Governo Militar (ditaduras) e a atualidade (conservadorismo extremo). “As manifestações conservadoras e preconceituosas brasileiras que valorizam algumas vidas em detrimento de outras estiveram historicamente, em menor ou maior grau, diante de nós. Essa é a necropolítica tropical” (Medeiros, 2019, p. 12). O ódio e a violência direcionados para os grupos marginais são gritantes.

A necropolítica tropical atual, que pode ser observada através do conservadorismo extremo, é marcada pela heterossexualidade (em sua esmagadora maioria):

[...] vivemos em uma sociedade em que o pensamento heterossexual firma um contrato social, de modo que viver em sociedade consiste em viver em heterossexualidade. Assim sendo, as identidades de gênero não cisgêneras e as

orientações sexuais não heterossexuais não apareceriam mais do que de forma fantasmática, como desviantes (Medeiros, 2019, p. 10).

Ainda no que se refere ao conservadorismo visto aqui, vemos que a sociedade propaga essas violências extremas por sentirem certa representação e respaldo vindos do ex-presidente:

Bolsonaro incorpora um tipo de conservadorismo encontrado em várias fatias da população brasileira, que visa à manutenção de privilégios de gênero, sexualidade, raça e classe aos já privilegiados e à revogação de direitos conquistados por minorias sociais. Ao dizer sem pudores as frases supracitadas, Bolsonaro mostra quais vidas importam para ele, legitimando hierarquias em que pessoas negras, mulheres, LGBTQs, indígenas, apoiadoras de partidos de esquerda e muitas outras são colocadas em grau de inferioridade (Medeiros, 2019, p. 1).

Observamos, a partir desses pontos, que a sociedade, em sua manifestação da heterossexualidade, se beneficia da biopolítica, a fim de agravar seu conservadorismo exacerbado e seu falso moralismo extremo. Aos indivíduos que não se encaixam nesses dois extremos, a resposta é dada com violências, mortes e preconceitos.

Ao lermos *Stella Manhattan*, parece que estamos diante da dura realidade vivida pelo segmento social hoje em dia. Com Bolsonaro no poder, porta-voz de preceitos antiéticos, imorais, genocidas e, ainda, exaltando a violência e a tortura ao enaltecer ditadura militar, percebeu-se que as pessoas não se envergonham de expressar seus preconceitos, seus posicionamentos truculentos e sua ignorância, já que foram avalizadas pelo ex-presidente.

Nesse viés, vemos que Bolsonaro representa a “salvação” para algumas pessoas, seus seguidores, pois ele “traz à tona” os valores “morais e cristãos”, os “bons costumes”, e claro, das desigualdades sociais. Quando nos tornamos e nos colocamos no lugar de Stella/Eduardo, veremos que somos forçados a ser quem não somos, precisamos esconder nossa identidade se quisermos viver, somos retirados de nossas casas, perseguidos e violentados. Silvano Santiago traduz todas essas sensações com *Stella Manhattan*.

A sociedade conservadora representada no romance condiz com a que nos cerca nos dias de hoje. Podemos observar na atualidade que há muitos pais iguais ao de Stella, iguais à vizinha preconceituosa que sempre torcia pela morte de Paco (melhor de amigo de Stella, e porto-riquenho) ou de Stella, iguais ao Coronel Viana ou ao Professor Aníbal, que apoiam a ditadura militar, que partilham o mesmo pensamento de Bolsonaro, que se sentem no poder de escolher quem vive

ou não, que utilizam o lema “Deus acima de tudo e Brasil acima de todos”, como se isso justificasse a necropolítica adotada pelo ex-dirigente do país. Podemos observar isso na passagem:

O Eduardo era certamente, pelas muitas razões que vocês sabem e que vocês julgaram que eu também devia saber, porque as compartilharam comigo, era um rapaz problemático, como, aliás, muitos dos nossos jovens de hoje, influenciados por tudo o que há de mais pernicioso na sociedade permissiva que a contragosto estamos legando aos mais novos (Santiago, 1985, p. 265).

Pensamentos como o da passagem citada voltaram a ser comuns hoje em dia, alimentados pela ignorância e preconceito. Os alcunhados como “cidadãos de bem” fazem uso da ideia de serem “influenciados” porque tudo o que não vem do que é considerada sociedade tradicional é tido como má influência. Pensar dessa forma é fazer uso da razão; segundo a “razão” somos pecadores, segundo a “razão” muitas Stellas da contemporaneidade são mortas diariamente. Acerca da “razão”, Vidarte (2019) nos diz que:

A razão sempre supôs nosso genocídio. Tudo quanto nos fizeram, sempre foi e será feito em nome da razão, do racional e do razoável. Nunca nos exterminaram nem perseguiram gratuitamente, por esporte, sempre houve razões por trás, crenças, religiões, motivos muito decentes e busca do bem. A razão nos prejudica, é um instrumento de poder. Eu sou racional até que me sinto oprimido e urge a pressa de me livrar do pé que pisa no meu pescoço. Os pés homofóbicos estão aí, imprimidos a sola da nossa pele por alguma razão. As bixas, trans e saps sempre estivemos fodidas por alguma razão, pela Razão. Nunca faltam razões para apedrejar uma trans. Caralho! (Vidarte, 2019, p. 120).

A citação acima, o desabafo do autor, se expressa como mais uma reafirmação do viés político dessa leitura; do viés político presente na literatura e na arte, duramente criticadas e vilipendiadas tanto pelo governante anterior como pelos seus asseclas.

O diálogo da narrativa com a contemporaneidade é evidente: a atemporalidade da temática representada no romance é mais um reforço à resiliência das comunidades. As questões políticas e das dissidências sexuais e de gênero evidenciadas por Santiago conferem com a realidade vivida por muitos grupos sociais marginalizados. As marcas da violência presentes na narrativa de 1985 aparecem ainda mais fortes e severas atualmente. É em nome ainda da razão ou de Deus que o Brasil se consagra como o país que mais mata pessoas LGBTQIAPN+ no mundo.

É por meio da desculpa do “racional” que o ex-presidente do país pregava seu discurso de ódio, alimentado e alimentando uma leva de seguidores. Foi pensando na “razão” que ele disse em uma entrevista: “Quando a união estável entre homossexuais foi aprovada, esbravejou ironicamente que [o] próximo passo será a adoção de crianças por casais homossexuais e a legalização da pedofilia” (BRASIL, L. “Próximo passo será legalizar a pedofilia”, diz Bolsonaro [Internet]. Fonte: Estado de Minas (Jornal Estado de Minas). 2011 mai. 07. Política. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2011/05/07/interna_politica,22602/proximo-passo-sera-legalizar-a-pedofilia-dizbolsonaro.shtml). Pensamentos e falas desses tipos são as mesmas que vincularam o termo “homossexualismo” às doenças ou distúrbios mentais, colocando o grupo social no mesmo patamar hediondo dos agressores sexuais. Com base nesse “racional” distorcido, associando homossexualidade à perversão e pedofilia, disseminando desinformação, apela-se à ignorância de grupos pentecostais (e aos que apenas lucram de um modo ou de outro) para que o preconceito gere violência e morte.

A violência é representada pelo autor de uma forma tão hedionda quanto a que presenciamos na realidade:

[...] Pela manhã, no entanto, o delegado é chamado às pressas pelo carcereiro. Aquele deparou com o corpo do detido, Mr. Silva, todo coberto de sangue, com a cabeça espatifada. O alcoólatra detido à noite tinha-se suicidado. [...] Feito o exame do corpo delito, constatou-se que, antes do suicídio presumível, ele foi violentado pelos ocupantes da cela, com requintes de sadismo, isso porque, apesar de ter sido encontrado vestido, sua roupa íntima estava manchada de esperma e sangue. O exame do corpo justificou essa conclusão. Acredita-se — na falta de cooperação das testemunhas oculares e possíveis criminosos — que tenha batido a cabeça contra a parede, como um louco (Santiago, 1985, p. 259).

Episódios como o da passagem citada infelizmente estão presentes na vida de inúmeras pessoas da comunidade, principalmente das mulheres trans e travestis, que estão constantemente correndo riscos por trabalharem nas ruas e terem seus direitos negados em situações mínimas. Sobre a passagem citada, Fernandes e Schneider (2017, p. 130) afirmam que “a discriminação contra pessoas que, por burlarem o rígido sistema dos papéis tradicionais de gênero, não tinham o direito de viver, mereciam ser expostas a todo tipo de punição”. Como se não bastasse tirar vidas, o homem sente prazer em violar, torturar para depois matar, deixando ainda os corpos à mostra como se fossem um troféu, servindo como um lembrete de seu poder “sagaz e viril” e do que seria o “certo” e o não o “errado”.

Aquele deparou com o corpo do detido, Mr. Silva, todo coberto de sangue, com a cabeça espatifada. [...] ele foi violentado pelos ocupantes da cela, com requintes de sadismo, isso porque, apesar de ter sido encontrado vestido, sua roupa íntima estava manchada de esperma e sangue (Santiago, 1985, p. 259).

Nessa passagem, fica nítido que a razão da violência extrema não é somente matar, mas também desconfigurar e eliminar a pessoa, mesmo quando já é corpo, mesmo quando não tem mais vida, quando não é mais uma ameaça à razão. Essa crueldade, infelizmente, se perpetua na contemporaneidade. Quem mais são vítimas de violências dessa índole são as mulheres trans e as travestis, por conta da vulnerabilidade social e pela falta de espaços de trabalho, muitas delas ganham a vida se prostituindo.

Assim como o paradeiro desconhecido de Stella no final do romance, assim como a possível execução de Paco no fim da narrativa por ser gay, porto riquenho, comunista e amigo de Stella. A grande parcela da sociedade tradicional e conservadora sente a necessidade de eliminar essas vivências a qualquer custo. A reação dessa sociedade preconceituosa, quando as pautas são as comunidades LGBTQIA+, é a mesma reação da personagem “Vizinha”. Observamos isso na passagem: “Marido: Por favor, me diga quem é comuna? Vizinha: The Puerto-rican you nuts. Marido: Aposto que é. Eles todos são. É por isso que vêm para este país. Para acabar com ele. Vizinha: Pode ficar sem susto que desta vez vão matá-lo” (Santiago, 1985, p. 275). Silviano Santiago abordou a questão do preconceito de uma forma tão realista que ele até mesmo pensou no falso discurso que os indivíduos preconceituosos usam em “nome de Deus”.

No excerto intitulado “Proclamação”, as personagens dessa passagem utilizam o cristianismo como pano de fundo para justificar a possível execução de Paco. “O Cristianismo santifica tudo e não destrói coisa alguma, exceto o Pecado” (Santiago, 1985, p. 273). Trazendo a observação para a nossa sociedade, vemos que é justamente o que ocorre hoje em dia. Os “cidadãos de bem” usam a religião para justificar seu ódio, preconceito e ressentimento. É em nome de Deus que eles são homofóbicos, transfóbicos, machistas, misóginos, “acima de tudo”. Diante disso, é preciso reconhecer como discursos religiosos, quando instrumentalizados pelo conservadorismo, deixam de promover amor e acolhimento para sustentar sistemas de opressão e violência. A fala das personagens em *Stella Manhattan* dialogam com a dura realidade: revela como o sagrado pode ser distorcido para legitimar o injustificável. Em uma sociedade que se diz guiada pela fé, é urgente resgatar

princípios de empatia e justiça, sob pena de continuarmos a sacrificar vidas em nome de um moralismo que nada tem de divino.

Por fim, a discussão sobre o impacto político da literatura militante em *Stella Manhattan* pode ser fortalecida ao incorporar o conceito de “ativismo”, especialmente quando se busca pensar a produção cultural como intervenção sensível para abordagem. Nesse sentido, o ativismo é definido como categoria ainda em consolidação, mas capaz de nomear práticas estético-políticas de resistência: “Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade [...]”, (Raposo, 2015 *apud* Colling, 2019, p. 13) e “consolida-se assim como causa de e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística” (Raposo, 2015, *apud* Colling, 2019, p. 13). Tal abordagem permite compreender que o potencial político de uma obra literária não se limita aos efeitos macropolíticos, mas também incide na reorganização dos modos de percepção e subjetivação. Assim, a literatura pode operar em chave micropolítica, tensionando a reprodução de regimes normativos, uma vez que “a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante” (Guattari; Rolnik, 1986, *apud* Colling, 2019, p. 145). Nesse prisma, *Stella Manhattan* pode ser lido como texto literário que desestabiliza normas e reorganiza imaginários, não apenas por tematizar dissidências, mas por produzir deslocamentos no modo de narrar e de construir subjetividades em um contexto político cujos efeitos atravessam o passado e permanecem legíveis na contemporaneidade.

Considerações finais

A temática abordada neste trabalho integra um projeto de pesquisa (PIBIC) desenvolvido e finalizado em 2020 na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), cuja continuidade ocorreu após o ingresso no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Roraima (UFRR), sob orientação do professor Dr. Francisco Alves. A escolha da obra e dos enfoques citados deu-se a partir de leituras, reuniões e discussões realizadas pelo grupo de pesquisa *Relações de gênero, poder e violência em literatura de língua portuguesa*, organizado pela professora Dra. Nícia Petreceli Zucolo.

Vimos que a literatura *queer* surge como um grito de esperança e representatividade para as comunidades tidas como “minorias”, reivindicando as lutas dessas comunidades. Ela dá voz às temáticas que a literatura tradicional e o nosso cânone literário, corriqueiramente, excluem ou apresentam em segundo plano.

Nesse ponto, é importante valorizar autores que fazem valer o seu lugar de fala ao nos apresentarem narrativas nessa linha, com vivências particulares e peculiares que, a partir de sua marca identitária, geram a empatia e promovem o exercício da alteridade — de certa forma, um dos propósitos atribuídos à literatura e à arte. Entretanto, como em outros meios de interação e produção, há autores que utilizam esse espaço e essa causa apenas para menosprezar e desvalorizar as lutas dessas classes, repetindo e reforçando o vício da literatura hegemônica. Afinal, falam, também, de um lugar específico que ocupam: um *status quo* canônico que reafirma tudo aquilo que se vem discutindo nesse artigo.

A leitura e o reconhecimento desse romance são de extrema importância, pois dialoga com situações enfrentadas, na contemporaneidade, pelas comunidades LGBTQIAPN+. Dialoga, também, com a repressão política e o conservadorismo extremo evidenciados por parte da população e pelo governo anterior — de forma mais insidioso, hoje, do que na época da narrativa.

Atualmente, a repressão, a censura, a ignorância e a truculência vêm disfarçadas por um discurso pseudo histórico (pseudocientífico, até), sustentado por uma rede montada à serviço da desinformação e da disseminação de informações falsas. Na época, a violência era explícita: era possível direcionar a resistência de uma forma articulada. Mas e hoje? Como resistir, como lutar? Como combater esses preconceitos?

Trazer essa narrativa literária e a discussão sobre o que ela representa para a nossa realidade é entender que homofobia e preconceito não se resumem apenas a insultar a comunidade de “bicha” ou outros termos pejorativos, mas dizem respeito, principalmente a:

Colocar uma venda nos nossos olhos e não enxergar que a homofobia não é te chamarem de bixona e você ter que dar no pé ou fazer uma denúncia, mas que homofobia é uma bixa não ter onde morar, não ter trabalho, nem poder ocupar cargos de responsabilidade, o fato de a adoção não ser tão fácil, de continuarem perguntando se ela “ouve vozes” quando vai fazer uma operação de mudança de sexo, de continuarem considerando-a uma doente de disforia e de ser prescrito um acompanhamento psiquiátrico porque, para a lei, sua saúde mental continua sob suspeita (Vidarte, 2019, p. 74).

Trabalhos e discussões voltados para essa área são de extrema importância, para que as Stellas da vida real não tenham sua estrela apagada. “A existência política nasce de uma posição de sujeito que luta” (Vidarte, 2019, p. 61). Estivemos diante de uma pandemia, mas a pandemia da LGBTQIA+fobia se faz presente

desde sempre em nossa sociedade: ela mata, recrimina, tira o direito de viver desses segmentos sociais, de amar e de ser quem são. Diante disso, é necessário que haja mais atenção para a temática abordada, a fim de que não ocorra o mesmo erro cometido pela literatura tradicional e pelo nosso cânone literário. Devemos sempre lutar, resistir e persistir. Pois, falar e ser escutado é um ato de poder.

REFERÊNCIAS

- BARTOLOMEI, Fernanda. *Exílio e homossexualidade em Stella Manhattan de Silviano Santiago e El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) — The University of New Mexico, Albuquerque, 2010. Disponível em: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/6. Acesso em: 28 nov. 2021.
- BORBA, Rodrigo. Falantxs transviadxs: linguística queer e performatividades monstruosas. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Dossiê: Perspectivas queer nos estudos da linguagem, UnB, v. 2, n. 21, p. 388-409, 2020.
- BRASIL, Luisa. “Próximo passo será legalizar a pedofilia”, diz Bolsonaro. *Estado de Minas*, 7 maio 2011. Política. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2011/05/07/interna_politica,226082/proximo-passo-sera-legalizar-a-pedofilia-diz-bolsonaro.shtml. Acesso em: 5 jan. 2022.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.
- DURÃO, Fábio A. Do texto à obra. *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1, p. 63-76, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100005>. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100005>. Acesso em: 27 nov. 2025.
- FERNANDES, Bruno. Literatura e identidade: poesia de representação em busca de uma cidadania negada. *O Cabo dos Trabalhos*, Coimbra, n. 06, p. 1-29, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://cabodos-trabalhos.ces.uc.pt/n6/documentos/04-BrunoFernandes.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- LIMA, C. H. L.; CAETANO, M. Deriva e exílio sexuais: sobre *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 54, p. 319-337, maio/ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185417>. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185417>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- LUNGUINHO, Mayanne. *As marcas da ditadura militar brasileira presentes no romance Stella Manhattan*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras — Língua Portuguesa) — Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2019. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/js-pui/handle/riufcg/11892>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MEDEIROS, Ettore Stefani. Necropolítica tropical em tempos de pró-Bolsonaro: desafios contemporâneos de combate aos crimes de ódio LGBTfóbicos. *Reciis — Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 287-300, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1728/2271>. Acesso em: 27 nov. 2021.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 (Especial), p. 31-39, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/205165649/Oliveira-Rejane-Literatura-Marginal-Questionamentos-a-Teoria-Literaria-pdf>. Acesso em: 29 nov. 2021.

ORNELLAS, Sandro. Travestimento e escrita (Disguising and writing). *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 7, n. 28, p. 17-26, 2009. Disponível em: <https://granrio.emnuvens.com.br/reihm/article/view/206>. Acesso em: 27 set. 2025.

PENHA OLIVEIRA, Lígia Vanessa; SANTOS, Jonas Vinicius Albuquerque da Silva. Ditadura militar e teoria queer em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. *Revista de Letras – Juçara*, v. 5, n. 2, p. 125-143, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18817/rlj.v5i2.2670>. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2670>. Acesso em: 27 nov. 2025.

QUILAN, Susan. Travestismos: gênero e ficção em Silviano Santiago. *Revista Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 75-92, 1. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30905/17994>. Acesso em: 5 jan. 2022.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad*: Revista Latinoamericana, n. 10, p. 140-164, 2012. DOI: 10.1590/S1984-64872012000400007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-64872012000400007>. Acesso em: 28 nov. 2025.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso (Primeiras — e necessariamente apressadas — anotações). *Brasil/Brazil: A Journal of Brazilian Literature*, v. 13, n. 23, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e identidade cultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, p. 34-40, 1991. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/4/5>. Acesso em: 27 nov. 2021.

VIDARTE, Paco. *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

Recebido em: 27/09/2025

Aceito em: 01/02/2026



[(Cor)(po²)(é²tica)] negra: uma leitura de escritas em e com o corpo

Black [(Cor)(po²)(é²tica)]: A Reading of Writings in and with the Body

Lorena do Rosário Silva
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
loresilva1809@gmail.com

RESUMO: Este ensaio propõe a compreensão da escrita negra brasileira enquanto resultado de uma poética que é produzida nos corpos, por meio da inserção de narrativas ancestrais nessa experiência material da existência, e com os corpos, através do movimento de um intelecto que se forma em relação com a matéria. Para isso, elege-se como principais objetos de contato as performances dos artistas Jack Diniz e Castiel Vitorino Brasileiro e a fotopoética de Helen Salomão. No movimentar deste trajeto, transitam os textos de Aldri Anunciação, Dione Carlos e Jeferson Tenório; e as reflexões teóricas de Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Achile Mbembe, Sobonfu Somé, Oyèrónkê Oyèwùmí, Beatriz Nascimento, Henrique Antunes Cunha Junior, Zilá Bernd e Silvio Almeida. O território percorrido vai em direção às memórias resultantes do encontro de pés africanos em solo brasileiro indígena e da necessidade de representações moventes que transformam os traumas em fontes de cura.

PALAVRAS-CHAVE: Corpoética; movimento; memória.

ABSTRACT: This essay proposes an understanding of Brazilian black writing as the result of a poetics that is produced in bodies, through the insertion of ancestral narratives into this material experience of existence, and with bodies, through the movement of an intellect that is formed in relation to matter. To this end, the performances of artists Jack Diniz and Castiel Vitorino Brasileiro and the photopoetics of Helen Salomão are chosen as the main objects of contact. Along this path, we encounter texts by Aldri Anunciação, Dione Carlos, and Jeferson Tenório, as well as theoretical reflections by Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Achile Mbembe, Sobonfu Somé, Oyèrónkê Oyèwùmí, Beatriz Nascimento, Henrique Antunes Cunha Junior, Zilá Bernd, and Silvio Almeida. The territory covered moves towards memories resulting from the encounter of African feet on Brazilian indigenous soil and the need for moving representations that transform trauma into sources of healing.

KEYWORDS: Corpoética; movement; memory.

Por uma tentativa de se colocar em movimento

É difícil se colocar em um começo quando se parte de uma continuação. Na forma da primeira habitação pela qual o ser se insere na materialidade, o corpo é gestado em um outro anterior e trazido ao mundo a partir do nascimento não como um início, mas sim como uma passagem. Logo, o corpo pode ser percebido, ao mesmo tempo, enquanto um espaço e um meio.

Por esse fundamento, a escolha do título deste texto — [(Cor)(po²)(ética)] negra¹: uma leitura de escritas em e com o corpo — não é fortuita, visto que se alinha ao objetivo de refletir sobre o movimento da criação da corporeidade negra, tendo em vista três vias possíveis de construção argumentativa: “corpo-poética”, “cor poética” e também “corpo e ética”. No que diz respeito à “corpo-poética”, ressalta-se o entendimento de que essa corporeidade é produtora de literaturas e de uma narrativa, representando uma sequencialidade em carne; como “cor poética”, adentra-se na compreensão da diversidade das cores que compõem as peles negras² e que, por si só, são poemas escritos no livro móvel do universo; e como “corpo e ética”, reflete-se sobre os padrões de comportamento e normatividade que cerceiam as experiências de pessoas negras e conduzem os seus olhares para si e para o mundo.

Reunidas essas três possibilidades interpretativas, faz-se necessário, portanto, definir o que se entende pela noção de corpo, para poder situar e entender de que modo essa corporeidade será analisada nos trabalhos a serem abordados. Em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, a teórica Leda Maria Martins começa a tecer as suas considerações acerca do tempo espiralar, enveredando-se por entre as filosofias eurocêntricas para poder chegar a uma perspectiva africana centrada no tempo que percorre o corpo por meio do movimento. Não obstante, ela inicia o primeiro capítulo do livro com o seguinte parágrafo:

¹ Noção referencial importante é o uso do termo “negro” utilizado no texto: além de ser categoria do IBGE, composta pela junção de pardos e pretos e que dá conta de uma totalidade de pessoas que não se encontram na categoria “branco”, a palavra vem ao encontro do texto de Cuti, “Quem tem medo da palavra negro?”, que discorre sobre a necessidade de seu uso como demarcador histórico e político de uma coletividade, fruto de conquistas linguísticas e simbólicas. Ainda que fosse possível trazer os termos “preto” e “afro” para uma realidade brasileira, optou-se por demarcar as subjetividades de um modo que preservasse as suas cargas semântica e coletiva.

² Mencionar a diversidade de tons e cores da corporeidade negra traz junto de si o entendimento de matizes de cores e uma referência ao colorismo, segundo o qual a experiência da negritude ocorre de acordo com a tonalidade diversa da pele de pessoas negras: quanto mais escura a tonalidade, maiores as incidências de discriminação e invisibilidade em relação a indivíduos negros de pele clara. Esse termo, amplamente conhecido nos estudos norte-americanos sobre a negritude, foi escrito em 1982 por Alice Walker, no ensaio intitulado “If the present looks like the past, why does the future look like?”. “[...] Colorismo - na minha definição, tratamento preconceituoso ou preferencial de pessoas da mesma raça baseado exclusivamente na sua cor [...]” (p. 290, tradução nossa).

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo. Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hábito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (Martins, 2021, p. 12).

Duplo de si, o tempo se inscreve como corporeidade antes mesmo da sua concepção enquanto ciência e a conduz numa ação que envolve símbolos e percepções que brincam com as noções lineares de passado, presente e futuro. A essa imagem do corpo no tempo e do tempo no corpo atribui-se um movimento, conceito musicalmente interpretado como indicação da velocidade para se executar um trecho musical e da duração do som e do silêncio — categoria estritamente temporal. Nesse sentido, o movimento será responsável por determinar a duração de uma forma, seja ela rápida ou lenta, com pausas ou sem pausas.

Na noção ocidental da temporalidade, isso se marca sequencialmente em uma linearidade que se desloca para um futuro por meio de infinitas substituições, como é o exemplo da mitologia grega e da sucessão enfatizada por Martins (2021): Urano (tempo sem temporalidade) — Cronos (tempo da partição) — Zeus (tempo de sucessão). Ainda nesse caminho de raciocínio, esse tempo seria possível de ser apreendido pela palavra, no seu estatuto como escritura, adquirindo dimensões discursivas, empíricas, estéticas e poéticas. Entretanto, para as filosofias africanas, a palavra assume um lugar de expressão da temporalidade que perpassa a forma do corpo, principalmente se for observada pela perspectiva das possibilidades de conhecimento por meio de ritos, cantos e performances corporais.

Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 26).

Esse dançar evoca o corpo, alinhando o tempo em uma forma espiral que não é mais simplificada pela linearidade do antes-durante-depois, mas sim complexificada pelo intercalar do começo-meio-começo, para citar as palavras do mestre quilombola Nêgo Bispo (Santos, 2015). Em consonância com essa perspectiva, uma abordagem de textos escritos por pessoas negras e que tematizam a experiência de uma corporeidade negra se torna um caminho não somente viável, mas

também importante para o entendimento de como essa subjetividade se estabelece literariamente e quais os desafios de se trazer esse corpo em movimento.

Sendo assim, ao longo desta análise serão mobilizados textos que se centram no que mais se constituiu como estigma ao longo da experiência negra e que assume, aqui, um esforço de reflexão: a cor.

A cor em movimento

A escolha de se observar as corporeidades negras e as suas produções traz a necessidade de uma abordagem que enfoque a cor, centralizada e justificada pelo modo como a subjetividade negra se constrói e se fortalece tendo por base a distinção das tonalidades de pele. Por isso, a título de uma teoria das cores, é importante mencionar o livro de Luciana Martha Silveira, *Introdução à teoria da cor*, que apresenta, pela perspectiva artística, uma possibilidade de leitura acerca do que se entende por cor e as suas formas de categorização. Para a teórica, a elaboração simbólica da cor é um processo corporal que envolve a reação à luminosidade ou a sua falta; nesse sentido, a percepção cromática parte de uma trajetória que abrange tanto aspectos externos quanto aspectos internos.

É importante perceber que, além da cor ser propriedade dos objetos, a sua percepção acontece primeiramente porque existem estímulos (luz) e os órgãos receptores capazes de decifrá-los (os olhos). Porém, ainda depois que esses estímulos luminosos são primeiramente decifrados e codificados fisiologicamente pela retina, eles encontram a cultura construída coletivamente na memória. Somente a este processo completo podemos chamar de percepção visual cromática. A cultura ensina a ver, a perceber a cor nos objetos, nos ambientes, nos detalhes e no todo ao mesmo tempo (Silveira, 2015, p. 18).

A partir desses aspectos, entende-se que a cor será assimilada em um movimento que se estabelece de acordo com a combinação deles: os olhos captam uma coloração existente no mundo via luminosidade (físico), que é processada na retina (fisiológico) e se direciona à memória coletiva da cor (cultural). Dessa forma, uma tonalidade representa, ao mesmo tempo, o coletivo e o individual, trazendo semelhanças e diferenças conforme o ambiente e a exposição à luminosidade em que se manifesta.

Ainda, de acordo com Silveira (2015), convém distinguir que o enfoque histórico da Teoria da Cor considera a existência de estudos desde o século I d.C., no entanto para uma formação teórica, ela ressalta como um marco a importância dos estudos iniciados por Leonardo da Vinci na compreensão do processamento

das cores para a pintura de seus quadros, bem como no desenvolvimento da definição das cores primárias, as quais anteriormente Leon Battista Alberti havia atribuído o nome de ‘cores essenciais’.

Diante disso, Da Vinci consegue ir além do caminho trilhado por seu antecessor ao adicionar novas cores e instituí-las como ‘cores simples’, pois seriam “aquelas que não podem ser feitas pela mescla de outras cores” (Silveira, 2015, p. 21): branco, amarelo, verde, azul, vermelho e preto. A inclusão do branco e do preto na escala cromática visaria à atribuição de uma característica da cor em grau de luminosidade.

Após a teoria vinciana, viriam o legado de Newton e Goethe, que contribuiriam para uma visão mais científica do fenômeno cromático: enquanto o primeiro consolida os estudos dos aspectos físicos da cor (colorimetria), fundamentados na observação do experimento com o prisma de vidro, o segundo prioriza o entendimento fenomenológico da cor, colocando as cores como “ideias subjetivas ou coisas que existiam apenas em nossa percepção” (*idem*, 2015, p. 27).

Por último, aparece o trabalho de Chevreul sobre a relação mútua desenvolvida entre as cores, que não necessariamente acontecia por estarem colocadas lado a lado, trazendo a ideia da complementariedade entre elas — exemplo que mostra a importância desse estudioso é o fato dele ter feito o catálogo mais detalhado existente (mais de 20.000 cores) até a atualidade (*idem*, 2015, p. 34).

Todas essas compreensões trazidas até então englobam os aspectos físicos e fisiológicos da cor; no entanto, no que diz respeito aos textos abordados, o aspecto cultural se mostra mais relevante, por se referir a uma construção histórica baseada na distinção e no estabelecimento de hierarquias a partir delas.

Culturalmente associada à terra e ao barro, na tríade das possibilidades de interpretação do corpo negro, a “cor poética” marrom se destaca como seu movimento mais visível, visto que a cor dos corpos negros se matiza em diversos tons, que vão desde o marrom mais claro puxado para o branco até ao mais retinto em que se chega ao preto — tonalidade associada ao aspecto de terra preta, considerada a mais fértil devido à presença do carbono vegetal. As cores lembram os solos, mostrando um pertencimento advindo do contato com o chão e da relação em harmonia com a terra, que permite o habitar e o mover.

Nesse sentido, é oportuno lembrar que a vivência negra no solo brasileiro foi marcada inicialmente por uma forte presença da violência e dos traumas por ela provocados desde o primeiro encontro dos corpos africanizados com a terra: esse encontro que em África representava a benção, conforme as relações

desenvolvidas com a terra pelas tradições africanas, tornou-se o seu oposto em América por meio das relações de desumanização e demonização de suas práticas e seus costumes. Portanto, a diáspora africana, realizada de forma compulsória e mutiladora, provocou esse afastamento radical do contato com o solo e com a natureza, pontos centrais dessa percepção tribal/aldeã africana do mundo.

Dessa forma, o corpo, que antes era cor-possibilidade de encontro e união com o espírito e com a terra, transforma-se em um cor-presídio, residência de aprisionamento e desintegração com a materialidade — imagem que corresponde no passado ao navio negreiro, símbolo da travessia atlântica, e às habitações da senzala, e no presente aos presídios, locais de encarceramento nos quais há a presença esmagadora de pessoas negras. Nesse sentido, o corpo traz em si narrativas. Se fosse possível uma orientação por um ponto de partida para a proposta deste corpo-texto, ela começaria a partir da palavra ‘memória’ e de suas possibilidades reflexivas em torno da percepção de ser um corpo no mundo.

Diversos são os autores que se debruçaram no estudo da memória como um campo de saber e da sua relação desenvolvida com a história, sendo ela colocada frequentemente em posição de subalternidade e desvalorização frente a essa última. Quer seja no âmbito coletivo ou quer seja no âmbito individual, a memória se manifesta como o produto dos conhecimentos de uma cultura sobre si mesma e de formas de permanência de tradições e de costumes: se há memória, logo, há a possibilidade de uma transmissão³, que pode ser completa ou incompleta.

No caso das memórias de cor-pessoalidades advindas da diáspora, a transmissão, por muitas vezes, foi interrompida pela morte ou pelas tentativas de desidentificação — um exemplo que se aplica a esta última diz respeito ao ato do recolhimento e da queima das informações e dos documentos de origem de diversas pessoas africanas em escravidão, executado em 1890, a partir do pedido do Ministro da Fazenda Ruy Barbosa: registros de compra e venda, livros de matrícula, registros de tributos e controles de aduana, todos esses documentos incinerados revelam uma tentativa de apagamento de origens e do processo de escravização⁴.

³ Referência ao conceito de transmissão elaborado por Zila Bernd, no capítulo “Notas para uma teoria da transmissão”, que se encontra no livro *Persistência da memória*: “Memória e transmissão estão intimamente associadas: o processo fragmentário e sempre recomeçado da rememoração encontra seu sentido na transmissão” (2018, p. 27). Sendo assim, ela se torna um legado de um modo de presença no mundo.

⁴ Sobre esse assunto, é interessante observar que há, ainda, certa dificuldade em compreender o número de arquivos apagados e de se relacionar a ação à figura de Ruy Barbosa. Existem já estudos que o colocam como responsável pelo apagamento, visando dificultar os pedidos de indenização por parte de escravizados e seus descendentes, enquanto outros o inserem dentro de uma narrativa de quem apenas recolheu os documentos. Fato é que essa ação gerou comentários e questionamentos já na época de sua realização, bem como posicionamentos contrários sendo manifestos de forma pública na imprensa da época.

A dimensão do esquecimento, proveniente da interrupção dessa transmissão, pode ser sintetizada e colocada em conversa com um provérbio africano iorubá que profere “o rio, que se esquece onde nasce, seca e morre”. Por conseguinte, para uma subjetividade, o desconhecimento da origem leva ao desconhecimento de si e gera, por consequência, o adoecimento e a morte psíquica. A fim de ilustrar todas essas tensões que podem ser percebidas em torno do espaço dessa memória-corpo, parte-se do estudo das cores para representar algumas das produções afro diaspóricas em solo brasileiro: a cor marrom é a escolhida como principal justamente por ser característica dessa corporeidade e também por ser composta pela junção das cores primárias — vermelho, amarelo e azul.

Nesse cenário cromático e tendo em vista a exposição de luz privilegiada, o contexto atual da corporeidade negra, observado nos textos que serão colocados em movimento nesse corpo-texto, pode ser erigido entre o trauma, associado aqui à cor vermelha, e a cura, associada à cor verde — ambas geradoras da cor marrom. Essa relação se estabelecerá nos próximos parágrafos, de forma a caracterizar e destacar qual dessas duas cores assume maior expressão e pode ser culturalmente relacionada de acordo com a leitura de alguns textos.

A respeito do trauma, ele pode ser representado pela cor vermelho sangue que evoca as imagens da linhagem e da morte: com a linhagem, o tom é vivo e pulsante, construído a partir do entendimento de que se é continuidade e, portanto, cor-presença; ao passo que, com a morte, o tom evoca um sacrifício, nas inúmeras micro e macro agressões cotidianas materializadas ou não, e um encerramento do existir baseado em uma interrupção definitiva. Não que a passagem da materialidade seja o ponto definitivo de rompimento do ser com os seus, porém, a forma com que isso acontece não permite que o luto ocorra como continuação da vida: o velar da morte cor-possibilita o encontro dos vivos e os permite o co(r/m) partilhamento das memórias de afetos que transformam a dor da ausência.

A morte negra acontece muitas vezes de maneira solitária e priva o fortalecimento de uma passagem que só o coletivo consegue dar conta, porque a vida é cor-passada pela comunidade. Por isso, em *Antimemórias de uma travessia interrompida*, de Aldri Anunciação, é possível visualizar no esquecimento as violências de uma interrupção e nos rastros-objetos, que chegam à mulher ancestral (personagem principal), a resistência de uma memória que evoca a relação em corpo e com o corpo. O desenvolvimento da dramaturgia cria imagens que evocam movimentos em um lugar onde o tempo é sempre o mesmo, assim por dizer — oceânico:

Mulher do fundo do Mar: Olá! Então eu me lembro de gente, sim! Assim como eu me lembro da superfície! A terra firme das convicções. As pedras podem estar perguntando como eu vim parar aqui! Não importa! Eu tô aqui. No fundo do mar! Onde não há encontro. Será que eu segui a máxima ordem do “Olá”, hein?! (breve pausa) Ainda não sabemos ao certo... ou pelo menos ainda não construímos a razão de eu estar aqui. Fato é... que aqui estou! E aqui, eu vou daqui para ali... dali para aqui... e pronto! Ah... antes que a gente pule esse ponto, pode parecer uma loucura, mas eu tô viva, viu?!

Um outro objeto-memória cai pelo tubo enferrujado na cena rastro, interrompendo a fala. A mulher se levanta, pega o objeto, analisa-o e guarda-o no baú-parede.

Mulher do fundo do Mar: Aqui neste lugar aquático, suave, azul, onde o som é algo que vem transmitido por moléculas de águas em fluxo contínuo penetrando o meu corpo, talvez eu esteja até mais viva do que lá em cima! (Aponta para a plateia.) Sabe que esse fluxo de águas produz sensações? Muitas sensações! Sensações que me fazem lembrar de uma época. (pra si mesma) Época? De uma época! Pronto! Época! Agora começa a história! Falou-se em época, logo podemos começar (Anunciação, 2018, p. 22-23).

O fluxo das águas se confunde e funde com o ritmo da narrativa e o mover das memórias, que são liquefeitas e refeitas no desenrolar dessa dramaturgia de atravessamento por meio de temas como: o desconhecimento de si que leva à confusão com o outro, o iorubá que aparece aos poucos com as palavras em estado de recordação e a terra firme das convicções dos homens que é contraposta à imensidão do mar. Terra e água são os elementos que se contrapõem e a progressão da narrativa se faz de maneira gradual, como uma grande busca submersa da protagonista e de sua história; objetos e mais objetos se somam e trazem as vozes abafadas de um passado que se encontra em uma distância líquida e pesada.

Parte importante da dramaturgia, o mar também protagoniza e aparece como uma alusão à Grande Kalunga — local do sagrado que é, ao mesmo tempo, necrópole e imensidão, remetendo-se ao tempo ancestral. Segundo Leda Maria Martins, a palavra assume sentido duplo:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias (Martins, 2021, p. 47-48).

Esse mar-território em que o trauma é trabalhado pode ainda ser interpretado sob o signo do inconsciente e do oculto, perspectiva que pode ser vinculada à teoria freudiana de construção psíquica⁵, e também como a morada dos orixás Olokun (associado à profundidade e à riqueza) e de Yemanjá (associada à maternidade e à proteção), reino do sagrado e dos mistérios nas tradições iorubás e local onde o tempo se gesta no movimento.

Semelhante percepção a respeito da relação entre o sangue e o trauma tem-se com a leitura d'*O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, que desenvolve, em uma tessitura móvel do tempo, as relações de um filho após à morte do pai. Pedro resgata a si mesmo através da história de seu pai, vítima de violência policial, morto com diversos tiros em uma ação truculenta. O romance convoca a olhar para um cor-passado e atravessado por inúmeras fissuras existenciais traumáticas, todas elas continuadas pela cor da pele — realidade que perdura desde os tempos da escravidão.

Henrique, professor negro da periferia de Porto Alegre, é apresentado ao leitor por meio de muitas memórias que reconstroem a sua vida: relações amorosas, profissionais e familiares são evocadas a fim de mostrar o que há por trás do avesso da pele, a parte que constitui o humano e que é significada a partir da experiência de um corpo negro. Ainda que seja mencionada no início do romance, apenas se tem acesso à morte após a compreensão dos rastros de vida reconstituídos de maneira circular pelo filho — muito mais do que a notícia de jornal de um homem que foi morto, a narrativa lembra o que não se pode esquecer: atrás do corpo há uma história.

Agora você planejava levar Kafka, Cervantes, James Baldwin, Virginia Woolf e Toni Morrison para eles. Depois daquela noite, tudo era possível. Aquilo estava te salvando do abismo. E você nem percebeu quando os reflexos vermelhos de uma sirene bateram na parede de um prédio próximo a você. Nem percebeu a aproximação de uma viatura da polícia, e também não percebeu quando eles pararam o carro ao seu lado. Você só se deu conta do que estava acontecendo quando um deles falou mais alto e disse para você parar. Era uma abordagem. Sua cabeça ainda estava na sala de aula, ainda estava em Dostoiévski. Ele gri-

⁵ Referência aos estudos realizados por Freud em 1915 no texto “O inconsciente/Das Unbewusste”, no qual o psicanalista tece considerações sobre a existência do inconsciente e de seus múltiplos sentidos. Freud sustenta o inconsciente como uma suposição necessária e legítima justificada pela necessidade de delimitar uma diferenciação entre atos psíquicos conscientes e outros que ainda não seriam conscientes, pela existência de lembranças em latência e de experiências hipnóticas existentes desde antes da criação da psicanálise. Para além disso, ele também estabelece que a realização do ato psíquico passa por um teste entre duas fases (da inconsciência à consciência), sendo o recalque a prova de insucesso desse teste. No entanto, o fato de estar ainda estar recalcado não anula a capacidade do ato psíquico de vir a ser consciente. Na dramaturgia de Dione Carlos, observa-se como esse espaço marítimo lida com as lembranças que podem vir a se tornar o fio condutor da memória que irá reestabelecer a subjetividade da protagonista principal: ela precisa lembrar, as memórias precisam sair desse estado latente e serem trazidas à consciência.

tou para você parar. Gritou para você ir para a parede. Mas você não escutou ou não quis escutar. Ele e os outros policiais estavam nervosos, era só para ser mais uma abordagem de rotina. Só isso, *vamos, porra, colabora*. Mas você não estava se importando mais com a rotina deles. Ele gritou novamente para você ir para a parede, ele já estava te apontando a arma. Mas para você já não fazia diferença, porque daquela vez eles não iam estragar tudo. *Vocês tinham de estar lá. Vocês tinham que ver a cara deles quando comecei a ler, vocês tinham que ver o silêncio deles, vocês tinham que vê-los prestando atenção. Vocês tinham de conhecer o Peterson, tinham de ouvir o que ele tinha para dizer sobre o livro*. Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*. Você ignorou porque agora era a sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta. O primeiro tiro pegou no seu ombro, e foi como se você tivesse levado uma pedrada forte. O segundo foi no peito, dilacerante, uma dor difícil, não tão forte como as outras dores que tocaram seu corpo, mas ainda uma dor difícil. O terceiro foi dado por ele, pelo policial que vinha tendo pesadelos com homens negros invadindo a sua casa. Um tiro certeiro na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente. E a última imagem que você viu, foi a lua-gema-de-ovo-no-copo-azul-lá-do-céu (Tenório, 2020, p. 152-153).

Na narrativa sensível e forte de Tenório, o movimento da memória é o ritmo que possibilita a Pedro o recolhimento essencial para a compreensão de si em sociedade e de sua ancestralidade, fazendo com que o luto transforme as dores por ele sentidas em um amor que atravessa a pele. Pedro se torna a continuidade do pai em carne e em pertencimento: o sangue já não é mais percebido como o vestígio de um horror e sim como a linha que une um ancestral ao outro — motivo de celebração. O romance se finaliza com o filho saindo do apartamento do pai, em um rito de passagem, com as heranças/pertences rumo a encarar o mundo. A morte não é mais separação, mas sim o laço invisível que une gerações.

No que tange aos exemplos citados acima, a passagem do tempo é inevitável, porém, o trauma resiste e se atualiza. Achile Mbembe, em *Necropolítica*, dialoga com o conceito de biopolítica criado por Foucault e o desloca para o pensamento em torno da soberania e de seu papel na escolha de quem mata e de quem morre, determinando um valor de importância para corpos que ocupam um mesmo espaço. No Brasil de hoje, por meio de uma repetição ensinada de forma pedagógica desde a mais tenra idade, corpos negros continuam sendo cerceados e marginalizados — isto quando não são mortos, cor-privados de existir. Essa estrutura social é mantida de forma

institucional, individual e estrutural⁶, e dispõe de estratégias para um aniquilamento subjetivo e coletivo que se manifesta de modo silencioso, dissimulado e lento.

Frente a essa disciplina de corpos, torna-se mais do que necessário pensar sobre as memórias em transmissão e o compromisso de transformação dessa violência por meio de um procaesso de cura que possibilite o movimento de uma experiência do existir em cor-permanência. Paralelamente ao trauma, a cura pode ser representada pela cor verde, soma do amarelo com o azul, que se associa com a saúde e se relaciona com a natureza e a ancestralidade: é natureza porque remete à clorofila presente nas plantas, responsável pelo ar que mantém a dança da vida em continuidade, e é também ancestralidade porque remete a *muntu*, termo derivado de *ntu*, força que abarca o todo e princípio de existência para os povos africanos Bantu.

No artigo intitulado NTU, Henrique Antunes Cunha Junior introduz a cultura e o pensamento filosófico africano Bantu por meio do conceito de *ntu* e de suas variações possíveis, definindo *muntu* como a pessoa constituída de “corpo, mente, cultura e, principalmente, palavra” (2010, p. 81). Para ele, é indissociável o pensamento do ser deslocado do ambiente, uma vez que a existência só pode ser percebida por meio do viés colaborativo e coletivo; sendo assim, o relacionamento de natureza e ancestralidade se manifesta de maneira muito sábia e é impossível se pensar nas manifestações como o Candomblé e a Umbanda sem a presença da natureza e o respeito a suas forças e energias: “A natureza, o meio ambiente, a localidade a comunidade ou os lugares na sua complexidade ou integralidade fazem parte do ancestral. (Junior, 2010, p. 82)”⁷. Compreender esse conhecimento torna as filosofias de percepção africanas da vida imersas em um conjunto de práticas que buscam integrar o ser no todo, fazendo com que a ancestralidade seja vista tal qual um valor social co(r)m/partilhado.

Outro aspecto abordado pelo mesmo artigo é o da palavra como fio condutor que constitui a própria história e o próprio conhecimento da existência, mostrando que a comunidade pode ser compreendida enquanto uma reunião de palavras com significado. Tendo por base essa perspectiva, a dramaturgia *Ialodês*, de Dione Carlos, permite visualizar a força da ancestralidade e da natureza no comando do processo de uma cura que se potencializa pelo movimento e pelas palavras: o prólogo é

⁶ Referência ao livro *O que é racismo estrutural?*, de Sílvio Almeida, que se propõe a refletir em torno dos conceitos de raça e de racismo e a demonstrar como o racismo se sustenta individual, institucional e estruturalmente. Ele ainda possibilita uma compreensão do racismo nas esferas ideológica, política, jurídica e econômica.

⁷ Referência retirada do artigo “NTU”, que se propõe a introduzir a cultura e o pensamento das sociedades bantu, passando por conceitos como *ntu*, *muntu*, *bantu*, *kintu*, *ubuntu*, *hantu*, *kuntu* e *nommo* para ressaltar a importância da inclusão de ensinamentos de base africana na realidade educacional brasileira.

constituído de um canto-reza que evoca a relação íntima entre natureza e ancestralidade e a reunião da colmeia, espaço-temporalidade em que narrativa acontece, é atravessada pela coletividade que coloca em comunicação o tempo e o processo.

A Colmeia

(ruidos)

Bisi — Ouviu?

Oni — Sim

Bisi — O mesmo som, sempre

Oni *(Mostra uma das mãos.)* Continua tremendo

Piora quando eu escuto o barulho que eles fazem

Bisi — Vai passar

Eles produzem ruídos

Nós criamos música

Oni — Precisamos ensaiar, Bisi

Bisi — Ensaiaremos

Faremos o que precisa ser feito

Nós sempre fazemos

A ferida fecha

A dor diminui

O tremor passa

Femi — Respeite o tempo da cura, Oni

Oni — Quanto tempo é isso, Femi?

Femi — O tempo da lágrima secar perto da boca

O tempo da língua colher a lágrima

O tempo do sorriso voltar para o rosto (Carlos, 2018, p. 64)

A colmeia é também o local onde se realiza o ensaio da orquestra, no qual cria-se um fortalecimento em conjunto por meio do manifesto e de seu jogo que eclode nos pesticidas — não mais vistos como ameaçadores — e nos rituais — ponto ápice de transformação em natureza, ancestralidade e comunidade. Vale lembrar que os pesticidas podem ser interpretados aqui como a violência que ronda e limita as corpo-vivências negras e que a sua menção no texto não vem para evidenciar o trauma, mas para demonstrar a força comunitária no tratamento de subjetivo do indivíduo.

Da mesma forma, é possível perceber a efetivação desse cor-processo no momento em que a colmeia se torna enxame, tal qual um movimento coletivo de preservação e resistência. Por conseguinte, observa-se o desenvolver de uma ação direcionada de um *mntu* (ser-pessoa) a se tornar *ubuntu* (existência coletiva compartilhada), o que destaca e atribui mais ainda significação às contribuições

sobre a filosofia africana Bantu trazidas por Junior (2010). Com isso, o fim da dramaturgia é a volta do começo, simbolizando o encerramento de um ciclo de cura, tendo por base e ponto central de interesse o habitar/residir, o portar/mover, o ser/identificar-se como um corpo negro.

Essa escrita ação, ao invés de delimitar um traço, reforça uma cor-potência que se faz presente também nas reflexões e poéticas de três pessoas, as quais favorecem a proposição de um diálogo entre e a começar por si em seus trabalhos: Jack Diniz, Castiel Vitorino Brasileiro e Helen Salomão da Silva e Silva.

[(Cor)(po²)(é²tica)]

Para falar da materialidade que atravessa tais formas corpo, parte-se da perspectiva da vida como um movimento contínuo tal qual as águas, em que a memória possui papel privilegiado e pode ser percebida enquanto “uma espécie de encruzilhada, uma junção, uma intersecção onde o velho e o novo se encontram” (Akomfrah, 2015, p. 38)⁸, o que sugere um espaço de encontro, de transformação com o outro e de criação de novas experiências no tempo e no espaço — responsáveis pela produção do conhecimento. Nesse sentido, as memórias em corpo desses três nomes aqui apresentados somatizam um conhecimento que é acessado pelo gesto, pelo toque e pela voz na ritualização desse próprio corpo, estabelecidos em uma narrativa performática.

Jack Diniz, em seu vídeo performance *Fonte de cura*, aciona primeiramente a sensibilidade de quem o vê através do som da natureza: o espectador é envolvido pelo som das águas da chuva molhando o chão e se coloca entre o céu e as vegetações que surgem em seus diversos tons de verde, encontrando-se com o solo que envolveu, envolve e envolverá pés e patas de diversos seres em movência.

⁸ Publicado originalmente em: AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (org.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2015. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonatas Rodrigues.

Figura 1 — Fonte de Cura — YouTube



Fonte: Diniz, 2020, 5min59.

A natureza aparece como um convite e um caminho que o encaminha até Jack e seu espaço-memória-corpo. Nesse lugar, durante a performance, acompanha-se a trajetória do artista que narra no canto e no gesto a sua história, evocando sua ancestralidade por meio das ervas, do incenso, da capoeira, do canto, da reza e do rito.

O tempo já não se encontra mais em uma sequência estabelecida de maneira linear e se apresenta na forma que Leda Martins, no texto *Performances do tempo espiralar*⁹, conceitua pelo termo espiralar: a palavra vocalizada “eco na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer” (2021, p. 86). Nessa performance, então, Jack se insere no movimento da vida e renova a cor-palavra em si, exemplificada nas menções a sua identificação preta (trauma) e a sua ancestralidade (cura).

Castiel Vitorino Brasileiro também movimenta suas memórias nos seus dois trabalhos, *Nada aqui se acaba* e *Quarto de cura*, construindo uma ponte de diálogo

⁹ Capítulo presente no livro *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, da UFMG, e escrito por Leda Maria Martins. Nesse capítulo, a poeta, ensaísta e dramaturga desenvolve a ideia de corpo como um lugar de memória, a qual é percebida pela imagem da encruzilhada. Nesse local de tensões, a cultura negra se insere por meio da performance, que se atualiza no rito do Congado — objeto de estudo que restitui a mitopoética da travessia de povos africanos nas Américas, criando uma fabulação que permite a continuidade e o desenvolvimento de uma força do corpo negro em si mesmo e com outros. Com isso, Martins institui as ritualidades afro diaspóricas corporificadas como lugares de saber.

com o seu corpo e com a sua ancestralidade. *Nada aqui se acaba* é apresentado pela artista como um espaço perecível de liberdade e de experiência de cura que se baseia na criação de um ambiente encruzilhada, no qual os chacras básico, sexual e plexo solar são colocados em destaque e o encontro com eles ocorre por meio de poemas, sons e imagens.

Figura 2 — Instalação *Nada aqui se acaba*



Fonte: Brasileiro, 2020, [s.p].

A cura se estabelece com o reconhecimento do trauma que habita os corpos negros e travestis em experiência no solo brasileiro e se alinha aos significados dos chacras. Enquanto pontos de vitalidade, cada uma dessas três rodas de energia conversa com o corpo: base e ânus se relacionam na busca pela sobrevivência; sexualidade e genitálias se relacionam com a vitalidade, o gozo e a criatividade; e plexo e umbigo se relacionam com a digestão interior e exterior, no processamento de sentimentos, emoções e padrões. Essa sequência cria um trajeto que é responsável pela saúde, vista aqui como o reestabelecimento de um movimento.

Por sua vez, *Quarto de cura* surge por meio do encontro de Castiel com o conhecimento acadêmico e sua limitação no pensamento a partir da cura, visto que a artista possui formação em psicologia clínica. O trabalho é também produto de um trauma que se inicia em uma inquietação individual, mas que é potencializado através do tratamento coletivo: a artista volta a sua terra, local de aquilombamentos e processos históricos de subalternização e de vivência necropolítica. A instalação se realiza em um quarto onde se narram memórias e se criam, a partir

delas, estratégias de sobrevivência e imersão na vida. Além disso, a ancestralidade também é observada no movimento de retorno de Castiel e na vontade dela de estar com os seus, após tempos afastada de sua origem.

Figura 3 — Instalação *Quarto de Cura*



Fonte: Brasileiro, 2018, [s.p].

Nesse sentido, é impossível trazer a palavra origem e não a relacionar com o conceito de quilombo, enquanto um campo de tensão e de prática social e um território histórico e simbólico, como bem desenvolve a intelectual e ativista Beatriz Nascimento. Semelhante associação possível, a partir da palavra origem, ocorre com a imagem de *orí* que está presente tanto nas considerações de Beatriz Nascimento quanto de Oyèrónkẹ Oyěwùmi: orixá da cabeça, sem o qual a manifestação de outros orixás se torna impossível. É *orí* quem rege o destino de um indivíduo, sendo responsável pelo “bem-estar de qualquer indivíduo” (2016, p. 4)¹⁰.

Ainda, nesse diálogo entre corporeidades negras intelectuais, é interessante trazer o pensamento da filósofa de Burkina Faso, Sobonfu Somé, elegendo como sul¹¹ o seu livro *O espírito de intimidade*, no qual se dispõe a escrever sobre a tribo

¹⁰ Ver em: *Matripotência: Iyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]*, tradução realizada por Wanderson flor do nascimento do texto original de Oyèrónkẹ Oyěwùmi.

¹¹ Tentativa de jogo com as noções eurocentradas de norte e sul.

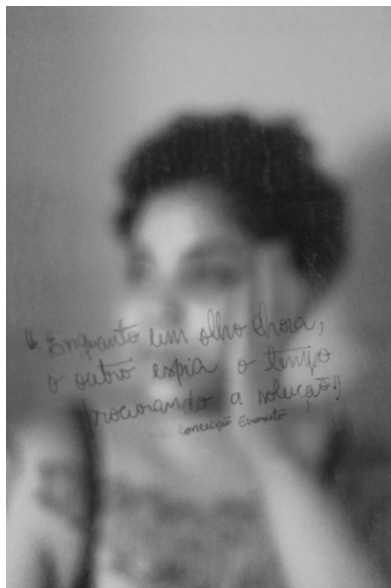
dos Dagara (da qual provém) e o seu modo de perceber as relações que são mediadas pelo espírito — força vital que há em tudo. De acordo com Somé e os conhecimentos dos Dagara, essa energia, que adquire forma humana em cada pessoa, relaciona-se também com o espírito de ancestrais por meio do rito: quando há uma desconexão nesse relacionamento entre corpo e espírito, que se reflete no esquecimento da forma tradicional de viver em aldeia e no desconhecimento do próprio espírito, a cor-pessoa se coloca em perigo, tanto no nível físico quanto no espiritual.

Tendo como base essas contribuições, ressalta-se a imagem de “forma tradicional de viver em aldeia”, que está contida no livro e é responsável pelo ensino e pelo contato com o conhecimento do espírito, relacionando-a tanto com a imagem de quilombo apresentada por Beatriz Nascimento quanto com o relato de Castiel de sua ascendência e de sua instalação em diálogo com as pessoas de sua região. Dessa forma, percebe-se as maneiras pelas quais a comunidade se constrói enquanto espaço potente de cura e de transformação da vida a partir do encontro, imagem que retoma o movimento.

A comunidade também se corp-*orí*-fica por meio da imagem da periferia no trabalho de Helen Salomão da Silva e Silva, que fotografa a si e a seu entorno de forma poética. Fotógrafa e poeta, a baiana retrata o corpo como forma de empoderamento e manifestação política: ela explora as cor-possibilidades e busca, a partir delas, repensar a sua própria experiência como mulher negra em *Os dias eram assim* e a de outros corpos tal qual em *Casa corpo pele parede*.

Os dias eram assim é uma série de autorretratos realizados no período da quarentena da COVID-19, com a finalidade de lançar uma memória para a posterioridade, promovendo o encontro de suas memórias com a de corpos que ainda virão: cor-porvir. Sendo assim, ela reforça o caráter da ancestralidade em cor-presença e realça o fato de que o acesso à fotografia e à permanência memorial, com base no retrato, é uma conquista recente para corpos negros, que eram cor-privados pelas condições de acesso à máquina: vale lembrar que esse não registro provocou o apagamento material de cor-pessoalidades e, de certa forma, caracterizou um trauma de apagamento simbólico. Quantas pessoas negras, sobretudo aquelas nascidas antes da era digital, possuem fotografias de si e de suas famílias? Pouquíssimas.

Figura 4 — *Os dias eram assim* — série de autorretratos



Fonte: Salomão, 2020, [s.p].

Ademais, ela avança para o campo da escrevivência em imagens ao trazer a fotografia como narrativa de si, tema inclusive de uma *live* sua no projeto “Olhares negros” — plataforma que se destina a reunir arquivos antigos de famílias negras cunhada pela cineasta Safira Moreira. De fato, o registro é cura e faz valer a afirmação de Conceição Evaristo: “escrevivência é falar de nós” — movimento poético e fotográfico que parte de um eu e caminha em direção a um nós.

Nós que se tornam laços no trabalho *Casa corpo pele parede* de Helen que retrata, de forma poética, mulheres negras em sua diversidade de formas e adiciona cor-poeticamente os relatos de vida ouvidos, no momento do ensaio, às imagens produzidas. Com isso, estabelece-se um coletivo de histórias que mostram sinais de um trauma manifestado nas cicatrizes, marcas e experiências físicas e emocionais de “peles e almas de mulheres reais. O projeto surgiu depois de uma poesia onde falo de processos em que o corpo pode passar e faz a relação corpo x casa, pele x parede, mostrando que o corpo é morada, que a pele conta histórias internas e é reflexo de experiências e intervenções”, conforme a fotógrafa expressa.

Figura 5 — *Casa corpo pele parede*



Fonte: Salomão, 2017, [s.p].

A poesia vem do corpo e conversa com outro corpo, tornando possível a criação de um espaço de acolhimento e de força para essas mulheres; por si só, esse encontro é também um movimento reflexivo de cura, de inserção no mundo e de permanência nele.

É difícil se colocar em um começo quando se parte de uma continuação: a ação de entrar nessa continuidade e nessa memória que possui muitos movimentos realizados e que ainda precisa de muita água para se transformar e curar mostra-se necessária. Além disso, é preciso reconhecer a importância da cura em texto, em linha e em significado que se desenham a partir dos textos mobilizados. Diante disso, tenta-se subverter as palavras, mostrar nuances e apresentar realces na sintaxe. E tudo isso se constrói de forma coletiva, porque, ao escrever em corpo e com o corpo, a voz se torna muitas e a memória também. Continuar. Permanecer. Pedindo licença através do gesto para poder contribuir e ser cura coletiva, pois essa cura, assim como a vida, está no movimento.

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (org.). *Politics of memory*. Berlim: Archive Books, 2015. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonatas Rodrigues.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANUNCIACÃO, Aldri. Antimemórias de uma travessia interrompida. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 15-47.

BERND, Zilá. *Persistência da memória*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quarto de cura — instalação*. Site da artista. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_quarto_de_cura_fg. Acesso em: 09 fev. 2026.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Nada aqui se acaba — instalação*. Site da artista. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_nadaaquiseacaba. Acesso em: 09 fev. 2026.

CARLOS, Dione. Ialodês. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 61-92.

CAVOUR, Carla. Retratos — Helen Salomão. *Hysteria*. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVCfZoPFmNs>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CUNHA JUNIOR, Henrique Antunes. NTU. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 9, n. 108, p. 81-92, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negra. In: GRUPO CAIXA PRETA; OLIVEIRA, Jessé (ed.). *Matriz*. Uma revista de arte negra. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, sd. p. 42-54.

DINIZ, Jack. *Fonte de cura* (filme). YouTube, 27 mar. 2021. 1 vídeo (41min22s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Trs5xgltrxc>. Acesso em: 09 fev. 2026.

DINIZ, Jack. *Jack Diniz* (wixsite). Disponível em: <https://peneiro.wixsite.com/jackdiniz>. Acesso em: 09 fev. 2026.

EVARISTO, Conceição; TENÓRIO, Jeferson. *Escrivência e narrativas de si: resistências da negritude (live)*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cJko2yanHus>. Acesso em: 28 jan. 2026.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). In: FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente — Volume II (1915-1920)*. Coordenação geral de tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 13-28.

GARCIA, Giulia. A revolução de Helen Salomão (reportagem). 2018. *Revista Trip Uol*. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/helen-salomao-empodera-negros-e-mulheres-pela-fotografia>. Acesso em: 28 jan. 2026.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002. p. 69-92.

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

MBEMBE, Achile. *Necropolítica seguido de Sobre el Gobierno privado indirecto*. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Espanha: Editorial Melusina, 2011.

MEDEIROS, Beatriz. Mulheres que fotografam: Helen Salomão (reportagem). 2018. *I hate flash*. Disponível em: <https://ihateflash.net/zine/mulheres-que-fotografam-helen-salomao>. Acesso em: 28 jan. 2026.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. CCBB; Ministério da Cultura. 2017. [mostra de filmes no Centro Cultural Banco do Brasil]. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2026.

OYĒWŪMí, Oyèrónkê. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. In: *What Gender is Motherhood?* New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 57-92.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica* — sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SALOMÃO, Helen. Casa Corpo Pele Parede. In: LOPES, Débora. Mulheres falam sobre suas estrias, celulites e cicatrizes (reportagem). 2017. *VICE*. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/zm-z4nw/mulheres-estrias-celulites-cicatrizes>. Acesso em: 28 jan. 2026.

SALOMÃO, Helen. Os dias eram assim. In: SATO, Fernando. Projeto Futuro do Presente, Presente do Futuro #6 — Helen Salomão: Os dias eram assim (reportagem). 2020. *Jornalistas Livres*. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/projeto-futuro-do-presente-presente-do-futuro-6-helen-salomao-os-dias-eram-assis/>. Acesso em: 28 jan. 2026.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015. Disponível em: http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. 2. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Tradução de Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WALKER, Alice. If the present looks like the past, what does the future look like? In: WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens*: Womanist prose. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Disponível em: <https://archive.org/details/insearchofourmot0000walk/mode/2up>. Acesso em: 28 jan. 2026.

Recebido em: 31/03/2025

Aceito em: 13/02/2026



Para criar limites e dizer eu: a autoimagem da mulher negra nas poéticas de Lubi Prates e Noémia de Sousa

Setting Boundaries in Order to Say I: Black Women's Self-Image in the Poetics of Lubi Prates and Noémia de Sousa

Alice Vieira Barros

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

avbarros@uefs.br

<https://orcid.org/0000-0002-3183-5583>

RESUMO: Tomando como base os novos lugares de enunciação da mulher negra nas literaturas modernas e contemporâneas, em especial na zona de entrecruzamentos culturais do Atlântico Negro, tal como pensada por Paul Gilroy (2001), esse artigo constrói uma leitura comparativa entre as obras de duas autoras: a poeta brasileira Lubi Prates e a poeta moçambicana Noémia de Sousa. Em Noémia de Sousa, identificamos o diálogo com a Negritude e com o debate Pan-Africanista, que se convertem numa convocação urgente para a luta. Em Lubi Prates, identificamos a melancolia e o sentimento exílico, oriundos de uma tentativa de organização dos fragmentos da memória provenientes da afro-diáspora. Em comum, vislumbramos nas poetisas um esforço de construir um discurso sobre si próprias que não se subordine aos estereótipos negativos historicamente associados à mulher negra. Por fim, aproximamos o gesto poético disruptivo operado pelas poetisas ao pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2018), e ao *Discurso Sobre a Negritude*, proferido por Aimé Césaire em 1987.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; literatura afro-brasileira; Atlântico Negro; Lubi Prates; Noémia de Sousa; autoimagem da mulher negra.

ABSTRACT: Inspired by the emergence of new places of Black womanhood's enunciation in modern and contemporary literatures, especially in the zones of cultural exchange that form the Black Atlantic, as elaborated by Paul Gilroy (2001), this paper creates a comparative reading between the works of two authors: Brazilian poet Lubi Prates and Mozambican poet Noémia de Sousa. In Noémia de Sousa's poetry, we identify a dialogue with the Negritude movement and Pan-Africanist debates, and notice these themes function as an invitation to resistance. In Lubi Prates' work, we observe melancholy and an exilic consciousness arising from the attempt to organize the fragmented memories of diasporic experience. Nevertheless, these poets share an effort to construct a self-image

that refuses subordination to the negative stereotypes historically associated to Black womanhood. Finally, we relate their disruptive poetic gestures to the thought of the Cameroonian philosopher Achille Mbembe in *Critique of Black Reason* (2018), as well as to Aimé Césaire's *Discourse on Negritude* (1987).

KEYWORDS: Mozambican literature; Afro-Brazilian literature; Black Atlantic; Lubi Prates; Noémia de Sousa; Black woman self-image.

E eu não sou uma mulher?

No conjunto de textos do clássico *E eu não sou uma mulher?*, a teórica feminista Gloria Jean Watkins — mais conhecida pelo seu pseudônimo “bell hooks” — explicita como a situação social das mulheres negras e suas trajetórias de vida são radicalmente diferentes da experiência das mulheres brancas. Essas diferenças têm origens históricas muito evidentes: hooks alude aos traumas psíquicos provocados pelo racismo, à ferida histórica do navio negreiro e da diáspora, à exploração nas *plantations*¹ e à violência sexual aterradora a que eram submetidas as mulheres escravizadas, sob constante ameaça e vigilância da figura dos senhores patriarcas brancos. No livro, hooks resgata um fragmento interessante de um discurso de Sojourner Truth — abolicionista, ativista pelos direitos das mulheres afro-americanas e ex-escravizada. No discurso, feito de improviso em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, em Akron, Truth faz a pergunta que inspira o título do livro de hooks, isto é, pergunta, provocativamente, “se não é uma mulher”:

E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meus braços! Euarei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que eu tivesse oportunidade para isso — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, 2014)².

Notamos no questionamento de Sojourner Truth a consciência de que a mulher negra escravizada, que havia sido submetida à exploração brutalizante nas *plantations*, não era socialmente entendida como mulher no patriarcado branco. O

¹ Modelo agrícola de monocultura de exportação, baseado no latifúndio e na mão de obra escrava.

² Tradução de Osmundo Pinho. No original em inglês: “And ain’t I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain’t I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain’t I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother’s grief, none but Jesus heard me! And ain’t I a woman?”

livro de hooks demonstra como o período pós-abolição não logrou transformar de maneira substancial os mitos e estereótipos negativos sobre as mulheres negras, frequentemente não compreendidas enquanto “mulheres”, como se sofressem apenas com o racismo, e não com a opressão de gênero.

A literatura tem se revelado, nos últimos anos, um lugar muito importante de enunciação da mulher negra. Isso tem sido particularmente importante nos contextos de produção do discurso literário de autoria feminina dos países africanos de língua portuguesa e da afro-diáspora. É no cenário dos entrecruzamentos culturais estabelecidos no Atlântico Negro, que propomos, nesse artigo, a construção de um diálogo entre a poesia de autoria feminina afro-brasileira e moçambicana. Entendemos o Atlântico Negro como esse espaço contracultural da modernidade cujas culturas “criaram vínculos de consolação através da mediação do sofrimento” (Gilroy, 2001, p. 13). Essas culturas, de acordo com Paul Gilroy, “especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o ato de pertencer” (Gilroy, 2001, p. 13).

Em nosso artigo, partiremos dessa consideração sobre o lugar da memória e da recordação que emergem da diáspora — os “preciosos fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de ‘sobrevivência’”, de acordo com Gilroy — aliada a uma reflexão sobre a questão da autoimagem da mulher negra, tal como construída nas literaturas afro-brasileira e moçambicana. Para tanto, tomaremos como *corpus* analítico as obras de duas poetisas de quem se poderia dizer que habitam esse lócus movente de trânsito cultural do Atlântico Negro: a poetisa moçambicana Noémia de Sousa e a poetisa brasileira Lubi Prates. É importante, desde já, fazer uma ressalva teórico-metodológica quanto à escolha das autoras que compõem o nosso *corpus*. Recuperando o que diz Prisca Agustoni, em seu trabalho *O Atlântico em movimento*, a ideia de Atlântico, tal como concebida por Paul Gilroy (2001), “desborda os limites do mapa” e, portanto, como a crítica, acreditamos que a metáfora do Atlântico Negro também é válida para “falar da poesia de autores moçambicanos, cujo país é banhado pelo Índico” (Agustoni, 2013, p. 21).

Noémia de Sousa e a metafísica do grito

Noémia de Sousa (1926-2022), considerada a “mãe dos poetas moçambicanos”, é figura central da poesia africana de língua portuguesa no século XX. O orgulho negro e a afirmação da identidade racial são dois dos temas mais marcantes de seu livro de poemas intitulado *Sangue Negro*, formado por uma série de 46 poemas

escritos entre 1948 e 1951. O tema do orgulho nacional, em Noémia, frequentemente associava-se a um orgulho nacionalista moçambicano, ligado à denúncia da opressão e da violência colonial portuguesa. O engajamento político de sua obra faria com que Noémia eventualmente incomodasse a administração colonial, e a autora fosse condenada ao exílio em Portugal. Em Portugal, Noémia conviveria com os demais intelectuais e escritores da Casa dos Estudantes do Império (CEI), que acolhia emigrados das colônias de Portugal em África. A CEI, por onde passaram figuras célebres da poesia lusófona do século XX, como o são-tomense Francisco José Tenreiro e o angolano Agostinho Neto, era, àquela altura, um centro de formação política para os escritores, engajados na luta anticolonial e antirracista. A questão do orgulho racial e da solidariedade entre os povos negros de África e da diáspora estava no centro do debate da época, disseminada pelas contribuições do movimento da Negritude francófona e das inovações culturais trazidas pela figura do “Novo Negro norte-americano”, no contexto do Renascimento do Harlem.

Sobre a relação da obra de Noémia com as manifestações políticas e culturais dos movimentos negros do século XX, afirma Carmen Lúcia Tindó, em texto escrito para a edição brasileira de *Sangue Negro* no Brasil, pela editora Kapulana (2016, p. 12):

Nos jornais moçambicanos, entre 1948 e 1951, os poemas de Noémia de Sousa acenderam consciências, fizeram vibrar revoltas, dialogaram com o movimento da Negritude e com o Renascimento Negro do Harlem, entrecruzaram cadências melódicas e estribilhos de *blues*, *spirituals* e *jazz*, fazendo vir à tona a musicalidade africana reinventada.

No que se refere ao empenho político da obra de Noémia, destacado por Carmen Tindó, há uma particularidade digna de nota. *Sangue Negro* é um livro cujos poemas demonstram o diálogo de Noémia com ideias que circulavam no pensamento político pan-africanista de matriz anglófona. Referimo-nos, sobretudo, às reflexões de Marcus Garvey (1887-1940) sobre a relação entre os povos negros do mundo e o continente africano. O pensamento de Garvey despertou as consciências para o fato de que a raça era uma questão comum aos sujeitos negros do mundo atlântico e instituiu a negritude como um princípio estruturador da solidariedade internacional entre os povos negros. A Associação Universal para o Progresso Negro (AUPN), fundada por Marcus Garvey, na Declaração dos Direitos dos Povos Negros do Mundo, documento lançado durante a Primeira Convenção Internacional dos Povos Negros do Mundo, realizada no Harlem, em Nova Iorque, em 1920, elabora uma violenta resposta crítica à Filosofia do Direito iluminista tradicionalmente centrada no homem branco. Vejamos o que diz um excerto do documento:

Que todos os homens saibam que, considerando que todos os homens são criados iguais e portadores dos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, e por causa disso, nós, os representantes devidamente eleitos dos povos negros de todo o mundo, invocando a ajuda do justo e Todo-Poderoso Deus, declaramos todos os homens, mulheres e crianças de nosso sangue dispersos pelo mundo uma população livre, e os proclamamos cidadãos livres da África, a Terra-Mãe de todos os Negros³ (Wintz, 1996, p. 208-214, tradução nossa).

A expressão “Motherland”, empregada no documento, que traduzimos como “Terra-Mãe”, sugere a natureza acolhedora, gerativa e uterina da imagem do continente africano, concebido como origem ancestral e natural dos povos negros do mundo, opondo-se, nesse sentido, à Pátria (“Fatherland”), imagem masculina que remete nosso imaginário ao patriarcalismo do mundo branco. A imagem do continente africano como Terra-Mãe é tema recorrente nos poemas de *Sangue Negro*, e a natureza feminina da metáfora é destacada em poemas em que, por um deslocamento metonímico, o próprio “corpo de mulher” do sujeito poético é expressão da geografia do continente. Em “Se me quiseses conhecer”, por exemplo, o enigma quanto à identidade e subjetividade do eu poético se confunde com uma investigação sobre o continente africano, traduzindo-se na imagem de um corpo que é África “da cabeça aos pés”, ou de uma personalidade concebida como “alma de África” (Sousa, 2016, p. 40).

Em Noémia de Sousa, o autorreconhecimento do sujeito poético enquanto negro é quase sempre uma convocação para a luta. Disso se segue que, na contramão das irrupções narcísicas e individualistas do eu que marcam uma certa tradição da lírica no Ocidente, a sua poesia executa um agenciamento coletivo (Deleuze; Guattari, 2017), isto é, sua voz poética ressoe sempre outras vozes, às quais vem se juntar para fortalecer a luta pela libertação dos sujeitos negros subalternizados na Moçambique colonial. Não por acaso Francisco Noa (2015) descreveu a poesia de Noémia como marcada por uma “metafísica do grito”. Veja-se, a título de exemplo, o poema “Passe”, em que a autora emprega a primeira pessoa do plural para construir um sujeito enunciator que representa os vários grupos de negros subalternizados e explorados no cenário da Moçambique colonial (Sousa, 2016, p. 34):

³ “Be it known to all men that whereas all men are created equal and entitled to the rights of life, liberty and the pursuit of happiness, and because of this we, the duly elected representatives of the Negro peoples of the world, invoking the aid of the just and Almighty God, do declare all men, women and children of our blood throughout the world free denizens, and do claim them as free citizens of Africa, the Motherland of all Negroes.”

[...]

somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;
e zampunganas trágicos – xipócués vagos nas noites munhuanenses,
e mamparras coroados de esperança, e magaiças,
e macambúzios com seu shipalala ecoando chamamentos...

No cais da cidade, somos os pachiças

e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados, [...]

No poema, a poeta representa, na primeira pessoa do plural, os diversos segmentos negros subalternizados na antiga Lourenço Marques: os zampunganas (trabalhadores negros que, na Moçambique colonial, tinham a tarefa humilhante de transportar excrementos humanos), os pachiças (estivadores, trabalhadores das docas), os magaiças (moçambicanos que emigravam para trabalhar, frequentemente sob condições precárias, nas minas da África do Sul). Mesmo Munhuana, nome de um bairro periférico da cidade de Maputo, é coletivizado, tornando-se o adjetivo plural “munhuanenses”, para representar todos os bairros de moradia precária em que os negros pobres moçambicanos eram obrigados a morar, “nos tantos metros quadrados de zinco e caniço”, como diz a poeta em estrofe anterior. Apesar do adjetivo “macambúzios” para caracterizar o temperamento dessas figuras oprimidas, a mensagem final do poema é provocativa e de revolta: “- Agora, que sabes quem somos,/ não nos exijas mais a ignomínia do ‘passe’ das vossas leis!” (Sousa, 2016, p. 35), diz a poeta, dirigindo-se de maneira ácida à figura do colonizador europeu que deseja legislar sobre um território que não lhe pertence.

Num outro poema do livro, Noémia estabelece um diálogo com a música negra afro-americana da cena cultural do Renascimento do Harlem. Em “Deixa passar o meu povo”, a poeta recupera a célebre canção de Louis Armstrong: “Go Down Moses”. O gênero musical dos *spirituals* nasce, nos Estados Unidos, com a chegada da população africana escravizada. Apesar da entonação religiosa, os *spirituals* desempenhavam uma função política abolicionista. A luta pela liberdade era, muitas vezes, mascarada pelo pano de fundo cristão. A canção de Armstrong dialoga com a narrativa bíblica e o livro do Êxodo, quando Deus ordena a Moisés que diga ao Faraó para “deixar seu povo ir” e libertar os israelitas. A libertação dos escravos hebreus, na esteira das mensagens políticas de insubmissão dos primeiros *spirituals*, sugere, na canção de Armstrong, o anseio pela libertação do povo negro, no contexto de surgimento da figura do “Novo Negro” na cena da luta antirracista do Harlem.

No início do poema de Noémia, o sujeito poético, em território moçambicano, é atravessado por emoções profundas após a chegada das “vozes da América” que escuta:

Noite morna de Moçambique
e sons longínquos de marimbas chegam até mim
– certos e constantes –
vindos não sei eu donde.
Em minha casa de madeira e zinco,
abro-me e deixo-me embalar...
Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
E Robeson e Marian cantam para mim
spirituals negros de Harlem.
“Let my people go”
– oh, deixa passar o meu povo,
deixa passar o meu povo! –
dizem. (Sousa, 2016, p. 48-50)

Há vários elementos dignos de nota nessa estrofe. Em primeiro lugar, veja-se como Noémia sugere uma continuidade musical entre as marimbas — instrumento africano, de origem angolana — e o som dos *spirituals* americanos, que vêm de longe, demonstrando a sua crença no continente africano como origem ancestral e matricial partilhada por todos os povos negros dispersos pelo mundo. Note-se, ainda, a familiaridade de Noémia com o cenário musical do Harlem. O sujeito poético ouve a canção de Armstrong nas vozes de “Robeson” e “Marian”, isto é, Marian Anderson (1897-1993), contralto e estrela da ópera, e Paul Robeson (1898-1976), ator de teatro e cinema, concertista baixo-barítono. Robeson grava um álbum intitulado *Spirituals* em 1946. São essas vozes que inspiram e motivam o sujeito lírico a escrever: “Nervosamente,/eu sento-me à mesa e escrevo” (Sousa, 2016, p. 49).

À medida que escreve, a voz do sujeito poético vai se revelando enunciação coletiva, que faz coro com as vozes musicais do Harlem para denunciar as mazelas do povo negro pelo mundo. Irrompem no texto a imagem cansada da mãe, vítima do racismo e da exploração; a fratura histórica da escravatura nas *plantations* (re-memorada na imagem dos algodoais); o sofrimento dos negros moçambicanos na sociedade colonial, simbolizado pela figura dos “magaíças”.

Escrevo...

Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.

Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
e revoltas, dores, humilhações [...]

E Paulo, que não conheço,

Mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,
algodoais [...] (Sousa, 2016, p. 50)

Um corpo negro

O livro de Lubi Prates é publicação recente do circuito da literatura afro-brasileira (2018). O conjunto de poemas narra o processo de autorreconhecimento da autora como negra, com textos que rememoram a diáspora e expõem as fraturas da memória e da identidade que dela se originaram, e seu impacto na configuração da subjetividade do eu poético. De acordo com a própria autora, os primeiros poemas do livro foram escritos em 2015, quando ela passou pela experiência de morar numa cidade “onde todos eram brancos” (Prates, 2023, p. 11). O livro foi finalista do 61º Prêmio Jabuti e do 4º Prêmio Rio de Literatura, e foi traduzido e publicado na Argentina, Colômbia, Croácia, Estados Unidos, França, Itália, Portugal e Suíça (Prates, 2023, p. 13).

As notas dominantes do livro de Lubi Prates são os sentimentos de desterro e desenraizamento. Como observa Livia Natália, em prefácio, *Um corpo negro* não é “um livro de fácil travessia, uma vez que os poemas se organizam pelo desamparo, pelos escombros, pelas humanidades adernadas no fundo do oceano” (Prates, 2023, p. 15). A experiência da diáspora e do navio negreiro como memória traumática e fratura histórica é recapitulada várias vezes no livro, como no poema ironicamente intitulado “não foi um cruzeiro” (Prates, 2023, p. 25):

meu nome e
minha língua

meus documentos e
minha direção

meu turbante e
minhas rezas

minha memória de
comidas e tambores

esqueci no navio
que me cruzou
o Atlântico.

A anteposição do pronome oblíquo “me” ao verbo “cruzar” no penúltimo verso opera uma interessante inversão semântica, na estruturação do jogo de *enjambement*. A regência esperada do verbo “atravessar”, nesse caso, é uma transitividade direta: “o navio cruza (no sentido de atravessa) o oceano”. Mas o eu poético funda uma regência ambivalente em que o navio negreiro atravessa o Atlântico e o próprio sujeito: “o navio/que me cruzou/o Atlântico”. Enfatiza-se aqui como a travessia atlântica opera uma dissolução do eu e da identidade. O agente é o navio: o sujeito não atua sobre o navio, o navio atravessa o Atlântico enquanto o corpo permanece à deriva, não escolhe atravessar nada, mas é *atravessado*.

Em outro poema do livro, intitulado “tudo aqui é um exílio”, a poeta defende que, para um corpo negro que carrega na ferida da memória a experiência de seus antepassados no navio negreiro, não há possibilidade de identificação com a terra natal em que nasce, nem com os signos que sustentam a retórica nacionalista. Os lugares-comuns empregados para a afirmação de uma identidade nacional brasileira, evocados à exaustão durante o projeto literário nacionalista romântico, parecem impróprios para um corpo negro. A poeta relê, sob uma chave crítica, os *topoi* nacionalistas da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, como se os signos de beleza da paisagem tropical deslumbrante não pudessem mascarar a nossa violência histórica formativa, e nem romper a desidentificação e o desenraizamento do corpo negro da poeta (Prates, 2023, p. 33):

apesar do sol,
das palmeiras
dos sabiás,

tudo aqui é
um exílio.

Aqui, Lubi Prates nos leva a recordar uma reflexão do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, presente num dos primeiros capítulos de seu ensaio *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2017), livro que propõe um modelo estético afrodescendente que valoriza a pluralidade e o experimentalismo do discurso poético, a partir de uma epistemologia crítica de base afrodiaspórica. Num dos capítulos iniciais do livro, intitulado “Lugares de fala da autoria afrodescendente no Brasil”,

Edimilson nos leva a refletir sobre as especificidades estéticas e políticas que nascem das poéticas africanas e afrodescendentes nas terras brasileiras. O crítico enfatiza o quanto as paisagens inaugurais da experiência desses sujeitos — isto é, o navio negreiro e um vasto cemitério — se diferenciam das visões da terra natal que se apresentam a um olhar eurocêntrico ou para brasileiros em posições sociais privilegiadas. Nesse campo inscreve-se o corpo negro continuamente exílico evocado por Lubi Prates, para quem as palmeiras e os sabiás não formaram a “pátria transcendental”.

Se me quiseses conhecer

Diante dos poemas que analisamos, é inevitável sublinhar, numa leitura comparativa, uma diferença fundamental entre a obra de Lubi Prates e a de Noémia de Sousa. Em Lubi Prates, a sensação de desenraizamento e desterro do sujeito negro — aliada à tentativa de recompor uma história cuja experiência só se dá a ler a partir do fragmento — faz da melancolia a nota poética dominante. A própria expressão poética de Lubi Prates assume, aliás, forma lacunar e fragmentária. Os versos são curtos, a fala mínima e truncada, interrompida, como a sugerir na própria arquitetura poética a história fraturada do sujeito negro diaspórico. Em Noémia de Sousa encontramos uma situação diferente. Há tanto entusiasmo e fervor revolucionário na poesia de Noémia que, salvo raras exceções, a melancolia não consegue impregnar o discurso poético. Também em virtude mesmo do caráter político e contestatório da obra de Noémia, a sua poesia é eminentemente discursiva, os versos são longos, comunicam assertivamente, poesia a ser declamada no púlpito, para as multidões.

A leitura dos poemas supracitados poderia levar, no entanto, a uma oposição precipitada entre as autoras que estamos comparando — isto é — sugerir que à vocação eminentemente política, engajada e agregadora de Noémia de Sousa opõe-se a nota melancólica e solitária do livro de Lubi Prates, marcado pelo espectro do desenraizamento e do desterro. Isso não seria de todo correto, uma vez que não podemos deixar de notar momentos importantes da obra da poeta brasileira, em que o sujeito, num esforço de autoafirmação e construção autônoma da sua subjetividade, tentando recompor um corpo negro que havia se fragmentado juntamente com a experiência diaspórica, despoja-se das antigas cartografias do mundo branco, num gesto de libertação.

Em um dos poemas de *Um corpo negro*, o eu poético apodera-se de si próprio e de sua própria história, buscando construir a sua autoimagem e delimitar o seu

estar no mundo sobre uma outra base, reivindicando uma outra ontologia, que não se submete à hegemonia branca no mundo. A impossibilidade de retorno à origem matricial (África), inviabilizada pela diáspora e pela dispersão do povo negro no mundo, é aqui simbolicamente redimida pela possibilidade de um regresso íntimo do eu negro a si próprio, assenhoreando-se de sua própria vida, destino e identidade:

se me arrancaram pela raiz
forço uma cartografia
desejando a terra

[...]

para criar limites e dizer: eu
para criar um território e dizer: eu
para criar um mapa e dizer: eu

[...] (Prates, 2023, p. 27).

Podemos dizer que, nesses versos, a poeta se aproxima daquilo que o filósofo camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da razão negra* (2018), define como uma “consciência negra do Negro”, por oposição a uma “consciência ocidental do negro”. A consciência negra do Negro, segunda modalidade daquilo que o filósofo chama de “razão negra”, consiste na tentativa do sujeito negro de produzir um discurso sobre si próprio, a fim de elaborar e construir uma autoimagem que não se subordina aos estereótipos negativos e racistas disseminados pelo europeu ocidental. De acordo com Mbembe, trata-se aqui, simultaneamente, de um gesto de “autodeterminação, olhar interior e utopia crítica” (Mbembe, 2018, p. 58). Nesse sentido, esse poema de Lubi Prates pode ser associado a um dos poemas de *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, que já mencionamos anteriormente. Referimo-nos aqui a “Se me quiseses conhecer”, em que Noémia traça uma espécie de autorretrato poético. Nesse poema, para recorrer outra vez a Mbembe, a poeta moçambicana faz uma “declaração de identidade” (Mbembe, 2018, p. 51) — ao responder à pergunta ‘Quem sou eu?’, o sujeito poético recusa-se sumariamente a aceitar aquilo que “dizem que ele é”, fundando uma verdade sobre o seu próprio corpo e subjetividade.

Essa verdade, no poema, está profundamente ancorada na afirmação do orgulho negro e na reivindicação de uma ancestralidade africana. Essa ancestralidade

é reivindicada de tal forma que o próprio corpo feminino do sujeito poético representa, metonimicamente, a geografia do continente africano, seja em suas fraturas históricas, transformadas em cicatrizes na pele, seja em sua fecundidade cultural, beleza e imponência (Sousa, 2016, p. 40):

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em ferida de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
altiva e mística,
África da cabeça aos pés [...]

Conclusão

Sabendo não terem se esgotado as possibilidades de interlocução entre as poetisas que aproximamos nesse artigo, estabelecemos, ainda, uma última aproximação entre as autoras, tomando como base algumas das ideias de Aimé Césaire, a respeito do conceito de “Negritude”. No *Discurso sobre a Negritude*, proferido em Miami, em 1987, Césaire resgata e repensa o conceito de “Negritude”. Depois de tentar definir o conceito pela negativa, isto é, apresentar o que a Negritude *não é* (uma metafísica, uma filosofia), o escritor martinicano enuncia aquilo que ela foi e aquilo que ela ainda pode ser. Césaire menciona que a Negritude, num primeiro momento, corresponde a uma tomada de consciência e, num segundo momento, implica num “despertar de dignidade” pautado na rejeição da opressão, na luta política e na revolta. Interessa-nos, sobretudo, o que Césaire diz sobre o papel que a ideia de Negritude teve na vida dos intelectuais e artistas que integraram o movimento.

Nas palavras de Césaire, a Negritude devolveia esses sujeitos *a si próprios*, e consistia na apropriação do passado por eles mesmos, e, “por meio da poesia, por meio do imaginário, por meio do romance, por meio das obras de arte”, ela se tornava a “fulguração intermitente” (Césaire, 2010, p. 110) de um possível devir. Trata-se, aqui, de um procedimento bastante análogo ao que fazem Noémia de Sousa e Lubi Prates em suas respectivas poéticas, ao se reapropriarem do significante “negro”, num exercício disruptivo de autoafirmação e positivação da identidade. A maior afinidade entre as duas autoras, a despeito das diferenças entre

seus projetos poéticos, consiste no esforço de construir um possível devir para a identidade negra, bem como para a mulheridade negra, dissociando-as dos tradicionais olhares estereotipados do patriarcado branco. Nesse sentido, Noémia de Sousa e Lubi Prates juntam-se ao coro daqueles que “recusam a amnésia mesmo como uma saída” (Césaire, 2010, p. 114).

REFERÊNCIAS

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento*: Signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Org. Carlos Moore. Tradução Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: Por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NOA, Francisco. *Perto do Fragmento, a Totalidade*: Olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Kapulana, 2015.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nossa Editora, 2023.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

TRUTH, Sojourner. *Ain't I a Woman?*. [S. l.]: NPS, 2017. Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>. Acesso em: 6 fev. 2026.

TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher?*. Tradução de Osmundo Pinho, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cachoeira)/ University of Texas (Austin). [S. l.]: Geledés, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 6 fev. 2026.

WINTZ, Carry D. *African American Political Thought, 1890-1930*: Washington, Du Bois, Garvey and Randolph. New York: M.E. Sharp, 1996.

Recebido em: 20/08/2025

Aceito em: 10/02/2026



The Aerial Sprite and the Savage Monster: Rewriting Ariel and Caliban as Symbols of Latin America in Angra's Concept Album, *Aqua* (2010)

O espírito do ar e o monstro selvagem: reescrevendo Ariel e Caliban como símbolos da América Latina no álbum *Aqua* (2010), de Angra

Tiago de Melo
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
timelocordeiro@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-4971-1033>

ABSTRACT: This paper investigates the adaptation of William Shakespeare's *The Tempest* into the album *Aqua* (2010), by the Brazilian band Angra. My article discusses the extent to which this is a successful adaptation, particularly in representing the dichotomy between Ariel and Caliban to Latin American audiences. I analyze how Angra challenges the typical postcolonial notion that Ariel and Caliban are opposites in musical terms. Moreover, this paper traces how the Biblical theme of redemption is central to both the play and the album.

KEYWORDS: postcolonialism; redemption; *Aqua*; *The Tempest*; Shakespeare.

RESUMO: Este artigo investiga a adaptação da peça *A Tempestade* para a música no álbum *Aqua* (2010), da banda brasileira Angra. Meu artigo discute até que ponto esta é uma adaptação bem-sucedida, especialmente em termos de representação da dicotomia entre Ariel e Caliban. Esse manuscrito analisa como a banda Angra desafia a típica noção pós-colonial de que Ariel e Caliban são opostos em termos musicais. Ainda, esse artigo traça como o tema bíblico da redenção está no centro da peça e do álbum.

PALAVRAS-CHAVE: pós-colonialismo; redenção; *Aqua*; *A Tempestade*; Shakespeare.

Introduction

Since its debut performance in 1611, *The Tempest* has enchanted, bewildered, and captivated millions of people. Although *The Tempest* has had several cinematic adaptations — and famous ones, such as the 2010 release directed by Julie Taymor, in which Prospero is a woman —, Shakespeare has proven to be a constant

presence in the musical world. Such influence might be justified by the fact that, as Catherine M. Dunn (1969, p. 400) argues, “[in] *The Tempest* music is woven into the very fabric of the play. It contributes to the dramatic unity, to the setting and characterization, to the pageantry, and especially to the symbolism. In no other play does Shakespeare make it such a dominant element”. *The Tempest* has been adapted into symphonic poems and musical motifs by composers such as Pyotr Tchaikovsky and Jean Sibelius.¹

Shakespearean adaptations seem to thrive in the opera medium, since most of the greatest plays have already been transposed into operas by essential figures such as Giuseppe Verdi and Gioachino Rossini. Folk and popular music also draw inspiration from Shakespeare with singles, for example, “Ophelia” (2016) by the American group The Lumineers, and “Desolation Row” (1965) by Bob Dylan. Such diversified responses to Shakespeare’s supposed last play reflect its rich potential and self-proclaimed interest in music (Sanders, 2007, p. 42).

Among a plethora of revivals and adaptations, the concept album *Aqua* by the power metal Brazilian band Angra stands out. Released in 2010, the album attempts to condense the complexity of the five-act play into fifty minutes and ten songs. By “addressing specific characters, discourses, and situations” (Faria, 2016, p. 16), *Aqua* operates similarly to chapters in a book or the five acts in a Shakespearean play. It is worth noting that *Aqua* is not Angra’s first concept album, nor is the group the first to attempt to adapt a literary work into one. Among famous concept albums, Pink Floyd’s masterpieces *The Dark Side of the Moon* (1973) and *Animals* (1977) — which, in five songs, reimagines George Orwell’s allegorical novel *Animal Farm* (1945) — stand out.

This paper investigates the extent to which *Aqua* successfully transfers *The Tempest* into another medium while establishing a dialogue with postcolonial theories through the characterization of Prospero, Ariel, and Caliban. In addition, this paper discusses how, even though the Biblical theme of redemption seems subtle, it is the center of both *Aqua* and *The Tempest*.

How *Aqua* Translates Shakespeare into Music

According to Savannah Klein (2019, p. 2), “the concept album is a group of songs that manifests musical coherence and focuses on one main subject or storyline”. As such, it belongs more to the realm of literature rather than music, as it can also be perceived as functional poetry. Nonetheless, as an intermedial endeavor,

¹ *The Tempest, Symphonic Fantasia after Shakespeare* (1873) and *The Tempest* (1925), respectively.

Aqua is neither exactly a literary work nor a musical piece. The first intermedial challenge the album has to overcome is, therefore, length. Usually, *The Tempest* takes about two hours to be performed on stage; the album purportedly covers it in forty-nine minutes. That is accomplished by leaving behind some storylines or passages from the play, emphasizing specific intricacies of the Shakespearean text, and focusing on its striking characters: Prospero, Caliban, and Ariel.

Aqua is successful in its intermedial quest for, as Lindley (2006, p. 199) argues, “[f]rom beginning to end [*The Tempest*] is suffused with musical sounds and the effects of music are a continuous dramatic and thematic subject”. The play’s musicality — a shared characteristic with *A Midsummer Night’s Dream* and *Twelfth Night* — is a key factor for the adaptation. However, intermediality goes beyond the standard features of both album and play, for it is more concerned with the (aesthetically compelling) transformation, remediation, or hybridization of one form of media into another (Fischlin, 2014, p. 258).

I consider that to be perceived as a triumphant adaptive work, *Aqua* must be analyzed in terms of the extent to which its elements — the lyrics, the songs, and the illustrations — are intertwined with *The Tempest* and which aspects of the album establish a dialogue with other traditions. Considering the album’s title as a departure point, it is possible to argue that *Aqua*, water in Latin, reflects the play in which water serves as a symbol of purification and fluidity. Once *The Tempest* takes place on an island and the themes of redemption and mercy are explored, I affirm that these ideas are constantly interwoven with what I consider the play’s most striking feature: the ambivalence between tragic and comic endings.

The cover is the first piece of information the album conveys, offering a glimpse into its central themes. Faria claims that:

[the album cover] presents the monumental semblance of an old man, dividing the raging thunders of a tempest (shown in warm colors) at one side and the floating waters of the sea (shown in cold colors) at the other. Upon his forehead, the Greek letter omega (capital spelling Ω, the 24th and last letter of the alphabet) is shown surrounded by the wheel of the zodiac. The letter commonly bears the symbolic values of that which is final and great, arguably referring to the character Prospero’s resolutions, and connecting his image to Poseidon, Greek god of the sea, whose conventional depiction shows an old, bearded man. The zodiac symbols, inherited from ancient Greek astronomy, are often used not only in astrological theorizing but also convey mystical symbolism — which is related to Prospero’s portrayal as a sorcerer (Faria, 2016, p. 29).

Additionally, the distinction between fire and water, as well as sadness and anger, on the front cover hints at the album's mirroring of the play's ambivalence as it depicts the transformation of Prospero's wrath into forgiveness.

Although it is rather difficult to establish a connection between the album and the Shakespearean play at first, the presence of the likeness of an old male figure — either Poseidon or Prospero — and the scene of purification by a storm already suggest that the album, like the play, deals with fluctuation, uncertainty. The album's cover blends a thunderstorm and a sea storm, evoking the lines of the play in which Ariel retells his actions and matches them with the figures of Jupiter and Neptune:

I boarded the King's ship: now on the beak,
Now in the waist, the deck, in every cabin,
I flamed amazement: sometime I'd divide
And burn in many places; on the topmast,
The yards and bowsprit would I flame distinctly,
Then meet and join. Jove's lightnings, the precursors
O' th' dreadful thunderclaps, more momentary
And sight-outrunning were not.
The fire and cracks
Of sulphurous roaring the most mighty Neptune
Seem to besiege and make his bold waves tremble;
Yea, his dread trident shake (Shakespeare, 2015, p. 27)

Figure 1 — *Aqua's* front cover



Source: Faria (2016, p. 31).

Similarly, another theme of the play the cover displays is the divine or quasi-divine wrath of a powerful figure.² That is because the album, like the play, thrives in the ambivalence between tragic and comedic endings. It is noticeable that *The Tempest* has the potential to end in death, therefore resembling *King Lear* or *Romeo and Juliet*; or in a wedding, like *Midsummer Night's Dream*, when Ferdinand meets Miranda for the first time in 1.2.505 (Shakespeare, 2015, p. 43).³ It is precisely the connection between wrath and redemption that the album attempts to represent in its very first track.

"Viderunt Te Aquae", a pretty short song of less than one minute, quotes directly verse 16 from Psalm 77⁴ and likens Prospero's wrath and command of waters to the Biblical punishment of the Egyptians at the Red Sea.⁵ Conversely, the last track, "Ashes", amalgamates Prospero's monologue at the end of the play and symbolizes the character's willingness to forgive.⁶ That way, *Aqua* invites its audience to, like Prospero, embark on a journey from the tempestuous waters and moods to the restoration of order and calmness. Moreover, lines 17-18 from Psalm 77 refer to a lightning storm capable of causing significant destruction and providing atonement.

In contrast to the harmony and synchrony of the Latin choir, the introductory song is also marked by the seamen screaming and the noise of blasting thunder. Again, it is possible to perceive the ambivalence of *The Tempest* being transferred into another medium here. That way, not only does *Aqua* mimic the play's beginning in the middle of a storm, but also echoes epic poetry by promoting the impression that it, too, begins in *media res*.

² Compare the album's front cover to *The Tempest* 1.2.237-243 (Shakespeare, 2015, p. 27).

³ It is crucial to draw attention to the fact that Ferdinand and Miranda's first meeting occurs at the beginning of the play while their exchange of vows occurs in Act 3. Similarly, "Lease of Life", the ballad inspired by their love story, is the fourth song in *Aqua* and it is placed somewhere near the end of the first half of the album.

⁴ "The waters saw thee, O God, the waters saw thee; they were afraid: the depths also were troubled
The clouds poured out water: the skies sent out a sound: thine arrows also went abroad
The voice of thy thunder was in the heaven: the lightnings lightened the world: the earth trembled and shook.
Thy way is in the sea, and thy path in the great water and thy footsteps are not known.
Thou leddest thy people like a flock by the hand of Moses and Aaron" (Psalm 77:16-20).

⁵ Exodus 14:20-31.

⁶ "Our revels now are ended
We were actors?
We were spirits?
Melted into air
Now I lift my spell" ("Ashes")
Cf. "Now my charms are all o'erthrown
And what strength I have's mine own" (Shakespeare, 2015, p. 169).

The introductory song successfully alludes to the possibility of the play's first scene being the aftermath of the wrath of a powerful being.⁷ Given the band's trajectory and its tendency to create concept albums based on heroic quests, it is also possible to consider that *Aqua* mimes some elements of epic poetry⁸ and approximates Prospero to another quasi-divine figure, Achilles. The Greek hero's metamorphosis from wrath to compassion has been the subject of many songs and adaptations, as it is the main transformation in Homer's *Iliad*.

Another point in favor of *Aqua*'s evocation of poetry is that, according to Fernand Heinrich de Souza (2012), the album emulates the Shakespearean verse, as evidenced by the prevalence of iambic and trochaic syllables in the songs. Additionally, some songs, such as "A Monster in Her Eyes", present the prevalence of heroic lines (Souza, 2012, p. 29).⁹ Nonetheless, a discussion of *Aqua* and *The Tempest*'s musicality would not be complete without mentioning some other characters. For instance, in *The Tempest*, Antonio and Sebastian embody evil and disorder. Noticeably, they are characters insensible to Ariel's airs and the island's music. Similarly, in *Aqua*, there is no song from their perspective. That way, the album reinforces the Renaissance notion that some souls are so evil that they cannot recognize beauty in music (Lindley, 2006, p. 33).

A Post-Colonial Approach to *The Tempest* in the Light of *Aqua*

Once we discuss these ideas, it is crucial to investigate which characters are given a voice in *Aqua*. Since it would be inconceivable to create a song for each character, *Aqua* undertakes the task of representing three main characters: Ariel, Caliban, and Prospero.¹⁰ From the perspective of postcolonial studies, the representation of the relationship between Prospero, Caliban, and Ariel has been discussed extensively. As there is a tradition of rewriting these three characters and what they embody in postcolonial criticism, such concern is at the core of *Aqua*.

Similarly, at the center of the postcolonial response to Shakespeare's last play is the duality between Ariel and Caliban. Some authors consider them thesis and

⁷ The Exodus' scene establishes the album's theme: the rage of the waters.

⁸ *Holy Land* (1996) offers a solid ground to the perspective of postcolonial studies. The album depicts the European endeavor to conquer the Americas during the 15th and 16th centuries.

⁹ In Greek-Roman epic poetry, heroic lines are written in dactylic hexameter, whereas in English epic poetry, there is the prevalence of the iambic pentameter.

¹⁰ Ferdinand and Miranda's love story is also the subject of "Lease of Life".

antithesis, whereas others tend to elevate one at the expense of the other. Such a dichotomy might be explained by the prevalence of the humor theory proposed by the Greek physician Hippocrates (460 BCE – 375 BCE) in Shakespeare's craft. Since it was a well-established medicine practice and theory at the time, it is possible to find evidence that Shakespearean characters obey the constitution of their elements and are ruled by the humor associated with each element. For instance, Ariel is a being made of air and occupies the sky, while Caliban is a fruit of the island. As a consequence, it has been noted that Caliban's language is way too melancholic, whereas Ariel's reeks of immaturity and light-heartedness, a feature of sanguine humor in Renaissance medicine.¹¹

Despite these differences, it is clear that postcolonial theory places Prospero as the colonizer and, while there is a strong school of thought that suggests Caliban is the true embodiment of the former British colonies in Africa, the case is not quite as unambiguous when we consider the play's reception under the light of postcolonial studies in Latin America.¹²

To exemplify that, Uruguayan poet and essayist José Enrique Rodó published in his essay "Ariel" (1914) his claims that

Ariel, genius of the Air, represents, in the symbolism of Shakespeare, the noble part — the spirit with wings. For Ariel embodies the mastery of reason and of sentiment over the baser impulses of unreason. He is the generous zeal, the lofty and disinterested motive in action, the spirituality of civilization, and the vivacity and grace of the intelligence; — the ideal end to which human selection aspires; that superman in whom has disappeared, under the persistent chisel of life, the last stubborn trace of the Caliban as a symbol of sensuality and stupidity (Stimson, 1922, p. 4, translated by Stimson).¹³

Decades later, Rodó's notion is to be challenged by Cuban writer Roberto Fernández Retamar.

¹¹ Compare *The Tempest* 3.2.148-156 (Shakespeare, 2015, p. 107) to 1.2.224-228 (Shakespeare, 2015, p. 25). See Raffel (2006, p. xviii-xxv). For more on Shakespearean humors, refer to National Library of Medicine (c2026).

¹² Conversely, in "Caliban in the Third World: Shakespeare's Savage as Sociopolitical Symbol", Alden T. Vaughan (1988, p. 291) argues that "Caliban's sociopolitical career has been longer and more diverse in Latin America than in Africa".

¹³ In the original, in Spanish: "Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida" (Rodó, 1914, p. 15).

In *Caliban and Other Essays* (1989), Retamar argues that reclaiming Caliban as the true representative of Latin American culture is necessary in response to the neoimperialism promoted by the United States. Elizabeth Millán-Zairbert (2007, p. 150) notes that, “[a]t the outset, it might strike one as odd that two Latin American authors, who are concerned with the problem of Latin American cultural identity, would use symbols from an English play to guide their investigation of Latin American cultural identity”. Notwithstanding, in “Latin America Identity: Ariel or Caliban”, George Frederico Oliveira Bentley (2010, p. 21) argues that what is at stake is Latin America’s potential to see herself neither as a mirror to Europe nor as an imitator of the US.

In other words, just like Ariel and Caliban must reclaim their identity, so must Latin America. Angra’s choice to adapt *The Tempest*, rather than any other Shakespearean play, might reflect the fact that, as Mowat (2015, p. 195) states, people from Africa, Latin America, and India, for good or ill, consider Shakespeare’s farewell to theater as a mirror to their own past. However, what some postcolonial theorists may have overlooked is the extent to which both Ariel and Caliban remain submissive to Prospero’s will. Postcolonial criticism has to some extent portrayed them as opposing forces: Ariel as a reinforcement of the colonizer’s presence, whereas Caliban is seen as a hero to the colonized people. Angra’s *Aqua* redefines that commonplace perspective, which tends to antagonize Ariel and elevate Caliban, by musically dramatizing the imprisonment both characters undergo.

As Fischlin (2014, p. 263) argues, “music may be more closely tied to social and community functions that strengthen structures of identity, history, memory, storytelling and community affiliation”. *Aqua*, thus, explores *The Tempest* from the perspective of people who have not only struggled with serfdom and enslavement but are also in search of redemption from their past. Such a Herculean task is depicted in three songs, “Spirit of the Air”, “Hollow”, and “A Monster in Her Eyes”.

In light of this, I analyze below the songs “Spirit of the Air” and “A Monster in Her Eyes”, which aim at giving voice to Ariel and Caliban. In my analysis, I examine the extent to which both songs in *Aqua* endorse or criticize the postcolonial interpretations of each character based on their Shakespearean depictions: Ariel as a magical, ethereal being, perhaps too willing to serve Prospero, and Caliban as a savage monster, oppressed by the magician. Moreover, I investigate how both songs interpret the theme of redemption.

It is noticeable that both tracks are played almost sequentially. “Spirit of the Air” is track number 6, whereas “A Monster in Her Eyes” is number 8. They are

separated by “Hollow”, which can be interpreted as a way to embody the island in a song composition. The three tracks stake a claim on the extent to which Prospero overpowers and becomes the master of Ariel, Caliban, and the island itself. Moreover, it is noticeable that these tracks appear in the same order in which we are presented with these characters in the play.¹⁴ Contrary to postcolonial theories and revivals of *The Tempest*, race is not an issue on the album, albeit it may be to theoreticians. In that way, the album challenges conventional notions of representation, which insist on highlighting the problem and how it might affect Ariel and Caliban’s relationship to each other and to Prospero. The album suggests that Ariel and Caliban are Prospero’s servants and that both demand freedom; that is, they are more similar than postcolonial authors such as Retamar tend to claim.

Angra’s *Aqua* is built upon the theme of redemption, which, if explored through *The Tempest*, might offer a wealth of interpretations. For example, in the Biblical narrative, God redeems the Israelites from slavery in Egypt (Exodus 1-15). In this religious context, redemption is embedded with a strict economic language; that is, to redeem someone is to repossess them, claim ownership, or free someone from slavery or a debt. In the Bible, the redeemer (*Go’el*, in Hebrew) occupies a central role in the narrative.¹⁵ It is noticeable that not only does Prospero resemble such powerful characters, but also is a figure who demands unquestionable obedience. He is the one who holds the power to enslave (the elements, the island’s inhabitants) and/or to set them free, as he is the father to a daughter whom he loves and controls.¹⁶

What is clear to the reader — both of the Bible and of the Shakespearean text — is that not only does redemption entail a transfer of ownership but also a status elevation.¹⁷ For decades, postcolonial studies have shed light on *The Tempest*, allowing us to affirm that, although Ariel and Caliban might seem alien to Latin Americans, their journeys from enslavement to repossession might illuminate the continent’s search for cultural identity.

Both “Spirit of the Air” and “A Monster in Her Eyes” share the common motif of freedom, highlighting how the colonized had to come to terms with being perceived by colonizers as either exotic, magical creatures or monsters. In terms of

¹⁴ Ariel’s first entrance: 1.2.224 (Shakespeare, 2015, p. 25). Caliban’s first entrance: 1.2.385 (Shakespeare, 2015, p. 35).

¹⁵ Moses, Boaz, and Christ are figures that illustrate this concept.

¹⁶ Consider other father-daughter relations in Shakespeare’s canon. Fathers control their daughters and offer an impediment to love’s redemption: the results can be disastrous — Desdemona and Juliet — or miraculous — Hermia.

¹⁷ Consider Joseph’s story in *Genesis*, the Exodus narrative and Ruth.

representing how similar the circumstances of Ariel and Caliban are in a different medium, Faria (2016, p. 49) notes that both songs “start with soft acoustic guitar arrangements accompanied by the violin, and shift towards a powerful heavy metal approach”. It can be argued that such a change in mood and instrumentalization suggests the inner feeling of revolt that slowly builds inside each character.

The songs also share a choir. In “Spirit of the Air”, the choir follows lines 26-27: “You’ve been my Lord for so long / Now comes the time to regain...”, whereas in “A Monster in Her Eyes”, it sings the lines 29 and 30: “My sacrifice / My paradise”. It has been suggested that the choir in both songs may represent the island population under Prospero (Faria, 2016, p. 49). In light of this interpretation, I further develop the argument and claim that the choirs represent the antagonistic traditions in former colonies where they perceive Ariel and Caliban as either descendants of a complicit intellectual elite or a rebellious, repressed native population.

In terms of characterization, “Spirit of the Air” aims to resemble a genderless, ethereal being, whereas “A Monster in Her Eyes” emphasizes the dual nature of Caliban, considered half-beast, half-man: “I always was a lower being/ Not much, I’m just a beast”. Nevertheless, both songs accentuate how Prospero’s takeover took different forms: while Ariel is persuaded to obey Prospero, Caliban is forced to do so. “Spirit of the Air” evokes *The Tempest* passage 4.1.48-52¹⁸ in the second verse: “[b]efore you can say: ‘Spirit! Come and go! / My Lord / I’ll bring the tempest, I won’t even question: / I’ll be gone in a trip of a toe?”. On the other hand, in “A Monster in Her Eyes”, Caliban asserts there’s more than one way to deny someone’s freedom, and one of them is through language.

According to Barbara A. Mowat,

Shakespeare places Caliban in relation to Prospero [...], to Miranda [...] and indirectly to Ferdinand [...]. Thus, for many readers, Shakespeare creates in the center of this otherworldly play a confrontation that speaks eloquently to readers and audiences living the aftereffects of the massive colonizing of the eighteenth and nineteenth centuries and observing the continuing life of empire in the interactions between the powerful and the former colonized states (Mowat, 2015, p. 196).

¹⁸ “Before you can say ‘Come,’ and ‘Go,’
And breathe twice, and cry ‘So, so,’
into another medium Each one, tripping on his toe,
Will be here with mop and mow.
Do you love me, master? No?”
The Tempest 4.1.48-52 (Shakespeare, 2015, p. 123).

This trio, Prospero, Caliban, and Miranda, also appears in “A Monster in Her Eyes”, as it may be rather challenging to determine to whom Caliban sings his lament.

To some extent, Caliban’s claim: “[y]ou took my freedom/And shaped it into your servant/You taught me your tongue/Denying me the word”¹⁹ acknowledges the “bitter moral victory” that Stephen Greenblatt (2015, p. 35) alludes to in *Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century*. “A Monster in Her Eyes” is considered a metal ballad, which renders it, just like Caliban, a sort of hybrid identity in the musical setting. Not only is “A Monster in Her Eyes” one of the most beautiful songs in *Aqua*, but it is also the one that directly challenges the Milanese’s depiction of Caliban as a monster and “this thing of darkness” (Shakespeare, 2015, p. 165).²⁰

Thus, the song translates the need for redemption into another medium: Caliban wishes to be redeemed from such a notion, especially by Miranda. Angra successfully adapts Caliban’s lyrical and poetic language (Mowat, 2015, p. 196; Raffel, 2006, p. xix) through the instruments and vocalization in “A Monster in Her Eyes”. The blend between pain and outrage in the singer’s performance and instrumentalization reflects Caliban’s bitterness. In the end, Caliban concludes he should no longer perceive himself as a monster; instead, he is the legitimate owner of the land which he inhabits.

While “Spirit of the Air” maintains the reverential relation between Prospero and Ariel displayed in *The Tempest*, “A Monster in Her Eyes” can be interpreted almost as a romantic ballad, where a rejected Caliban sings his unrequited love for Miranda. Moreover, as Faria (2016, p. 77) notes, “[t]he restoration of the image Miranda has of him appears here to be analogous, in terms of importance, with the reclaiming of the island”. In addition, the song reflects Caliban’s desires and dreams of populating the island alongside Prospero’s daughter, in an almost Edenic perspective.²¹

In light of acknowledging the connection between *Aqua* and the Biblical motif of redemption, Caliban’s desire to reclaim his paradise is successfully transformed into a song on the album in “A Monster in Her Eyes”. Although the song displays a rather romanticized version of Caliban’s relationship with Miranda,²²

¹⁹ *The Tempest* 1.2.437-439 (Shakespeare, 2015, p. 39).

²⁰ *The Tempest* 5.1.330-331.

²¹ Cf. *Genesis*. 1.16 to *The Tempest* 1.2.400-403 (Shakespeare, 2015, p. 37).

²² “So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them. And God blessed them,

it symbolizes his yearning for redemption as it contests Caliban's depiction throughout the entire play.

The very first mention of Caliban in *The Tempest* is in Act 1, where Prospero declares that Sycorax's child scarcely bears human shape.²³ Shakespearean studies acknowledge the importance Michael de Montaigne's essay "Of Cannibals" (1580) had in Shakespeare's imagination in *The Tempest*. After all, Renaissance Europe was on the verge of the Age of Exploration and speculation regarding the inhabitants of distant 'Edens' was flourishing. Such a representation of Early Modern Age powers of imagination finds voice in Trinculo, who, in Act 2, compares Caliban, upon their first meeting, to a fish.²⁴ The next human to have a glimpse of Caliban is Stephano. Again, the notion of Caliban as a half-human creature is stressed.²⁵

As Faria argues (2016, p. 47), "[A Monster in Her Eyes] aims at highlighting the humanity of the beast-like character in order to explore and resonate some of his endeavors in *The Tempest*". Taking into consideration the redemption motif that, in my analysis, reverberates throughout the album — and, to some extent, throughout the play —, Caliban's portrayal by the band is also an attempt to redeem him, to restore him, as any colonized subject, to his status as a human being.

Finally, another feature the song exhibits is the idea that looking at something or being looked upon by someone is an inherently political act. In *The Tempest*, Miranda claims that Caliban is "villain, sir, I do not love to look on" (Shakespeare, 2015, p. 35).²⁶ It is precisely upon this duality that the song's chorus is built. The song alludes to Caliban's defiance of Prospero in Act 1²⁷ and invites the audience to question who the real monster really is, Caliban or the man who shaped Caliban into the creature he has become.

From a musical and literary standpoint, it is possible to affirm that the chorus is the most essential section of a song, as its repetition and melodic stability often concentrate the song's emotional and semantic essence — a point supported by both Philip Tagg's (1982, p. 45) semiotic model of popular music and Roman

and God said unto them, Be fruitful, and multiply, and replenish the earth, and subdue it: and have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moveth upon the earth" (*Genesis* 1:27-28).

²³ "Save for the son that [Sycorax] did litter here,/ A freckled whelp, hag-born not honored with/ A human shape" (*The Tempest*, 1.2.335-337. Shakespeare, 2015, p. 33).

²⁴ "What have we here? a man or a fish? dead or alive? A fish: he smells like a fish; a very ancient and fishlike smell; a kind of not of the newest poor-John" (Shakespeare, 2015, p. 77).

²⁵ *The Tempest* 2.2.58-72 (Shakespeare, 2015, p. 81).

²⁶ *The Tempest* 1.2.370-71 (Shakespeare, 2015, p. 35).

²⁷ *The Tempest* 1.2.396-411 (Shakespeare, 2015, p. 37).

Jakobson’s (1960, p. 356) notion of the poetic function of language, in which repetition reinforces meaning and affect.

As I have argued, “Spirit of the Air” and “A Monster in Her Eyes” partake of similar structural devices. Both songs are almost the same length, “[both] refer to a substantial amount of textual content from *The Tempest*, and both songs, by means of point of view, address the issue of master versus servant, or colonizer versus colonized” (Faria, 2016, p. 48). Not only do the choruses intertwine Ariel’s and Caliban’s depictions by stating their sense of selfhood is incomplete and subordinated to the eyes of their colonizers (Prospero and Miranda), but they also state more emphatically their longing to reclaim and repossess their freedom and status.

Table 1 compares “Spirits of the Air” and “A Monster in Her Eyes” choruses. By highlighting their desire for independence, *Aqua* triumphantly reimagines *The Tempest*, challenging the postcolonial criticism legacy, which insists on viewing Ariel and Caliban as distinct classes of subordinates in a new medium.

Table 1 — “Spirit of the Air” and “A Monster in Her Eyes” choruses

“Spirit of the Air”	“A Monster in Her Eyes”
Groves and standing lakes (<i>And standing lakes</i>)	My land and Miranda will see
Island of dreams where you reside (<i>where you reside</i>)	All my sacrifice (<i>my sacrifice</i>) will be worth the price
Spirit of the air	Forever I’ll say
You throw (<i>you throw</i>) your tricks and spells (<i>Your tricks and spells</i>)	My stolen paradise (<i>My stolen paradise</i>)
And claim for your freedom (<i>freedom</i>) once denied	It will be worth the price and no longer
It’s no good to watch the skies	I’ll be a monster in her eyes
Through someone else’s eyes	I’ll be a monster in her eyes
Through someone else’s eyes	I’m just a monster in her eyes

Source: elaborated by the author.

Table 1 compares the two songs, focusing on Ariel’s and Caliban’s relationship with the island and the emphasis on the act of seeing and being seen, as highlighted in the choruses. Whereas “Spirit of the Air” gives prominence to the oneiric aspects of the island, thereby aligning with Ariel’s depiction in Shakespeare, “A Monster in Her Eyes” emphasizes the Edenic world from which Caliban was stolen by Prospero. Thus, the choruses bring Caliban and Ariel closer together, characters who postcolonial criticism traditionally positions as antagonists. Through their musical structures, the songs highlight the similarities between the two characters; likewise, through the lyrics, not only does *Aqua* establish a dialogue with *The Tempest*, but

also brings to the foreground the theme of redemption through both actual and symbolic freedom, particularly in terms of the construction of one's self-image.

Conclusion

Redemption is a concept that intertwines a significant part of the Biblical narrative.²⁸ Not only is it possible to argue that “Shakespeare alludes to the *Psalms* more often than to any other biblical book” (Hamlin, 2018, p. 17), but also that, like the Bible, his plays are charged with the redemption theme. *The Tempest* concludes with a series of transferences of ownership and characters' redemption through the power of music. All of those who are somehow affected by the sweet airs of the island are redeemed. For example, by the end of the play, Prospero has had his dukedom restored, and Ariel is finally free. Prospero also restores Caliban and has the island returned to him. Conversely, by denying a song to either Antonio or Sebastian (both immune to either the island's or Ariel's music), the album states that there is no redemption for them.

In conclusion, *Aqua* recognizes the healing powers of music and the restoration of order from chaos in its ten songs. Like the Flood narrative, which opens it and can be compared to Prospero's wrath at the play's beginning, the waters come to wash away the corruption and deliver a new, pure, and orderly world. This is particularly evident in both the first track, “Viderunt Te Aquae”, and the last one, “Ashes”, which draws from Prospero's epilogue at the end of the play.

Rafael Bittencourt, Angra's guitarist, explains that “Viderunt Te Aquae”

[is] a clichéd harmony that can be found in pieces for games or movies soundtrack. Technically, it's a minor chord melody with a diminished fifth. Simple, but it sounds incredible to me and my partners. To develop it and make it unique, I created an arrangement for five voices in counterpoint. The Bible inspired Shakespeare way too much. I re-read some passages. The lyrics are from Psalm 77 in the Vulgate. It is one of the psalms dedicated to the ancient Hebrew masters. ‘Viderunt te Aquae’ means something like ‘the waters turned you over’ and it is about a man who loses his faith, but then regains it. In Psalm 77, the waters represent the transformations in this man's monologues and his inner change. Just like the main character, Prospero [in *The Tempest*] (Bittencourt, 2010, own translation).²⁹

²⁸ In *The Drama of Scripture* (2006), Craig Bartholomew and Michael W. Goheen argue that the Bible can be read as a single narrative embroidered with the redemption theme.

²⁹ In the original, in Portuguese: “É uma harmonia clichê que pode ser encontrada em trilhas sonoras de filme. Tecnicamente é uma melodia de acorde menor com a quinta diminuta. Simples, mas soa muito bem para mim e meus parceiros. Para desenvolvê-la e torná-

In my analysis, the album intertwines the Biblical theme of redemption with Prospero's wrath and, thus, symbolizes the character's transformation.

Northrop Frye argues in *The Great Code: The Bible and Literature*,

the theme of redemption out of water follows in the sequence that includes the story of Noah's ark, the crossing of the Red Sea by the Israelites, the symbolism of baptism in which the person baptized is separated into a mortal part that symbolically drowns and an immortal part that escapes, and such occasional uses of the image as the cry to God from the depths of the waters in Psalm 69 (Frye, 1982, p. 192).

In *Aqua*, the same waters that weave all these biblical narratives cleanse Prospero's wrath and — like the Flood marked a new beginning to the formerly enslaved Israelites — redeem Ariel and Caliban. Whereas Ariel, as a being of air, needs to reclaim the skies (“[i]t's no good to watch the skies/Through someone else's eyes”, “Spirit of the Air”) (Angra, 2010), Caliban, fruit of the island, needs to reclaim the land and the possibility of writing a new future to come as the ruler of his stolen paradise.

REFERENCES

ANIMALS. Interpreter: Pink Floyd. [S. l.]: Sony Music Entertainment, 1977. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=D4KQae9oMWs&list=RDD4KQae9oMWs&start_radio=1. Accessed on: 22 June 2025.

AQUA. Interpreter: Angra. [S. l.]: Independent, 2010. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kBkBZzGp2T7NBxEBALf2K1DWtTx_arzag. Accessed on: 20 June 2025.

BARTHOLOMEW, C. G.; GOHEEN, M. W. *The Drama of Scripture: Finding Our Place in the Biblical Story*. London: Spck Publishing, 2006.

BENTLEY, G. F. O. Latin America Identity: Ariel or Caliban. *Miscelânea*, v. 7, p. 13-27, Jan./June 2010. Available at: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/677/640>. Accessed on: 20 June 2025.

DESOLATION Row. Interpreter: Bob Dylan. Composer: Bob Dylan. In: HIGHWAY 61 Revisited. Interpreter: Bob Dylan. [S. l.]: Sony Music Entertainment, 1965. *YouTube*. Available at: http://www.youtube.com/watch?v=hUvcWXTIjcU&list=RDhUvcWXTIjcU&start_radio=1. Accessed on: 22 June 2025.

-la única, fiz um arranjo para cinco vozes em contraponto. A Bíblia inspirou muito Shakespeare e eu reli alguns trechos. As palavras são do salmo 77 da Bíblia em latim. É um dos salmos dedicados aos mestres do povo ancião hebreu. 'Viderunt te Aquae' significa algo como 'às águas te viram' e é sobre um homem que perde sua fé, mas depois a retoma" (Bittencourt, 2010).

DUNN, C. M. The Function of Music in Shakespeare's Romance. *Shakespeare Quarterly*, v. 20, n. 4, p. 391-405, Aut. 1969. Available at: <http://www.jstor.org/stable/2868536>. Accessed on: 3 July 2025.

FARIA, F. C. Shakespeare Meets Rock: *The Tempest* and Its Transmutation into *Aqua*, by the Brazilian Band Angra. 2016. 88p. Thesis (Master's Degree in Literature) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Available at: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/174689>. Accessed on: 20 June 2025.

FISCHLIN, D. Sounding Shakespeare: Intermedial Adaptation and Popular Music. In: FISCHLIN, D. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. p. 257-289.

FRYE, N. *The Great Code: The Bible and Literature*. London: Harcourt Brace Jovanovic Publishers, 1982.

GREENBLATT, S. *Learning to Curse: Essays on Early Modern Culture*. New York: Routledge, 2015.

HAMLIN, H. *The Bible in Shakespeare*. London: Oxford University Press, 2018.

HOLY Land. Interpreter: Angra. [S. l.]: Independent, 1996. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=GW-F6Ri3feg&list=OLAK5uy_kPd0sUOZ_aiVfrD16g_MxlVBssK8RIso. Accessed on: 20 June 2025.

HOMER. *The Iliad*. Translated by Robert Fagles. New York: Penguin Books, 1990.

JAKOBSON, R. Linguistics and Poetics. In: SEBEOK, T. A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960. p. 350-377.

KLEIN, S. The Development of the Concept Album. *Honors Project*, 2019. Available at: <https://scholarworks.gvsu.edu/honorsprojects/761/>. Accessed on: 7 June 2025.

LINDLEY, D. *The Arden Critical Companions: Shakespeare and Music*. London: Bloomsbury, 2006.

MACEDO, E. Angra: "Viderunt te Aque" por Rafael Bittencourt. *Whiplash*, 10 Aug. 2010. Available at: https://whiplash.net/materias/news_860/112964-angra.html. Accessed on: 11 July 2025.

MILLÁN-ZAIRBERT, E. A Great Vanishing Act? The Latin American Philosophical Tradition and How Ariel and Caliban Helped Save It from Oblivion. *The New Centennial Review*, v. 7, n. 3, p. 149-169, Winter 2007.

MOWAT, B. A. *The Tempest: A Modern Perspective*. In: SHAKESPEARE, W. *The Tempest*. Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2015. p. 185-199.

NATIONAL Library of Medicine. "And there's the humor of it": Shakespeare and The Four Humors. c2026. Available at: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/shakespeare-and-the-four-humors/index.html>. Accessed on: 10 July 2025.

OPHELIA. Interpreter: The Lumineers. Composers: Wesley Schultz and Jeremy Fraites. In: CLEOPATRA. Interpreter: The Lumineers. [S. l.]: MNRK Records, 2016. *YouTube*. Available at: http://www.youtube.com/watch?v=pTOC_qONLtk. Accessed on: 15 June 2025.

ORWELL, G. *Animal Farm*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1945.

RAFFEL, B. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. *The Tempest: The Annotated Shakespeare*. New Haven: Yale University Press, 2006. p. xv-xxix.

RETAMAR, R. F. *Caliban and Other Essays*. Translated by Edward Baker. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

RODÓ, J. E. *Ariel*. Valencia: Prometeo, 1914. Available at: <http://archive.org/details/arielrodo00roduoft/page/xiv/mode/2up>. Accessed on: 27 Oct. 2025.

SANDERS, J. *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*. Cambridge: Polity Press, 2007.

SHAKESPEARE, W. *A Midsummer's Night Dream*. Edited by Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Library, c2026a. Available at: <http://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/read/>. Accessed on: 26 Oct. 2025.

SHAKESPEARE, W. *King Lear*. Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2015.

SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Edited by Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Library, c2026b. Available at: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/>. Accessed on: 26 Oct. 2025.

SHAKESPEARE, W. *The Tempest*. Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2015.

SHAKESPEARE, W. *Twelfth Night*. Edited by Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Library, c2026c. Available at: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/twelfth-night/read/>. Accessed on: 26 Oct. 2025.

SOUZA, F. H. A Apropriação de *The Tempest* em “Aqua”. 2012. 46p. Thesis (Undergraduate Thesis in Literature) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Available at: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56154>. Accessed on: 30 June 2025.

SPIRIT of the Air. Composers: Edu Falaschi and Kiko Loureiro. Interpreter: Angra. In: AQUA. Interpreter: Angra. [S. l.]: Independent, 2010. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=OSPYh5bibys&list=OLAK5uy_kBkBBZzGp2T7NBxEBALf2KIDWtTx_arzag&index=6. Accessed on: 27 Oct. 2025.

STIMSON, F. J. *Ariel*. Boston: The Riverside Press Cambridge, 1922. Available at: <https://archive.org/details/ariel01rodgoog/page/n32/mode/tup>. Accessed on: 27 Oct. 2025.

TAGG, P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, v. 2, p. 37-67, 1982.

THE BIBLE. King James Version. Bible Gateway. Available at: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%201&version=KJV>. Accessed on: 21 June 2025.

THE DARK Side of the Moon. Interpreter: Pink Floyd. [S. l.]: Sony Music Entertainment, 1973. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=k9ynZnEBtvw&list=RDk9ynZnEBtvw&start_radio=1. Accessed on: 05 July 2025.

THE TEMPEST. Direction: Julia Taymor. Production: Walt Disney Studio Pictures. United States of America: Walt Disney Studio Pictures, 2010. 1 DVD.

THE TEMPEST, Op 18. Interpreter: Berliner Philharmoniker. Composer: Pyotr L. Tchaikovsky. *YouTube*, 2018. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Cbwft0Fs3nM&t=1s>. Accessed on: 20 June 2025.

VAUGHAN, A. T. Caliban in the Third World: Shakespeare's Savage as Sociopolitical Symbol. *The Massachusetts Review*, v. 29, n. 2, p. 289-313, Summer 1988.

VIDERUNT Te Aquae. Interpreter: Angra. Composers: Rafael Bittencourt. *In*: AQUA. Interpreter: Angra. [S. l.]: Independent, 2010. *YouTube*. Available at: http://www.youtube.com/watch?v=QRTkTKgeKgE&list=RDQRTkTKgeKgE&start_radio=1. Accessed on: 27 Oct. 2025.

Recebido em: 16/09/2025

Aceito em: 11/02/2026



EM (T)ESE

TRADUÇÃO E EDIÇÃO

PÁGINAS 101 A 151

“Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos”: tradução e restauração em edições do livro *Ariel*, de Sylvia Plath

“About My Eyes, My Lips, My Hair”: Translation and Restoration in Editions of the Book *Ariel*, by Sylvia Plath

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
fernandagaa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9522-4688>

RESUMO: Antes de seu suicídio em 1963, Sylvia Plath reúne e organiza em manuscrito os poemas do seu mais célebre livro, *Ariel*. Ali, a ordem de cada texto, inclusive pela composição do sumário, encontra-se claramente disposta no material deixado pela poeta. Após a morte de Plath, Ted Hughes, escritor e, à época, ex-marido da autora norte-americana, responsável por seu espólio, publica *Ariel*, suprimindo-lhe alguns poemas e alterando significativamente a ordem em que estes aparecem no manuscrito. Somente após a morte de Hughes, é que a filha do casal resolve republicar o livro conforme o original deixado pela mãe, edição à qual se atribui o curioso subtítulo de “restaurada”. Neste artigo, cotejamos duas versões do livro traduzidas para o português: uma que segue a edição de Ted Hughes e a outra, mais recente, baseada na que “restaura” o trabalho original de Sylvia Plath.

PALAVRAS-CHAVE: Livro; Edição Restaurada; Estudos da Tradução; *Ariel*; Sylvia Plath.

ABSTRACT: Before her suicide in 1963, Sylvia Plath collected and organized in manuscript the poems of her most famous book, *Ariel*. There, the order of each text, including the composition of the summary, is clearly arranged in the material left by the poet. After Plath's death, Ted Hughes, writer and her ex-husband at that time, becomes responsible for her estate and publishes *Ariel* but not without suppressing some poems and importantly modifying the order in which they appear in the manuscript. Only after Hughes' death did the couple's daughter decide to republish the book according to the original version left by her mother, an edition to which the curious subtitle of “Restored” is given. In this article, we compare two versions of the book translated into Portuguese: one that follows Ted Hughes' edition and the other, more up to date, based on the one that “restores” Sylvia Plath's original work.

KEYWORDS: Book; Restored Edition; Translation Studies; *Ariel*; Sylvia Plath.

Sobre os olhos: recortar o silêncio, percorrer a raiz

[...]

Estas lâmpadas, estes planetas
Caindo como bênçãos, como flocos

Com seis lados, brancos
Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos

Tocando e derretendo.
Lugar nenhum.
(Plath, 2010, p. 75)

Percorramos o livro de poemas *Ariel*, da escritora estadunidense Sylvia Plath, com os olhos atentos em suas ramificações: linhas e letras, cor, páginas, leituras, traduções, traições e silêncios. Espreitemos suas dobras de sentido, suas redobras sonoras e escutemos sua insistente interseção de tempos. Passagem por contextos outros à sua presença atual, num movimento instável a conferir-lhe rastros de muitos segredos. Demoremo-nos um pouco mais e colhamos, nesse livro, paisagens da sua face humana: mãos que por ele caminharam, corpos que junto dele viveram, imaginaram-no, construíram-no, até se chegar o momento de uma partida: seu trânsito da vida ao mundo, com os cortes rudes que nele se inscreveram e depois se deslocaram, mas, sobretudo, com sua notável força material e simbólica de reexistência.

Publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1965, pela Editora Faber & Faber e, nos Estados Unidos, em 1966, pela Harper & Row, *Ariel* é primeiramente editado e traduzido para o português em 1996 pela Relógio D'Água em Portugal. Uma outra edição em português é organizada em 2007 pela Verus no Brasil, reproduzindo, dessa vez, numa referência à posterior reedição inglesa de 2004 pela Faber, o curioso subtítulo “Edição *restaurada* e bilíngue” (grifo nosso), restauração esta a remeter-nos à irredutível fronteira arte-vida.

Sabe-se que *Ariel* foi o livro póstumo de Sylvia Plath, publicado a partir do manuscrito que ela deixou integralmente pronto, com o sumário e sequência dos poemas claramente definidos. Além disso, é conhecido o fato de que, pouco tempo depois de organizado esse material, Plath, recentemente separada do também poeta Ted Hughes e residindo em Londres com dois filhos muito jovens, suicidasse por inalação de gás de cozinha quando contava trinta anos. Em fevereiro de 1963, portanto, a escritora planeja e executa a própria morte enquanto esperava, pela manhã, a chegada da cuidadora dos filhos. Esse acontecimento, somado à

anterior publicação do seu romance *A redoma de vidro*, conhecido pelos indícios autobiográficos que apresenta, promove um súbito reconhecimento do público em relação à obra já divulgada da autora, levando a que Plath ascenda a ícone anglo-americano feminista a partir dessa década¹.

É fácil perceber que a rápida promoção da obra e imagem da autora depois de sua morte se deve, além da curiosidade gerada no público por sua tragédia pessoal, ao forte teor autobiográfico dos seus escritos². Assim, os leitores, ávidos por encontrar na obra de Plath as razões da sua morte prematura, passam a buscar em seus textos indícios das relações interpessoais da poeta, sobretudo aquelas que denunciavam as traições do marido: “Explicações biográficas, psicanalíticas e feministas passaram a ser a norma, tentando dar conta do ‘problema’ de Plath” (Lopes, 2010, p. 7).

Foi na esteira desses acontecimentos que Ted Hughes, responsável legal pelo espólio de Plath, editou e publicou o livro *Ariel* em 1965, excluindo do volume treze poemas presentes no manuscrito e acrescentando outros treze escritos pela autora depois que ela já havia concluído o livro em novembro de 1962. Além disso, Hughes altera, nessa edição, a sequência dos poemas definida pela autora no manuscrito. Esses cortes e substituições, contudo, só se tornaram conhecidos ao público no ano de 1981, quando Hughes publica o *Collected Poems*, incluindo na coletânea os poemas retirados da primeira edição de *Ariel* e indicando, em notas de rodapé, o sumário do manuscrito original. Como ressalta Frieda Hughes (2010, p. 18), “essa inclusão trouxe a público os arranjos que meu pai fez, e ele foi muito criticado por não ter publicado *Ariel* como minha mãe o deixara.”

A partir de tais considerações, nossa investigação segue o rumo de cotejar as duas edições do livro *Ariel* em português: aquela primeiramente editada pela Relógio D’Água — que reproduz a versão inglesa de 1965, mantendo, pois, os cortes e substituições feitos por Ted Hughes — com a edição mais recente do livro feita pela Verus no Brasil. Esta última, como já mencionado, apresenta-se como a edição “restaurada” do livro *Ariel*, trazendo uma outra tradução para os poemas e exibindo o fac-símile do manuscrito original, conforme datilografado e organizado por Plath. Pretendemos, assim, por via dessa comparação, também aprofundar e matizar o sentido que assume a palavra “restauração” nesse último livro, considerando elementos que apenas a materialidade de tal objeto e a história das suas múltiplas edições puderam recolocar em questão.

¹ As informações biográficas sobre Sylvia Plath, sobretudo as que cercam a publicação de *Ariel*, foram extraídas dos prefácios à edição brasileira do livro. Alguns episódios remissivos à vida empírica da autora também constam em Carvalho (2003) e Stevenson (1992).

² Frieda Hughes (2010, p. 17), filha do casal Plath e Hughes, comenta, no prefácio à edição restaurada de *Ariel*, que muitos dos últimos poemas escritos por sua mãe “[...] haviam sido rejeitados por revistas, por causa da sua natureza extrema, embora os editores os tenham publicado rapidamente quando ela morreu”.

Figura 1 — Sumário da edição portuguesa

Índice		
CANÇÃO DA MANHÃ	13	
OS MENSAGEIROS	15	
OVELHAS NO NEVOEIRO	17	
O CANDIDATO	19	
A SENHORA LÁZARO	23	
TÚLIPAS	31	
GOLPE	37	
OLMO	41	
AS DANÇAS DA NOITE	45	
PAPÓULAS EM OUTUBRO	49	
BERCK-PLAGE	51	
ARIEL	65	
MORTE & CO	69	
NICK E A VELA	73	
GULLIVER	77	
A CAMINHO	81	
MEDUSA	87	
A LUA E O TEIXO	91	
UM PRESENTE DE ANIVERSÁRIO	95	
CARTA EM NOVENEMBRO	101	
		A RIVAL 105
		PAIZINHO 107
		TU ÉS 113
		39º DE FEBRE 115
		A SESSÃO DAS ABELHAS 121
		A CHEGADA DA GAIOLA DAS ABELHAS 127
		FERRÓDAS 131
		A INVERNAR 137
		O ENFORCADO 141
		PEQUENA FUGA 143
		OS ANOS 147
		OS MANEQUINS DE MUNIQUE 149
		TOTEM 153
		O PARALÍTICO 157
		BALÕES 161
		PAPÓULAS EM JULHO 165
		BONDADE 167
		NÓDOA NEGRA 169
		PONTO-LIMITE 171
		PALAVRAS 173

Fonte: Plath (1996).

Figura 2 — Sumário da edição brasileira

Sumário		
Apresentação – O caso Ariel (Rodrigo Garcia Lopez) 7		
Prefácio (Frieda Hughes) 13		
Canção da manhã	31	A outra 95
Os mensageiros	33	Morte súbita 99
O caçador de coelhos	35	Papoulas de outubro 101
Talidomida	37	A coragem de calar 103
O candidato	39	Nick e o castiçal 107
Mulher estéril	43	Praia de Berck 111
Lady Lazarus	45	Gulliver 123
Túlipas	53	Chegando lá 125
Um segredo	57	Medusa 129
O carcereiro	61	Purdah 133
Corte	65	A lua e o teixo 137
Olmo	69	Um presente de aniversário 139
Danças noturnas	73	Carta de novembro 145
A detetive	77	Amnésico 149
Ariel	81	Rival 151
Morre & Cia.	85	Papai 153
Reis magos	87	Você é 159
Leibos	89	40 graus de febre 161
		A reunião das abelhas 165
		A chegada da caixa de abelhas 169
		Ferróadas 173
		Hibernando 177
		Rascunhos do poema "Ariel" 181
		O ensaio 195
		Notas 201
		Sobre os tradutores 209

Fonte: Plath (2010).

Donald McKenzie (2018) defende não ser possível ignorar as circunstâncias históricas e sociais que subjazem a feitura e circulação de um livro e que interferem diretamente na sua recepção. Tendo em vista uma recente aceitação da bibliografia histórica como campo de estudo capaz de responder às exigências contemporâneas de maior compreensão dos fenômenos que acompanham a produção e leitura de livros, o autor reafirma, na terminologia *história do livro*, “um tipo de estudo relevante à história de toda disciplina que dependa de textos” (McKenzie, 2018, p. 12). Percebendo evidências em torno da impossibilidade de se proclamar como definitivas edições de livros de qualquer espécie, haja vista todos os processos de reelaboração material e simbólica que cercam a aparição do referido objeto em dado contexto histórico, o autor observa, nessa “instabilidade textual” (McKenzie, 2018, p. 12), o poderoso movimento de forças sociais que estabelecem o livro como um raro e complexo produto cultural.

Não é um acaso que McKenzie (2018, p. 26) situe os estudos bibliográficos atuais como uma verdadeira “sociologia de textos”, destacando na palavra “texto”, através da raiz de seu *texere* latino, o tecido, a trama ou enlaçamento de um primário processo de construção material a fundamentar o valor metafórico assumido pelo vocábulo posteriormente. Dessa forma, na base da palavra “texto”, encontra-se a menção a um processo de fabricação material, o qual não se dá sem um envolvimento prático de setores diversos da sociedade, o que reafirma a “sociologia” como ciência atribuída aos estudos do livro.

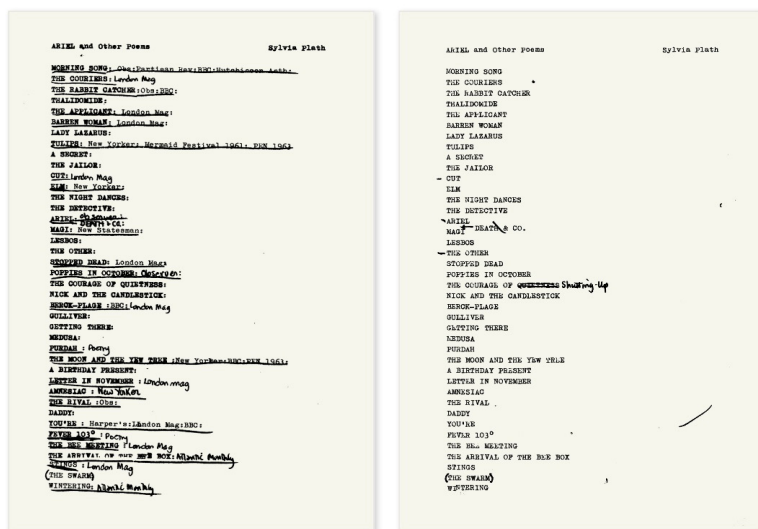
Nessa mesma perspectiva, Nelson Schapochnik (2004), ao discorrer sobre a manifestação histórica das artes tipográficas em território brasileiro, analisa o processo “braçal” que há muito permite a circulação de textos através de livros. Para suas teorizações, o pesquisador retoma palavras de Roger Stoddard sobre os estudos do livro:

Seja o que for que façam, os autores *não* escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas. A maioria dos livros escritos antes de 1600, digamos, são cópias. Cada cópia manuscrita era transcrita de um exemplar manuscrito específico, copiado palavra por palavra, talvez linha por linha. Um copista poderia copiar o seu exemplar com a completa liberdade de sua caligrafia expandindo ou contraindo suas letras ou palavras, adicionando ornamentos decorativos, de modo que cada cópia feita diferiria de todas as demais (Stoddard, 1987, p. 4 *apud* Schapochnik, 2004, p. 1).

Observe-se, na citação destacada por Schapochnik, que, dentro da complexa dinâmica social envolvida na feitura de livros, a prática de cópias manuscritas foi

aquela responsável por tal fabricação durante muitos séculos. Isso nos interessa de perto, uma vez que as edições do livro *Ariel* partiram do original manuscrito deixado por Sylvia Plath, o que parece remontar, se levarmos em conta uma “sociologia textual”, a antigos processos de fabricação de livros. Não podemos, pois, deixar de perceber que, no caso de *Ariel*, foi o manuscrito a força a impulsionar a posterior “restauração” do livro em 2004, o que permitiu que se fizesse conhecer a leitura que Sylvia Plath imaginou para seu livro.

Figura 3 – Versões do sumário datiloscrito com marcações de Sylvia Plath



Fonte: Plath (2010).

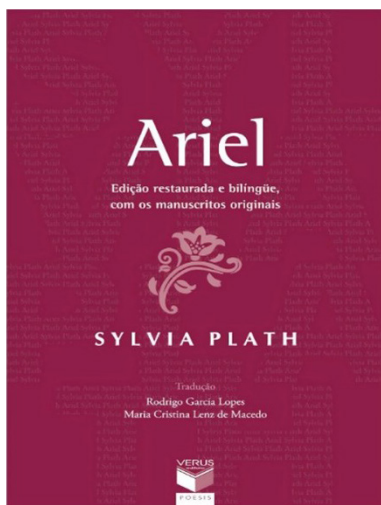
Considerando-se que, na cultura manuscrita de difusão de livros predominante até o século XV, “cada cópia feita diferiria de todas as demais” (Stoddard, 1987, p. 4 *apud* Schapochnik, 2004, p. 1), conferindo a cada exemplar certa aura de autenticidade, o que parece ter-se pretendido com a inserção fac-similada do manuscrito na edição restaurada do livro *Ariel* foi também uma garantia de autenticidade da organização daquele texto. A mão humana que adentra a configuração dessa última edição do livro é, sem dúvida, um vigoroso recurso de autenticação que, contudo, não apaga a instabilidade do texto que lhe deu origem. Ao contrário, não nos esqueçamos de que a inserção do manuscrito só foi pensada para essa edição mediante a publicação anterior do livro adulterado por Ted Hughes, o que

reafirma a visão de McKenzie (2018) de que a edição última e definitiva de um livro não seja possível. Ademais, a impressão do manuscrito ao lado da versão traduzida na edição restaurada de *Ariel* só faz ressaltar, tornando mesmo mais visível, a instabilidade textual inerente ao processo de fabricação e difusão de qualquer livro.

Na visão de Roger Chartier (2014), o que está em jogo, nesse caso, é a tendência à permanência de formas arcaicas de produção no interior de uma cultura mais moderna. Segundo o autor, historicamente, mesmo com a invenção de Gutenberg e a consequente reprodução mecânica de textos, a circulação de escritos por cópias manuscritas perdurou por muito tempo. Isso se deve, dentre outros, ao fato de que o manuscrito assegurava “uma difusão controlada e limitada de textos que evitavam censura prévia e que podiam circular clandestinamente com mais facilidade do que obras impressas” (Chartier, 2014, p. 111). Além disso, o manuscrito permitia revisões, acréscimos e reconfigurações que preservavam a instabilidade do texto sem, no entanto, lhe conter a difusão.

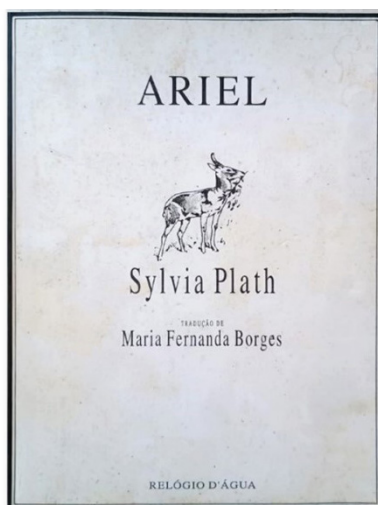
Ora, no que diz respeito ao livro “restaurado” de Sylvia Plath, tais características insurgem como forma de atualizar, além da certificação de autoria — considerando-se os mecanismos de censura e embotamento que poderiam (e realmente puderam) lhe ser dirigidos —, também sentidos complementares e sutis de circulação da obra que coincidem com a operação poética nela tecida: o trabalho da mão e o desenho da letra, o contato clandestino com a escrita material e afetivamente construída, o encontro da autobiografia com a ficção, a costura da palavra com o seu silêncio: “Estas espirais e saltos puros — / Viajam pelo mundo // Para sempre e não me sentarei / De todo esvaziada de belezas, o presente” (Plath, 2010, p. 73).

Figura 4 — Capa da edição brasileira



Fonte: Plath (2010).

Figura 5 — Capa da edição portuguesa



Fonte: Plath (1996).

Além dos aspectos já assinalados sobre a ocorrência da forma manuscrita na edição restaurada de *Ariel*, atentemo-nos a algumas características visuais desse livro verificadas, respectivamente, nas duas edições em língua portuguesa por nós analisadas. Na edição portuguesa, a começar pela capa, notamos que esta se configura de maneira discreta, com fundo branco-gelo em estilo clássico, contendo a singela ilustração de um cervo. Também nela estão presentes o título do livro em caixa-alta e ao topo, com o nome da autora ao centro, em tamanhos não muito desiguais. As designações da editora — Relógio D'água — e da tradutora — Maria Fernanda Borges — em tamanhos menores, mesmo assim, adquirem visibilidade, uma vez que todos os elementos gráficos e ilustrativos da capa se apresentam em cor grafite contrastando-se com a tonalidade clara em profundidade.

Já na edição brasileira “restaurada”, o trabalho visual da capa é distinto. Sua cor é vermelho-magenta com informações como título, subtítulo, nomes da autora, editora e tradutores em cor branca, mas com alguns termos e mesmo a ilustração — um pequeno desenho floral ao centro — nuançados de um tom vermelho suave. Chama-nos a atenção o destaque dado ao título em contraste com o subtítulo “Edição restaurada e bilíngüe, com os manuscritos originais”, este com letras bem menores. Também há um jogo de letras mínimas formando letras maiores que, dos dois planos observados, parecem esfumar os nomes “Sylvia Plath” e “Ariel” ao fundo.

Essas informações são relevantes para percebermos o jogo de forças que, indo da história pessoal da poeta às práticas e valores sócio-históricos de cada período de produção do seu livro, se faz presente partindo-se mesmo da configuração visual do objeto em questão. Assim, não é difícil perceber que a edição portuguesa procura transmitir ao leitor, por sua capa, a ideia de que o livro comporta um texto sóbrio e polido, cujo gênero o leitor provavelmente inferirá ser o poético, dados a discrição plástica e o destaque conferido ao nome autoral em sua frente. Se considerarmos que essa edição replica a inglesa primeiramente difundida de *Ariel* e que, em ambas, prevalecem os cortes e substituições feitos por Ted Hughes, teremos em mente que esse primeiro elemento de contato do leitor com o livro buscará refletir a imagem que Hughes tentou configurar de Sylvia Plath ao interferir na ordem e escolha dos poemas ali exibidos: uma mulher resignada que, apesar dos arroubos de sua vida, placidamente chegou ao seu destino, alcançando posição canônica graças, sobretudo, a certa contenção e esmero poéticos.

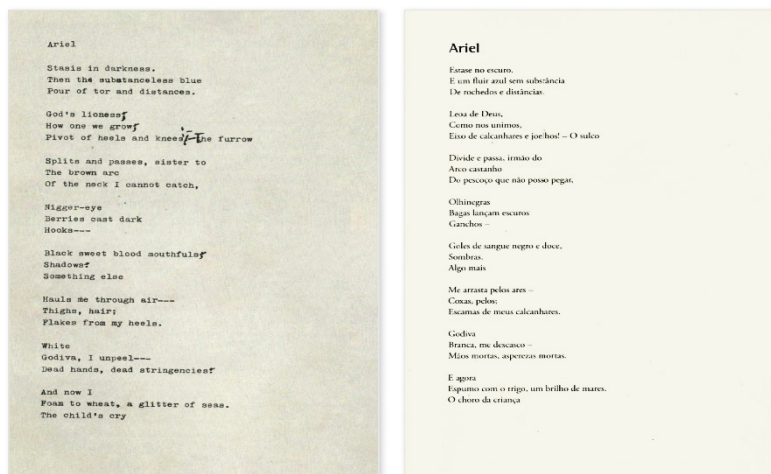
Em relação à edição brasileira, o que se nota é o movimento contrário. Isso porque, ao constituir-se como a reedição do mais célebre livro de poemas de Sylvia Plath, anunciada como “restaurada” e, portanto, reproduzindo os manuscritos da poeta, o que o projeto gráfico-visual da capa do livro antecipadamente propõe é que em seu interior encontra-se uma versão reveladora não só dos poemas, agora resgatados e exibidos em toda sua potência verbal, mas da própria Sylvia, também reconfigurada como mulher inconformada, ousada, intensa. Para isso, colaboram a cor vermelha da capa — que adquire maior expressividade quando em contraste com a capa branco-gelo da edição portuguesa — e o título “Ariel” em destaque, elementos com os quais se estimula o rápido interesse do público ou se supõe o imediato reconhecimento da parte dele em relação à autoria e ao gênero discursivo do texto. Todos esses elementos em cotejamento revelam, por fim, “os processos, as dinâmicas técnicas e sociais de transmissão e recepção de um leitor ou de todo um mercado deles” (McKenzie, 2018, p. 29).

Ao adentrarmos os dois livros analisados, verificamos como aspectos visuais e táteis das páginas, bem como a seleção dos elementos peritextuais de cada versão da obra, buscam corresponder ao projeto de recepção das respectivas edições de *Ariel*. Gérard Genette (2009, p. 12), na introdução ao livro *Paratextos editoriais*, assim define o conceito de peritexto: “mensagem materializada [...] que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como títulos de capítulo ou certas notas”. Tendo em vista essa definição e as

diferentes características dos dois livros, o que observamos na edição portuguesa são folhas brancas com texto impresso em tipos maiores, exibindo, antes dos poemas propriamente ditos, apenas os itens peritextuais básicos: página de rosto, segunda e terceira capas, dedicatória endereçada aos filhos da poeta e índice.

Já a edição brasileira apresenta o texto em folhas com gramatura mais alta, com suave distinção de cor entre os manuscritos anexos e as traduções, ambos impressos com tipos menores em relação aos da edição portuguesa. Quanto ao *peritexto*, este é bem mais amplo. Abriga, além dos elementos presentes na edição portuguesa, uma apresentação seguida de prefácio, primeira e segunda orelhas, quarta capa e anexos, que contam com notas explicativas sobre todos os poemas do livro, currículo dos tradutores, rascunhos do poema “Ariel” e, por fim, o poema “O enxame”, indicado no sumário de Plath entre parênteses, mas não inserido dentre os outros na ordenação textual pensada pela poeta. Vale ainda dizer que, em ambas as edições, o poema no idioma de partida é colocado na página ao lado da tradução correspondente, o que propicia melhor visualização e comparação do texto original com a versão traduzida, como é de praxe em edições bilíngues.

Figura 6 — Primeira página do poema “Ariel”



Fonte: Plath (2010).

Esses elementos internos ao livro corroboram o projeto de recepção das distintas edições já antevisto na capa. A portuguesa, ao selecionar apenas elementos básicos peritextuais, distribuindo-os, junto aos poemas, em páginas

branco-padrão, não deixa de transmitir ao leitor a ideia de dada contenção e padronização condizentes com a imagem da poesia canônica e confrangida que ali se almeja comunicar. Com isso, é a figura do próprio sujeito empírico, escritor do texto, que vai sendo, concomitantemente, construída. A imagem unificada do texto e da autoria então reafirma a sensação de que os poemas, nessa edição, parecerem dispensar comentários. Isso porque, encenando certa autonomia e caráter sublimado da voz lírica em relação aos conhecidos episódios trágicos da vida de Plath, eles acabam por dar a impressão de “falarem” por si mesmos.

Já na edição brasileira, a abundância dos elementos peritextuais, junto com um trabalho mais apurado de escolha do material tátil e visual das páginas, afina-se com o projeto de versão restaurada que pretende difundir: folhas cujas textura e visualidade assemelham-se ao estilo artesanal, o que reforça a ideia do trabalho manual a partir do qual foi possível restabelecer aquela obra. Além disso, o conjunto peritextual informa, reiteradamente, através das duas orelhas, quarta capa, apresentação e prefácio, os dados biográficos de Plath que justificam a restauração do livro. Essa profusão dos comentários em torno da reedição de *Ariel* nos importa na medida em que é nessa perspectiva que se poderá melhor verificar interesses, contradições, convergências e desvios acerca da história de uma edição, corroborando as forças sócio-históricas que a permeiam, perceptíveis pela materialidade mesma do objeto livro.

É tendo isso em mente que nos deteremos no cotejamento da apresentação do livro feita por um dos tradutores da edição brasileira, Rodrigo Garcia Lopes, com o prefácio da mesma obra escrito por Frieda Hughes, filha do casal de poetas e responsável por tal edição. Seguindo as indicações de Genette (2009, p. 145), segundo as quais, o prefácio “é toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”, tomaremos, no livro, tanto seu prefácio propriamente dito quanto a apresentação escrita por Lopes como instâncias prefaciadoras. Com isso, não deixaremos, todavia, de reconhecer posições e nuances distintivas concernentes a cada um desses escritos. Assim, interessante é de antemão perceber diferenças entre os pontos de vista dos dois textos preliminares aos poemas de Plath, observando como eles se apresentam, em alguns momentos, claramente discordantes em relação às perspectivas biográficas ali presentes.

Genette (2009, p. 156) situa o *prefácio tardio* — tempo no qual consideramos enquadrarem-se os textos introdutórios da edição restaurada de *Ariel* — como aquele que exhibe o espaço de um olhar mais maduro do prefaciador, não raro adquirindo caráter testamental relativamente ao conteúdo em foco. Por conseguinte, é nesse

tipo de prefácio que geralmente se destacam aspectos históricos da gênese do texto. Não é um acaso, portanto, que o argumento principal empregado tanto pelo apresentador quanto pela prefaciadora da versão restaurada de *Ariel* será o da realização, ao cabo de 39 anos, do texto que, em vida, Sylvia Plath desejou ver publicado, sendo a gênese dessa elaboração aquela referida e ressaltada como espécie de herança deixada pela autora a seus leitores. Em nosso entender, as recorrentes e minuciosas referências biográficas a respeito da poeta participam dessa intenção de atestar e valorizar a gênese do livro, o que, obviamente, influenciará certa forma de leitura.

Ainda com Genette (2009, p. 232-243), classifica-se como “alógrafo” o prefácio escrito por um terceiro, pessoa diferente do autor do texto. Dentro dessa categoria, situa-se uma das formas do prefácio “actoral”, dada como um caso particular do alógrafo, em que o “terceiro” pode ser personagem real presente em um texto de caráter referencial. Considerando-se que na reedição brasileira de *Ariel* há dois textos preliminares, um produzido pelo tradutor, o outro pela filha de Sylvia Plath, somos levados a atribuir a categoria de texto alógrafo, mais genérica, a ambos os escritos introdutórios, entendendo tratar-se, contudo, a forma mais específica, actoral, ao discurso da filha da poeta. Neste último caso, a classificação do prefácio como tal justifica-se não apenas pelo fato de *Ariel* ser obra dedicada aos dois filhos da autora, como também pelo motivo do primeiro poema do manuscrito — “Canção da manhã” — ter sido feito para Frieda Hughes tendo como base biográfica seu nascimento, conforme esclarece nota ao final do livro. Esse dado nos parece decisivo para leitura que fazemos dos textos introdutórios de *Ariel*, visto que, em cada um deles, está impressa uma posição peculiar quanto à concepção do livro, sobretudo no que diz respeito às interferências de Ted Hughes na primeira edição.

Dessa forma, a filha da poeta, logo no início do seu prefácio, previne: “Como sua filha, só posso examinar esta edição [...] sob a perspectiva puramente pessoal de sua história [de Sylvia Plath] dentro de minha família” (Hughes, 2010, p. 13). Veja-se que a prefaciadora então busca justificar, embora sem deixar de admitir, as alterações feitas pelo pai na primeira edição: “[Ted Hughes] estava bem ciente da ferocidade extrema com a qual alguns dos poemas de minha mãe desmembravam pessoas próximas a ela [...]. Ele quis dar ao livro uma perspectiva mais abrangente, a fim de torná-lo aceitável para os leitores, em vez de afastá-los” (Hughes, 2010, p. 17). O tradutor-apresentador, por sua vez, é enfático ao retomar as palavras da filha de Plath e divergir de seu argumento: “Como a filha escreve no prefácio desta obra [...], Ted Hughes eliminou poemas que considerou ‘mais fracos’, ponto de vista do qual discordamos” (Lopes, 2010, p. 10). E não usa de eufemismos ao se

referir às interferências de Ted Hughes: “Argumentando que defendia a memória da mãe de seus filhos e de pessoas vivas, além da própria reputação, Ted Hughes eliminou e adicionou poemas a seu bel-prazer, além de mudar a sequência, mutilando o *Ariel* original” (Lopes, 2010, p. 8).

A divergência percebida na abordagem dos textos introdutórios de *Ariel* só resalta o caráter distinto de cada um deles, corroborando a tese de Genette (2009) de que prefácios nem sempre apresentam argumentos convergentes, distinguindo-se por funções diversas. No caso do actoral, aquele dentro do qual classificamos o prefácio de Frieda Hughes, Genette (2009, p. 243) entende que ele é propenso a “corrigir [...] alguns erros de fato ou de interpretação e completar algumas lacunas”, exatamente como o faz a filha de Plath ao procurar justificar as ações do pai conferindo-lhes uma interpretação diferente das críticas que sofreu. Por outro lado, Genette (2009, p. 234), ao dizer do prefácio alógrafo mais genérico, de caráter póstumo, verifica nele uma predisposição informativa, pela qual se reafirma seu papel de apresentação. Ora, é precisamente isso o que lemos no texto do tradutor, intitulado “O caso *Ariel*”, já que a função informativa ali prevalece em detrimento da correção de fatos e de interpretação a que se dedica Frieda Hughes no prefácio por ela escrito.

Tanto é assim que o tradutor, indo além das referências propriamente biográficas e das informações sobre os poemas suprimidos e acrescentados ao livro ao longo das suas múltiplas edições, ainda nos esclarece sobre o nome escolhido para a obra, *Ariel*: “O título refere-se tanto ao Espírito do Ar, da peça *A tempestade*, de Shakespeare, quanto ao cavalo que Sylvia Plath costumava cavalgar em Devon. Em hebraico, Ariel significa “leão de Deus” (Lopes, 2010, p. 11). De outra forma, Frieda se volta insistente e vigorosamente a aspectos biográficos familiares que convergem com a história das edições de *Ariel*, parecendo denunciar formas de leitura do livro que ameaçam a respeitabilidade de seu pai: “[...] Mas o nível de angústia atingido por minha mãe quando se matou foi assumido por estranhos, possuído e reformulado por eles. A coleção de poemas de *Ariel* tornou-se, para mim, símbolo dessa posse de minha mãe e da mais vasta calúnia sobre meu pai” (Hughes, 2010, p. 19).

É dessa maneira que os textos preliminares da edição brasileira de *Ariel* reafirmam a instabilidade do texto mesmo em uma edição que se anuncia como restauradora e, portanto, desse epíteto, fazendo ecoar um tom finalista de verdadeiro e último projeto. Se estivermos bem atentos, inclusive, perceberemos que as declarações da prefaciadora, filha da poeta, insinuarão um desvio do propósito central de restauração do livro segundo a versão elaborada pela mãe, Sylvia Plath, indicando uma perspectiva menos perceptível, mas nem por isso ignorável, de

restauração sobretudo da imagem do pai. Ou, em uma visada mais ampla, de Ted Hughes, oficioso poeta, criticado desde a década de 80 quando a história das suas interferências nos manuscritos de Plath veio a público.

Dentro dessas nuances de interpretação e registro, possíveis pela materialidade e trabalho braçal da editoração de uma obra (Schapochnik, 2004), acreditamos, com McKenzie (2018, p. 41), que “toda sociedade reescreve o seu passado, todo leitor reescreve seus textos”. Se, portanto, formas de constantes reavaliação e repaginação desse processo existem, com toda carga histórica e estética que a tarefa comporta, essa potência decorre do livro: “Letras impressas cresce[ndo] à sua frente como um cenário” (Plath, 2010, p. 113).

Sobre os lábios: traduzir e transcriar o poema, fazer surgir

Pura? O que significa isso?

As línguas do inferno

São torpes, torpes como as três

(Plath, 2010, p. 161)

Ana Cecília Carvalho (2003), em seu estudo dedicado à obra de Sylvia Plath, chama a atenção para o obstinado trabalho que a autora estadunidense tece em torno do silêncio que reside na linguagem. Isso porque, segundo a pesquisadora, a escrita de Plath se elabora nos limites da representação, o que se faz notar especialmente em sua poesia que “aponta para a indizibilidade no coração da linguagem” (Carvalho, 2003, p. 20). É também nessa perspectiva que Carvalho observa, nos escritos *plathianos*, a presença do componente autobiográfico desdobrando-se na constante ficcionalização do eu, recurso que permitia à autora “reordenar, restaurar e reinventar o seu mundo interno ameaçado por um sentido que sempre escapa” (Carvalho, 2003, p. 18). Não por acaso, Carvalho também percebe na textualidade de Plath um irredutível elemento “estrangeiro”, que percorre não apenas as traduções dos seus textos em qualquer idioma, mas que se instaura no interior do próprio idioma da autora. Língua do exílio a remeter, sobretudo nos poemas da última fase, a uma voz que, incessantemente, “procura [...] lidar com tudo o que sempre resistirá à significação” (Carvalho, 2003, p. 38).

Sobre a presença do aspecto estrangeiro que habita a linguagem poética e que desafia a tarefa do tradutor, Walter Benjamin (2011), em seu célebre prefácio à tradução que realiza, em 1923, dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, ressalta a presença de um “incomunicável” intrínseco à obra poética: “O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. [...] A tradução

que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial” (Benjamin, 2011, p. 102). Desse modo, Benjamin situa a “traduzibilidade” de uma obra como exigência que concerne ao “original” e que diz respeito à sua sobrevivência como estrutura linguística no âmbito mais vasto da experiência histórica. Ainda que o rastro do intraduzível seja o elo de transposição do texto-fonte a outro idioma, a tradução é uma tarefa a “desdobrar” a forma assumida pela língua:

De maneira análoga, a traduzibilidade de composições de linguagem deveria ser levada em consideração, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens. E, não seriam elas, até certo ponto, de fato intraduzíveis, se partirmos de um determinado conceito de tradução? — E é a partir de uma tal dissociação que se deve questionar se a tradução de determinada estrutura de linguagem deve ser exigida. Pois vale o princípio: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras. (Benjamin, 2011, p. 103)

Benjamin assim verifica, em traduções de obras distintas, um impulso de complementaridade que as une no porvir da *pura língua*, instância sempre futura na qual se vislumbra a afinidade entre todas as línguas. Segundo o autor, a tradução “toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua” (Benjamin, 2011, p. 117). É nesse sentido que a afinidade linguística não deve ser confundida com semelhança, ou, em outros termos, com mera mimetização, pois o jogo *fidelidade e liberdade* de tradução, para Benjamin, põe em xeque, justamente, a reprodução de um sentido intacto. Nesse movimento ambivalente, portanto, enquanto se lança ao exterior da conciliação entre línguas, a tradução transporta, num mesmo lance, o texto de partida ao interior dele mesmo, alargando-o pelo contato da língua estrangeira, que o invade e desloca. É assim que a tradução faz ressoar não uma significação pressuposta, mas “a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado” (Benjamin, 2011, p. 112).

Nas palavras de Haroldo de Campos (2015, p. 103) lendo Benjamin, tal operação parte de uma “‘redação de forma’ [...] que torna mais dificultosa, precisamente, essa reprodução chã de um sentido superficial”. Situando a *pura língua* como metáfora do “lugar semiótico” de uma operação tradutora, e também destituindo o seu porvir do teor messiânico antes impresso por Benjamin, Campos (2015, p. 99, 101) percebe, nas teorizações do crítico alemão, uma funcionalidade real capaz de recolocar em cena o “modo de intencionar”, o “modo de significar” da tradução, remissivo ao original. Eis o “exercício radical [...] de transpoetização (*Umdichtung*)” (Campos, 2015, p. 100)

pensado por Benjamin, ou, ainda, conforme conhecida definição do poeta e crítico brasileiro, de *transcrição* — “vale dizer, uma ‘redação’ das *formas significantes* em convergência e tendendo à mútua complementação” (Campos, 2015, p. 98).

Sabemos que *Ariel*, de Sylvia Plath, foi traduzido em, ao menos, duas edições em português: a primeira pela Relógio D’água, em Portugal, e a segunda, “restaurada”, pela Verus, no Brasil. Conforme já assinalado anteriormente, em cada uma dessas edições observamos, por meio dos peritextos e recursos gráfico-visuais, representações distintas dos poemas e da autoria, o que sem dúvida se reflete no direcionamento de leitura nelas encontrado. Nosso intento agora é verificar, pelo “modo de intencionar” de que se valem, a potência de *transcrição* presente nas respectivas traduções mencionadas, observando, por meio delas, características que também colaboram para a configuração do discurso e contexto impressos nos distintos livros. Assim, tão logo passamos os olhos pelos mesmos poemas nas diferentes versões de *Ariel* rapidamente verificamos que as traduções se distinguem significativamente neles.

Na edição portuguesa, de modo geral, o tom da tradução, mais formal e recatado, parece por vezes minimizar as construções coloquiais e as imagens impactantes, ferozes, que Sylvia Plath infunde em seus poemas. De maneira diversa, a tradução da edição brasileira dirige-se a acolher o coloquialismo ali empregado, também preservando as fortes imagens que, nos textos, se dão a ler.

Vejamos, como uma amostra, algumas opções tradutoras presentes no poema “Ariel”, que dá título ao livro:

Tabela 1 — “Ariel”, de Sylvia Plath

Original em inglês	Tradução da edição portuguesa	Tradução da edição brasileira
Stasis in darkness. Then the substanceless blue Pour of tor and distances.	Estase na escuridão. Depois a báttega de um azul Imaterial sem fragas nem distância.	Estase no escuro. E um fluir azul sem substância De rochedos e distâncias.
God's lioness, How one we grow, Pivot of heels and knees! — [The furrow	Leoa de Deus, Como fomos sendo uma só, Eixo de calcanhares e joelhos! — [O sulco	Leoa de Deus, Como nos unimos, Eixo de calcanhares e joelhos! — [O sulco
Splits and passes, sister to The brown arc Of the neck I cannot catch,	Afasta e passa, irmão do Aro castanho Do pescoço que não consigo [agarrar,	Divide e passa, irmão do Arco castanho Do pescoço que não posso pegar,
Nigger-eye Berries cast dark Hooks —	Olhos como os de um negro Bagas lançando escuros Ganchos —	Olhinegras Bagas lançam escuros Ganchos —
Black sweet blood mouthfuls, Shadows. Something else	Bocados de sangue adocicado, Sombras. Outra coisa	Goles de sangue negro e doce, Sombras. Algo mais
Hauls me through air — Thighs, hair; Flakes from my heels.	Me arrasta pelos ares — Quadris, cabelo; Achas dos meus tacões.	Me arrasta pelos ares — Coxas, pelos; Escamas de meus calcanhares.
White Godiva, I unpeel — Dead hands, dead stringencies.	Godiva Branca, não me cai a pele — Mãos mortas, rigidez de morta.	Godiva Branca, me descasco — Mãos mortas, asperezas mortas.
And now I Foam to wheat, a glitter of seas. The child's cry	E agora, eu Espuma de trigo, um brilho de [mares. O grito de criança	E agora Espumo como o trigo, um brilho de [mares. O choro da criança
Melts in the wall. And I Am the arrow,	Funde-se na parede. E eu Sou a seta,	Dissolve-se no muro. E eu Sou a flecha,
The dew that flies Suicidal, at one with the drive Into the red	O relento que voa Suicida, à uma, em força Em direção ao Olho	Orvalho que voa Suicida, e de uma vez avança Contra o olho
Eye, the cauldron of morning.	Vermelho, o caldeiro da manhã.	Vermelho, caldeirão da manhã.

Fonte: elaboração própria.

Para cotejamento de tais traduções, consideremos, de início, que o idioma português empregado em Portugal pode parecer estrangeiro para nós brasileiros, ou, ao menos, consideravelmente distinto quanto à prosódia e à parte do vocabulário. Contudo, há diferenças nas opções tradutoras que, conforme procuraremos

demonstrar, ultrapassam as peculiaridades léxico-culturais de cada país e interferem diretamente na configuração do eu lírico, alterando profundamente a escuta da voz que dele ressoa.

Assim, já na primeira estrofe, tomando o verso “Pour of tor and distances”, observamos que, além das distintas sugestões visuais sobre o vocábulo “pour” em cada uma das traduções — a edição portuguesa opta por “bátega” (chuva forte), enquanto a brasileira por “fluir” (verbo substantivado) —, o que mais chama atenção é o fato de a edição portuguesa ter alterado o sentido da preposição nesse verso: “pour of tor and distances”. Com isso, a tradução retira o valor de “decorrência”, “proveniência” ou mesmo “posse” que mais diretamente estabelece com os substantivos “tor” (penhasco, rochedo) e “distances” (distâncias). A opção “Depois a bátega de um azul / Imaterial sem fragas nem distância” para os versos em questão parece “desmaterializar”, tornar etérea a mais forte imagem de um “derrame de rochedo e distâncias” (tradução nossa) que se contrasta à imaterialidade do azul da “bátega”. Nessa pequena alteração, o “modo de intencionar” do poema de partida parece ter sido significativamente alterado na medida em que justamente a contradição antes criada por tais imagens foi apagada em favor de uma visão planificada e etérea do eu lírico.

Um outro aspecto que se destaca é a elaboração pesadamente descritiva que, em alguns momentos, a edição portuguesa confere à tradução em detrimento de uma mais condensada e sugestiva construção poética presente no texto-fonte. Por exemplo, a expressão composta “Nigger-eye”, da 4ª estrofe, foi traduzida na versão portuguesa por “Olhos como os de um negro”, o que, não deixando de estar correto com relação ao sentido, desacelera o vórtice e intensidade poéticos que a condensação metafórica lhe confere. A solução da edição brasileira nos parece mais apropriada, nesse caso — “Olhinegras” —, já que preserva, pelo neologismo, a condensação imagético-sonora de tal vocábulo, não lhe retirando também o tom coloquial, provocativo e irônico. Nessa comparação, vemos como a literalidade na transposição do sentido pode cobri-lo de um excesso informativo que apaga a propulsão mais sugestiva, imagética, que lhe deu origem.

Outra observação a ser feita diz respeito às concordâncias no feminino da edição portuguesa, inexistentes na versão inglesa: “Como fomos sendo uma só”, na segunda estrofe, como tradução para “How one we grow”, nos parece uma leitura biográfica do eu lírico, o qual se supõe uma mulher. O mesmo acontece com o verso “Mão mortas, rigidez de morta”, na 7ª estrofe, em relação ao original “Dead hands, dead stringencies”. Aqui, ainda que se faça na mesma estrofe uma

referência à Godiva³, o uso de uma locução adjetiva como solução tradutória — “de morta” —, faz o termo adjetivo concordar com um feminino que tende a ser inferido por uma leitura referencial, haja vista que, quando *Ariel* foi publicado pela primeira vez, era de conhecimento do público o suicídio de Sylvia Plath. Concorre, com isso, a tradução de “Flakes from my heel”, do 6º parágrafo que, na versão portuguesa, é dada como “Achas dos meus tacões”, esta última palavra — “tacões” — designativa de “salto de madeira”. Na tradução brasileira, ao contrário, a opção foi traduzir o mesmo vocábulo, “heels”, do verso mencionado, por “calcanhares”; e “flakes”, também presente no verso, por “escamas”, em vez de “achas” (pequenas lascas de madeira). Desse modo, a tradução brasileira acentua a conotação mais animalesca e impessoal impressa no poema, ao contrário da portuguesa, que torna excessivamente “humanizada” e biográfica tal leitura.

A comparação das traduções acima nos permite observar que, presentes na história das diferentes edições de um livro, são criadas configurações distintas da voz autoral e da leitura que delas se possa fazer. As traduções, no caso analisado, confirmam aquilo que já o projeto gráfico-ilustrativo das capas anunciava. A edição portuguesa, reproduzindo a versão inglesa primeiramente editada por Ted Hughes, propicia, também pela tradução, uma leitura mais restritiva e bem comportada dos poemas de Plath, atribuindo-lhes, inclusive, significações conformadas ao universo feminino, nem sempre constantes nos originais. A brasileira, por sua vez, revela soluções tradutórias mais ressonantes, em nosso entender, com “a intenção, a partir da qual o eco do original” (Benjamin, 2011, p. 112) pode ser ouvido. Isso também porque, na edição “restaurada”, os poemas são traduzidos tendo em vista uma voz que, de certa forma, convoca a releitura de aspectos antes suprimidos pelo editor, agora reintegrados e atestados por seus manuscritos. Nesta última, portanto, o processo transcriador da tradução, inserido em outro contexto, pôde mais potencialmente desdobrar, “redoar” *formas significantes* (Campos, 2015, p. 98) presentes no texto de partida, lançando maior luz sobre este, ao mesmo tempo em que alargando o olhar sobre traduções anteriores e sobre si mesmo: instância de *pura língua* ou *campo semiótico* em que traduções distintas não cessam de, como o quer Haroldo de Campos, mutuamente complementarem-se pela prática de transportar e recriar a língua estrangeira.

³ Lady Godiva foi uma nobre anglo-saxã, habitante da região de Mércia durante o século XI. Uma lenda conta que ela cavalgou nua pela cidade de Coventry, na Inglaterra, depois de um acordo feito com o marido, o Conde Leofric, para quem a nobre pediu que os impostos cobrados ao povo da cidade fossem reduzidos. BBC ONLINE. Um conto anglo-saxão: Lady Godiva. BBC, out. 2014. Disponível em: www.bbc.co.uk/history/ancient/anglo_saxons/godiva_01.shtml. Acesso em: 14 ago. 2025.

Não nos esqueçamos, contudo, de que é ainda um ruidoso silêncio o que podemos escutar nos poemas de Sylvia Plath. Núcleo do incomunicável que “estranheiriza” a linguagem poética, foi em seus últimos poemas que, como afirma Ana Cecília Carvalho (2003), a palavra parece ter testemunhado a crise de representação que tal poética assumiu. Por isso, ali, percebe-se uma “instabilidade essencial” pela qual “o escape do sentido [...] não pode ser contido pela fixidez de uma tradução unívoca” (Carvalho, 2003, p. 127). Dessa forma, a complementaridade das traduções, sem dúvida importante para melhor ler o original, ainda assim resguarda nesses textos algo que, como ressalta Carvalho (2003, p. 127), “força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções”. É sobre esse “além” silencioso que o “modo de intencionar”, do qual nos fala Benjamin, nos servirá ainda de pista para provisórias conclusões: “São ecos que viajam / Do centro para fora como cavalos. // A seiva / Brota como lágrimas, como a / Água a esforçar-se / Por recompor o seu espelho / Sobre a rocha” (Plath, 1996, p. 173).

Sobre meus cabelos: restaurar o humano feito de real

Mãos nuas, entrego os favos de mel.
O homem de sorriso branco, mãos nuas.
Nossas luvas grosseiras, limpas e macias.
As gargantas de nossos pulsos, corajosas açucenas.
Ele e eu
(Plath, 2010, p. 173)

Escutar o que se inscreve como “além” em um texto é procurar alcançar pela forma-livro que este assume, pelas traduções e traições que lhe foram dirigidas, pelas edições, sinais materiais e estudos críticos nele refletidos, o que ressoa das palavras de McKenzie (2018, p. 36): “um conjunto de significados, que enfatiza a presença do escritor em seu trabalho”, evitando-se, com isso, “uma leitura preconcebida que o tira de lá”. É tendo essa consideração em vista que, ainda com este autor, entendemos que “qualquer história do livro — e sujeita, tanto quanto os livros, a mudanças tipográficas e materiais — deve ser uma história de leituras errôneas” (McKenzie, 2018, p. 41). Ao levarmos em conta que a escrita de *Ariel* foi, de fato, num primeiro momento, apresentada ao público de forma materialmente alterada, e admitindo que tal evento gerou uma “história de leituras errôneas” relativa ao texto, percebemos na “crise de representação” da qual nos fala Ana Cecília Carvalho, indícios da voz do escritor a remetê-lo ao seu local de trabalho, o que torna possível uma aproximação, de nossa parte, do “modo de intencionar” presente em tal obra.

Jacques Rancière (2017) problematizou a lógica representativa que prevalece na análise crítica voltada ao romance. Ao contrapor o que ele nomeia de “política da ficção” a uma visão funcional da crítica de herança aristotélica, o autor toma o célebre texto da fase estruturalista de Roland Barthes (2004), “O efeito de real”, como mote de uma discussão sobre o “pormenor inútil” que invade o enredo realista do século XIX. Logo, se Barthes (2004, p. 162-163) defende em seu texto que “a ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; [...] como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar — e reciprocamente”, Rancière (2017, p. 77) percebe na resistência à significação que Barthes atribui ao “real concreto”, mais restrito ao enredo realista, uma “verdadeira ruptura que está no coração da ficção estética”. Essa ruptura, segundo Rancière, remete, para além de mera resistência ao sentido e à funcionalidade de relações causais dentro da narrativa, sobretudo à brusca entrada de setores excluídos da sociedade no universo estético. Isso porque, a partir da mobilidade social que está em vigor desde o final do século XVIII, uma classe plebeia também se imiscui na linguagem literária através de imagens e descrições que põem em xeque a teleologia da ação de base aristotélica e aristocrática, ainda conservada pela leitura de correntes críticas do século XX. Assim, em contrapartida, é a “vida nua” das classes baixas que, através das imagens evocadas pelo real concreto, quebra a lógica representativa na medida em que reivindica, por essa ruptura, o direito de uma igualdade no sentir. Assim é que, para Rancière (2017, p. 78):

O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos [...]. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir [...] uma aceleração vertiginosa [...].

Este é o amedrontador significado de “democracia” literária: qualquer um pode sentir qualquer coisa.

Em Sylvia Plath, também está presente uma crise de representação que rasura a funcionalidade discursiva, apontando para uma língua — lembremo-nos — que quer “significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções” (Carvalho, 2003, p. 127). Não por acaso, essa escrita também faz dialogar autobiografia e ficção num jogo de espelhos que, conforme já afirmado por Carvalho, só faz acentuar a ficcionalização do eu. Ali, vozes se desdobram confundindo o leitor que acredita ler apenas através da autobiografia, ou, ao contrário, através de uma

narrativa poética expurgada da presença bruta: este componente humano que, como postula Rancière, há muito insiste em contaminar a linguagem literária.

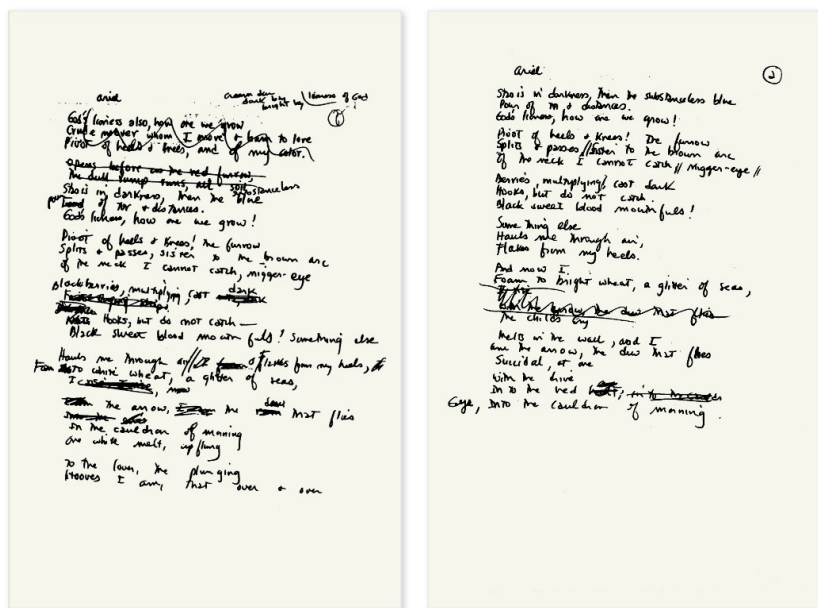
Com uma dicção poética marcada, pois, em *Ariel*, por uma fratura que expõe a voz autoral ao enlace arte e vida, temos em Sylvia Plath um escape aos limites da linguagem representativa que, ao mesmo tempo em que investindo no controle formal por meio de rimas e estrofação bem definidas, parece forçar a radical entrada no texto de uma humanidade tradicionalmente obscurecida por uma hierarquia de valores críticos. Como nos relata a escritora brasileira Ana Cristina Cesar (2016, p. 472) sobre a experiência de traduzir a poeta norte-americana, “no poema de Plath a linguagem é algo com valor absoluto. A poeta *encontra* as palavras no caminho. As palavras são o outro lado da realidade, ingovernáveis, ásperas. Será por isso que elas não designam, não colaboram com o autor nem obedecem a ele?”

Assim, “ingovernáveis”, as palavras tocam o silêncio da língua e apontam para um além: espaço social do texto no qual, conforme afirma Rancière, há corpos que lutam pelo direito de partilhar, sobretudo, a esfera estética da vida. Talvez seja esta a reivindicação de Plath em *Ariel*, o apelo que ressoa do seu “modo de intencionar” que, como já ressaltado por Benjamin, faz o original não emudecer no decurso histórico. É por meio dessa potência de reexistência já impressa no original, que também podemos entrever “o escritor em seu local de trabalho” (McKenzie, 2018, p. 36), as mãos nuas que teciam o texto, o contexto daquela escrita, as margens do seu dizer.

Se, portanto, ouvimos “palavras ásperas” nos poemas de *Ariel*, indicando uma dissonância que remete a uma crise de representação no cerne do coração linguístico, também podemos ter em vista que a escritora compôs a maior parte daqueles poemas durante uma crise conjugal que levou ao término seu casamento, num período histórico em que, mesmo a mulher mais emancipada, ainda enfrentava problemas de inserção sociocultural e econômica, cercada de mitos sobre a maternidade e a vida doméstica. Foi este o contexto e o lugar nos quais Sylvia escrevia de madrugada, “depois que o efeito dos comprimidos para dormir havia passado e antes que as crianças acordassem” (Carvalho, 2003, p. 33), como referido pela poeta meses antes de sua morte.

Portanto, a restauração de *Ariel* nos revela não somente os manuscritos originais deixados por Sylvia Plath, mas também uma outra Sylvia, que ali se recompõe pela possibilidade de a percebermos em seu processo de escrita, considerando-se as múltiplas edições e, com elas, a “redoação de formas significantes” que lhes foram dirigidas ao longo dos anos. É dessa maneira que, no jogo entre texto e livro, efeito e política, autobiografia e ficção, silêncio e pura língua, *Ariel* se desdobra em

Figura 7 — Rascunhos do poema “Ariel”



Fonte: Plath (2010).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 2.ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.181-190.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). GAGNEBIN, Marie Jeanne (org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 101-119.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. TÁPIA, Márcio; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. Traduzindo o poema curto. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 464-487.

CHARTIER, Roger. Os poderes da impressão. In: CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014. p. 103-127.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. 2. ed. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2010. p. 13-22.

LOPES, Rodrigo Garcia. O caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes; Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus Editora, 2010. p. 7-12.

MCKENZIE, Donald Frância. *Bibliografia e sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos* — CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-86/#gsc.tab=0>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos Tipógrafos. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/UFF, 2004. p. 1-15.

STEVENSON, Anne. *Amarga fama*: uma biografia de Sylvia Plath. Com material adicional escrito por Lucas Myers, Dido Merwin e Richard Murphy. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em: 10/11/2025

Aceito em: 27/03/2026



Sir Orfeo: uma tradução em dísticos rimados

Sir Orfeo: A Translation in Rhyming Couplets

Samuel Renato Siqueira Sant'Ana

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

samuel.santana@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0002-3239-9370>

RESUMO: A presente tradução oferece pela primeira vez ao leitor de língua portuguesa o poema medieval *Sir Orfeo* (c. séc. XIV), uma *lay*, ou uma balada bretã, que possivelmente se trata de uma tradução a partir de um original em francês, atualmente perdido. A tradução foi elaborada a partir da edição e glossário de Sisam; Tolkien (2011), com o auxílio do *Middle English Dictionary* (Kuhn; Reidy, 1970), objetivando manter o esquema métrico original de versos em dísticos rimados, uma tradição facilmente encontrada na língua portuguesa, o que facilita o processo tradutório, embora o inglês médio seja um idioma distante da língua de chegada. Apresenta-se também uma breve introdução a respeito da história de seus manuscritos, de suas edições e de sua fortuna crítica, pautada em Horobin (2002), Sweet (2005), Brouland (1990) e Reaney (1958) seguida de um argumento a respeito de seu enredo, para que o leitor tenha maior facilidade para compreender os eventos narrados poeticamente. Com isso, espera-se que o poema possa se tornar mais conhecido em solo brasileiro e suscite maiores estudos relacionados ao seu gênero poético e à literatura escrita em inglês médio.

PALAVRAS-CHAVE: *Sir Orfeo*; balada bretã; tradução; inglês médio; literatura medieval.

ABSTRACT: This translation offers, for the first time to Portuguese-speaking readers, the medieval poem *Sir Orfeo* (c. 14th century), a *lay*, or a *Breton lai*, which possibly is a translation from an original in French, now lost. The translation was prepared based on the edition and glossary by Sisam; Tolkien (2011), with the help of the *Middle English Dictionary* (Kuhn; Reidy, 1970), aiming to maintain the original metric scheme of rhymed couplets, a tradition easily found in the Portuguese language, which facilitates the translation process, although Middle English is a language distant from the target language. A brief introduction is also presented regarding the history of its manuscripts, its editions, and its critical reception, based on Horobin (2002), Sweet (2005), Brouland (1990), and Reaney (1958), followed by a summary of its plot so that the reader can more easily understand the events poetically narrated. In this way, it is hoped that the poem can become better known in Brazil and inspire further studies related to its poetic genre and to the literature written in Middle English.

KEYWORDS: *Sir Orfeo*; Breton lay; translation; Middle English; medieval literature.

Introdução e argumento

Os estudos linguísticos e filológicos optaram por denominar de “inglês médio” a variante da língua inglesa falada na Inglaterra durante os anos de 1066 e 1500, situada entre o chamado “inglês antigo” dos anglo-saxões e o “inglês moderno inicial” de Shakespeare. O idioma possui essa etapa bem definida porque esta se inicia com a chamada “Conquista Normanda da Inglaterra”, quando os normandos, povo oriundo do atual norte da França, invadiram a Inglaterra e puseram fim à era anglo-saxã, modificando o inglês em todos os seus aspectos (Horobin; Smith, 2002, p. 1-2). A fonologia se tornou mais afrancesada, e certas vogais passaram a existir somente na escrita. O vocabulário, antes marcadamente germânico, entrou em um processo de latinização (Sweet, 2005, p. 1). A sintaxe tornou-se mais analítica, com os substantivos perdendo quase todos os casos gramaticais (Sweet, 2005, p. 45). A literatura, enfim, também atravessou drásticas mudanças.

A literatura anglo-saxã, antes elegíaca e heroica, foi substituída pela tradição normanda que, junto a culturas vizinhas à Inglaterra, como a galesa e a irlandesa, se voltava para o que se chama atualmente de “Matéria da Bretanha”, ou um ciclo de lendas que tratavam de aventuras da figura do Rei Artur e de seus cavaleiros da Távola Redonda (Reaney, 1958). Essas histórias, originalmente escritas em galês antigo, irlandês antigo e, principalmente, francês antigo, foram muito populares nas cortes de todos esses países, e se estenderam desde o século XI até o século XIV. Durante esse período, na Inglaterra, o inglês médio era considerado uma língua camponesa, ao passo que o latim e o francês normando (uma variante do francês antigo) eram tidos como os idiomas oficiais, cerimoniais e literários da corte inglesa (Horobin; Smith, 2002, p. 14).

No século XIV, entretanto, o cenário passa a se alterar, uma vez que o inglês médio começa a se tornar mais presente no meio literário inglês por uma série de motivos, entre os quais: i) a Inglaterra estava se tornando menos dependente comercialmente e culturalmente da região da Normandia, ao mesmo tempo em que Londres convertia-se em uma cidade cosmopolita, de forma que o francês normando já havia perdido a sua influência dos séculos anteriores; ii) o comerciante e poeta Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400) se tornou muito popular ainda em vida e, com sua obra escrita em inglês médio, o interesse por literatura escrita no idioma vernacular dos ingleses aumentou (Horobin; Smith, 2002, p. 8); iii) um conjunto de escritores formou o que se denominou “Alliterative Revival”, uma pequena Renascença inglesa que buscou se voltar para a métrica inglesa antiga,

pré-Conquista Normanda, e que tratou de temas populares da Inglaterra, com seus exemplos mais notáveis sendo os poemas *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* (*Sir Gawain and the Green Knight*) e *Petro Lavrador* (*Piers Plowman*).

Dado esse contexto multifacetado, *Sir Orfeo* se torna um poema misterioso, pois pouco se relaciona com a inovação que o século XIV proporcionou para a poesia inglesa. A respeito de seu autor, nada se sabe, assim como ocorre com a maior parte dos poemas desde o período do inglês antigo, porém, conforme Sisam (2011, p. 11) demonstra, sabe-se que o texto do poema se encontra em três manuscritos que chegaram ao presente. O mais antigo é o *Auchinleck MS.*, datado de 1330, o segundo é o *Harley 3810*, e o último é o *Ashmole 61*, os dois últimos do século XV. O manuscrito mais antigo se encontra incompleto, portanto, os versos iniciais são retirados das outras duas cópias. Para além disso, diferentes edições do texto buscam criar uma versão coesa, que padronize a grafia e crie emendas para o texto final. A presente proposta de tradução foi elaborada com base na edição do texto de Sisam (2011, p. 14-31), ao passo que o glossário elaborado por Tolkien (2011) auxiliou no processo de estudo lexical da obra, com consultas pontuais ao *Middle English Dictionary*, de Kuhn; Reidy (1970), para passagens mais obscuras.

Ademais, o mistério consiste no fato de que é amplamente aceito que o poema seja um exemplo de uma *Breton lai*, ou uma balada bretã, uma forma poética típica das produções do período inicial da literatura em francês normando na França e na Inglaterra, sendo que nesta última o termo vernacular passou a ser “*lay*” (Reaney, 1958, p. 343). Entretanto, o texto sobrevivente destoa do gênero por dois principais motivos, quais sejam não estar escrito em francês antigo e nem tratar da Matéria da Bretanha. A métrica do poema também é incomum para o padrão das *Breton lais*, as quais possuem o esquema fixo de versos octossilábicos em dísticos rimados, conforme se observa na abertura de *Le Fresne*, de Maria da França (séc. XII), uma das autoras mais célebres do gênero:

Le lai del Freisne vus dirai
Sulunc le cunte que jeo sai.
En Bretagne jadis maneient
Dui chevalier; veisin esteient.

(A balada de Fresne eu vos direi
segundo a história que eu sei.
Na Bretanha viviam outrora
dois cavaleiros, que eram vizinhos)
(Maria da França, 1994, p. 98, tradução nossa)

Realizando a escansão dos versos é possível encontrar o padrão de oito sílabas poéticas, sendo que cada par de versos irá rimar no esquema AABB:

Le / lai / del / Freis / ne / vus / di / rai	A
Su / lunc / le / cun / te / que / jéo / sai.	A
En / Bre / tai / ne / ja / dis / ma / neient	B
Dui / che / va / lier; / vei / sin / es / teient.	B

Sir Orfeo, no entanto, não se encontra disposto em versos octossilábicos, pois possui métrica livre, apesar da rima emparelhada se fazer presente. É por esse motivo que, junto a menções a uma *lai* “d’Orpheÿ”, é amplamente aceito que *Sir Orfeo* seja uma tradução de uma *Breton lai* escrita originalmente em francês antigo e atualmente perdida. Uma das menções, por exemplo, se encontra em uma *lai* anônima do século XIII chamada *Lai de l’Espine*, fazendo com que se pressuponha, então, que “Orpheÿ” fosse uma *lai* popular e anterior, pelo menos, aos 1200s:

Apriès celi, d’autre commenche,
nus d’iaus n’i noise ne n’i tenche;
Le lai lor sone **d’Orpheÿ**,
e qant icel lai ot feni,
li chevalier après parlerent,
les aventures raconterent
que soventes fois sont venues
e par Bretaigne sont veües.

(depois disso, ele começa outra,
não se ouvia jogo, barulho nem briga,
a lai **de Orfeu** toca para eles,
e, quando essa lai ele terminou,
os cavaleiros depois falaram
e contaram as aventuras
que muitas vezes lhes haviam acontecido,
e que eles haviam visto na Bretanha)
(*Espine apud* Brouland, p. 42, tradução e grifos nossos)

Essa teoria suscita questões relacionadas ao papel do suposto tradutor medieval e ao motivo para uma tradução ter sido confeccionada na Inglaterra para o inglês médio.

Tendo em vista que a forma poética da *Breton lai* tenha encontrado o auge de sua popularidade entre os séculos XI e XIII, e os manuscritos de *Sir Orfeo* são tardios a esse período, pertencendo aos séculos XIV e XV, pode-se supor que a tradução tenha se dado por conta do declínio da cultura normanda na Inglaterra

no período tardio do inglês médio, uma vez que, à época dos manuscritos, haviam poucos falantes de francês normando no país, fazendo com que traduções comesçassem a se fazer necessárias caso houvesse o interesse de se debruçar sobre essa forma da literatura outrora tão conhecida. Somado a isso, tomando como fato que o poema seja uma tradução poética e não uma tradução de uso, o tradutor teria, pelo menos, realizado pequenas adaptações para que a rima se fizesse presente, uma vez que em uma tradução literal o efeito não seria alcançado.

Tal constatação suscita outra problemática a respeito da extensão das “interferências” do tradutor original no conteúdo primevo da *lai* em francês antigo, motivo pelo qual esta figura passará a ser chamada de tradutor-poeta, uma vez que “traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante a nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original. ‘A tradução não é então uma paráfrase, um significado antes, ela pode produzir um texto’” (Laranjeira, 2003, p. 29-30). Ou seja, até que ponto o texto traduz e não cria a partir de uma fonte original é impossível de se localizar com precisão, mas alguns elementos textuais reforçam a tese de que a *lai* “d’Orpheý” teria servido como material-fonte para uma nova composição que foi para além da semelhança entre os títulos e as personagens. De acordo com o que é afirmado no prólogo do poema (vv. 1-24), o eu lírico anuncia que a balada foi composta originalmente pelos bretões harpistas e que está prestes a ser recontada de acordo com o que se lembra. Ou seja, os versos explicitam como o tradutor-poeta ao menos se inspirou em uma balada já existente, e o fato deste prólogo estar ausente no manuscrito *Auchinleck* reforça ainda mais a tese de todo este trecho seja uma interpolação posterior do tradutor-poeta, que já não era bretão e anuncia para sua audiência que o poema fora composto séculos antes por outro povo:

In Brytayn þis layes arne ywryte,
Furst yfounde and forþe ygete,
Of adventures þat fillen by dayes,
Wherof Brytouns made her layes.
[...]
Of adventures þat han befallē
Y can sum telle, but nouȝt all.
Herken, lordyngys þat ben trewe,
And y wol ȝou telle of Sir Orphewe

(Na Bretanha essas baladas foram escritas,
primeiro são criadas e depois transmitidas,
sobre aventuras que os dias preencheram,
das quais os bretões suas baladas conceberam
[...]
De aventuras que aconteceram em tempos atrás,
eu posso contar algumas, mas todas jamais.
Ouçam, senhores, o que aconteceu,
e eu vos irei contar de Sir Orfeu).
(Sir Orfeo *apud* Sisam, 2011, p. 14, tradução nossa)

O termo bretão pode designar tanto o povo habitante da região da Bretanha, no norte da França, quanto o povo celta que habitou e continua habitando a região da Cornualha, no extremo sudoeste da Grã-Bretanha, ilha cujo nome se originou precisamente do povo bretão que já habitava o continente europeu. Com base nisso, uma vez que a ação se passa explicitamente na Inglaterra (“Ingland”, v. 26) e o tradutor-poeta anuncia ser capaz de contar algumas das histórias que os bretões conceberam, ele se coloca como alguém que teria entrado em contato com esse tipo de literatura e a estava apresentando a um público leigo, ou seja, para os ingleses, a partir de uma história bretã, que no caso em tela faz referência aos bretões franceses, personagens tradicionais das *Breton lais*.

Adentrando o enredo em si, o poema é essencialmente uma releitura do mito grego de Orfeu, em que o poeta transpõe o local e o tempo da ação para a Inglaterra medieval. Como foi observado, as *Breton lais* se situavam na Bretanha francesa, portanto, esse deslocamento geográfico é mais um indício das intervenções do tradutor-poeta. O herói nesta nova versão é um rei harpista, cuja bela esposa Heurodis (uma adaptação fonética de Eurídice) não é mais morta, e sim raptada pelas fadas e levada para seu perigoso reino que os humanos não conseguem acessar (vv. 25-194). Orfeo abdica de seu trono, colocando seu regente em seu lugar, e, munido somente com sua harpa, parte para o desconhecido em busca de sua amada por dez anos, até que encontra a comitiva das fadas, as segue até seu reino e, disfarçado de humilde menestrel, oferece sua música para o feérico rei em troca de sua própria esposa (vv. 195-434).

Devido à sua bela performance, mesmo a contragosto, o rei das fadas permite que Heurodis seja levada por Orfeo, que então retorna para o seu lar para reaver o trono, mas não sem antes testar a fidelidade de seu regente, ao se passar por um maltrapilho que anuncia a morte do antigo rei. Como o regente lamenta a suposta morte de seu antecessor, Orfeo conclui que sua lealdade era verdadeira e se

anuncia como o rei que retorna para o seu lar (vv. 435-596). Como encerramento, o eu lírico reforça que os bretões ouviram falar dessa história e criaram o poema em homenagem ao rei, transportando para a audiência a impressão de que todos os eventos narrados haveriam acontecido e conectando o passado mítico com o presente dos ouvintes (vv. 597-604).

Um dos aspectos que mais se destaca nessa releitura do mito clássico é a inserção das fadas, que substituem o mundo dos mortos de Hades. As fadas, neste caso, são provenientes da mitologia celta e que, por meio da tradição francesa, foram incorporadas à cultura inglesa, embora não seja um tropo exclusivo da Matéria da Bretanha. Para uma análise mais aprofundada sobre o tema, o presente tradutor possui um artigo chamado “O mito de Orfeu na Inglaterra: uma análise da balada Sir Orfeo” (2025), que trata dessa questão à luz dos estudos do fantástico.

Com relação à preservação da rima na presente tradução, optou-se por manter esse recurso poético por julgar-se que o elemento da sonoridade é essencial para o poema, uma vez que o próprio tradutor-poeta assim o julgou no século XIV. Para além do enredo, a balada bretã era um entretenimento altamente performático, contando com a presença de instrumentos de corda, que auxiliavam no efeito musical da apresentação (Brouland, 1990, p. 14). Embora, evidentemente, a busca pelo efeito da rima acabe limitando a escolha dos vocábulos finais dos versos com base em sua sonoridade, acredita-se que esse foi o caminho mais apropriado para conferir à presente tradução a função de preservar os fatores linguísticos estruturais, uma vez que “a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido” (Laranjeira, 2003, p. 19), citando como exemplos a própria menção no poema de que Orfeo encanta o rei das fadas através da sonoridade de sua música e não apenas através da eloquência, ou mesmo a própria menção do eu lírico de que esta balada é especialmente famosa pela beleza do seu tom:

“Pat lay ‘Orfeo’ is yhote,
Gode is þe lay, swete is þe note”

(“A balada de Orfeo’, ela é chamada,
doce é o som dela, boa é a balada”).

(Sir Orfeo *apud* Sisam, 2011, p. 31, tradução nossa)

Por fim, na tradução, a escolha por manter a grafia original Orfeo ao invés de traduzi-la pela forma já consagrada “Orfeu” se deu pela conclusão de que Orfeo *não* é Orfeu, não é o herói da tradição clássica, e sim uma nova versão, seja inglesa

ou bretã, de um herói medieval, fato que o tradutor-poeta demonstra estar bem ciente ao optar por nomeá-lo com a grafia diferente da tradicional latina “Orpheus” amplamente conhecida na Europa medieval pela versão do mito presente no Canto X de as *Metamorfoses* (8 d.C.) do poeta romano Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.).

É por esse efeito, que cria referência ao mesmo tempo em que cria distância da tradição clássica, que a menção à descendência de Orfeo nos versos 29 e 30 traz Pluto e Juno como reis que foram divinizados pelos seus grandes feitos. Essa prática é denominada “evemerismo”, uma teoria filosófica da Grécia antiga que propunha uma origem humana para os deuses gregos, que teriam sido seres humanos politicamente poderosos que passaram a ser cultuados ao longo dos séculos (Braz, 2020). Tal concepção se tornou popular na Idade Média para justificar as práticas pagãs dos antepassados dos poetas e intelectuais, que já estavam convertidos ao cristianismo e, portanto, não mais praticavam o politeísmo.

No mais, a variação “Orphewe” no verso 24 não é incomum para textos em inglês médio, uma vez que o idioma não possui norma-padrão (Horobin; Smith, 2002, p. 41), portanto diversas palavras se encontram grafadas de maneiras variadas, mesmo quando presentes em um mesmo texto, o que em verso acaba se tornando um recurso poético, possibilitando que uma palavra possa oferecer mais de uma opção de terminações para compor as rimas. Tal fenômeno ocorre analogamente na presente tradução, que utiliza “Orfeu” nos versos 24, 120, 518 e 543 apenas para fins estéticos.

Conforme o professor Mário Laranjeira (2003, p. 18) já apontou, em uma tradução de um texto escrito em um idioma para outro, a tradução interlingual, o que se busca é sempre a equivalência entre a mensagem I e a mensagem II, visto que a transferência da identidade do texto A para o texto B é sempre impossível. *Sir Orfeo*, por definição, sempre deverá ser repleto da atmosfera inglesa antiga, pois é, inclusive, como se demonstrou, o efeito que o tradutor-poeta buscou conferir aos seus leitores. Da maneira que o conhecemos, *Sir Orfeo* já deveria soar antigo para o público leitor/ouvinte de inglês médio e, portanto, deve ser uma janela para o passado da literatura franco-normanda, que se espera que agora o leitor de língua portuguesa também possa vislumbrar por meio da musicalidade dos versos que são o símbolo maior da figura de Orfeu.

Sir Orfeo¹

Muito nós lemos e nos escritos encontramos,
assim como os eruditos fazem com que saibamos,
as baladas que nas harpas foram tocadas
de coisas maravilhosas são recheadas. 5

Algumas são de felicidades, e algumas de lamento,
e algumas de alegria e também de divertimento.
Algumas de traição, e algumas de desconfianças,
e algumas de eventos que ficaram nas lembranças.
Algumas de fardos, e algumas de piadas,
e algumas delas são sobre o reino das fadas. 10

De tudo o que os homens podem ver,
sobre o amor, a maioria delas vão ser.

Na Bretanha essas baladas foram escritas,
primeiro são criadas e depois transmitidas,
sobre aventuras que os dias preencheram, 15
das quais os bretões suas baladas conceberam.

Em qualquer lugar, quando eles conseguiam escutar
sobre aventuras que por ali acabavam de se passar,
como entretenimento, as suas harpas eles tomavam,
faziam baladas e a todas elas nomeavam. 20

De aventuras que aconteceram em tempos atrás,
eu posso contar algumas, mas todas jamais.
Ouçam, senhores, o que aconteceu,
e eu vos irei contar de Sir Orfeu.

Outrora, Orfeo, um rei era, 25
um grande senhor da Inglaterra,
um homem valente e também vigoroso,
ele também era alto e atencioso.

Seu pai era descendente do rei Pluto
e a sua mãe descendia do rei Juno, 30
que por deuses, há tempos, tomados eram,
pelas aventuras que se contam que fizeram.

Orfeo, acima de qualquer outro afazer,

¹ Texto original em domínio público: <https://www.gutenberg.org/files/43736/43736-h/43736-h.htm#II>.

olhava o tocar da harpa com o maior prazer,
 todo harpista era levado na mais alta conta 35
 por ele, por possuir tamanha honra.
 Ele mesmo tocava a harpa tão amada
 e nisso colocava a sua habilidade aguçada.
 Tanto ele aprendeu que não havia como encontrar
 um harpista melhor, em nenhum outro lugar. 40
 Nunca houve no mundo um homem gerado
 que quando perante Orfeo estivesse sentado
 e ouvir a sua harpa pudesse
 não iria pensar como se estivesse
 diante de um dos deleites do Paraíso, 45
 de tanto que a sua harpa provocava o riso.
 Este rei morava na Traciesa,
 que era uma cidade de nobre defesa,
 pois Winchester então era chamada
 de Traciesa, e, além disso, mais nada. 50
 O rei tinha uma rainha das mais gentis,
 que era chamada de senhora Heurodis,
 a dama mais bela, pois nenhum rosto
 podia se igualar a ela em carne e osso,
 ou ser mais repleto de amor e de gentileza, 55
 além de que era indescritível a sua beleza.
 Aconteceu então no início de maio,
 quando alegre é o dia e quente é o sol com seu raio,
 e as geadas do inverno terminaram seus labores
 e todos os campos estão cheios de flores, 60
 e todas as pétalas desabrocham no seu galho,
 em todo lugar, a alegria faz o seu trabalho.
 A rainha de tudo isso, a senhora Heurodis,
 tomou duas de suas companheiras gentis
 e partiu logo depois do amanhecer 65
 para que, no jardim, pudesse se entreter,
 para ver as flores a nascerem e desabrocharem,
 e para ouvir os pássaros cantarem.
 Elas se sentaram todas as três

sob uma pequena árvore em sua altivez, e logo em seguida essa bela dama caiu no sono em cima da grama.	70
As donzelas não quiseram lhe despertar, deixaram-na apenas deitar e repousar.	
Assim, ela dormiu até chegasse a tarde, até que a alvorada se fosse sem alarde.	75
Mas, logo assim que ela desperta, ela grita e um terrível clamor se liberta, suas mãos e seus pés ela agitou, e arranhou o seu rosto, que sangrou,	80
suas ricas vestes ela rasgou de si, e foi tomada pelo seu frenesi.	
As duas donzelas em sua tutela não mais ousaram ficar com ela, as duas correram para o palácio sem rodeios	85
e contaram a história aos cavaleiros e escudeiros, que a sua rainha havia perdido a razão e pediram que corressem em sua salvação.	
Correram os cavaleiros e as damas a pé, sessenta companheiras e mais até, para o jardim que a rainha tinha ido,	90
e em seus braços a tinham recolhido e a levaram para a cama, finalmente, e lá a detiveram vigorosamente,	
mas ela ainda continuava a gritar e a se levantar e a tentar escapar.	95
Quando Orfeo soube desse acontecimento, foi tomado como nunca de sofrimento.	
Com dez cavaleiros de sua guarda, ele se aproximou da rainha, na sala, e contemplou, e disse com grande piedade:	100
“Ó vida, qual o motivo da tua enfermidade? Tu, que foste a mais tranquila das damas, e que agora gritando bem alto reclamas.	
Teu corpo, que dantes foste tão branco,	105

de tuas unhas sofreu grande arranco.
 Veja! As bochechas tão vermelhas de outrora
 estão pálidas como se morta estivesses agora,
 e também os teus dedos delicados
 estão todos ensanguentados e pálidos. 110

Veja! Também os teus olhos amorosos
 parecem encarar inimigos tenebrosos.
 Ah! Senhora, eu peço piedade.
 Cesse esse grito e toda a infelicidade,
 e, o que aconteceu e o como, me diga, 115
 e o que poderia acabar com a tua agonia.”

Ela enfim conseguiu se deitar
 e rapidamente começou a chorar,
 e assim ao rei respondeu:
 “Ah! Meu senhor, Sir Orfeu, 120
 desde que juntos nós estamos,
 a fúria do outro nós nunca encontramos,
 sem mencionar que eu sempre te amei
 como a minha vida, e tu também, meu rei.
 Mas agora em dois devemos nos dividir, 125
 para o teu bem, pois eu devo partir.”

“Ah!” ele disse, “eu estou condenado.
 Partir para onde e para quem lhe é destinado?
 Para onde tu fores eu irei contigo,
 e para onde eu for, tu irás comigo.” 130

“Não, não, senhor, isto não pode ser,
 te direi como tudo acabou de acontecer:
 Enquanto eu me deitava de manhã, já pelo seu fim,
 e dormia embaixo de uma árvore em nosso jardim,
 vieram a mim dois belos cavaleiros, 135
 bem armados, trajados como guerreiros,
 e pediram-me para que depressa partisse,
 e que com o senhor rei deles discutisse.
 E eu respondi com palavras cheias de ousadia,
 que eu não me atreveria e que nem queria. 140
 Esporando, eles foram embora ostensivamente,

então seu rei também apareceu rapidamente,
 com cem cavaleiros e ainda mais,
 e cem donzelas, além dos demais,
 todos possuíam as mais brancas montarias, 145
 brancas como o leite eram todas as cavalarias:
 Eu nunca tinha visto antes
 criaturas tão belas e elegantes.
 O rei tinha uma coroa sobre a sua cabeça,
 não era de prata nem de ouro que se conheça, 150
 mas era feita de material que se prezava,
 tão brilhante quanto o sol ela iluminava.
 E assim que de mim ele se aproximou,
 quisera eu ou não, ele me chamou,
 e fez que com ele eu tivesse cavalgado 155
 sobre uma égua, junto ao seu lado,
 e me levou para o palácio, para sua morada,
 que era bem ornado por toda a sua fachada,
 e me mostrou os castelos e as torres,
 rios, florestas, jardins cheios de flores, 160
 e seus ricos espaços em cada lugar,
 e depois me trouxe de volta para o lar,
 para o nosso próprio jardim,
 e logo em seguida me disse assim:
 ‘Veja, senhora, tu deves estar amanhã 165
 aqui embaixo desta árvore pela manhã,
 e então conosco tu deves partir
 e no meio de nós para sempre residir,
 e se tu fizeres com que nós nos atrasemos,
 onde estiveres, o pior lhe virá logo menos, 170
 e a todos os teus membros irá despedaçar,
 tanto até que nada mais possa te ajudar,
 e mesmo estando toda despedaçada,
 ainda assim conosco tu serás levada.’”
 Enquanto a esse relato o rei Orfeo ouvia, 175
 “Nossa! Puxa! Uia!” ele dizia,
 “Seria melhor que eu perdesse a vida minha

do que perder a minha esposa, a rainha!”	
Ele pediu conselho a cada um no salão, mas ajudar a ele ninguém podia então.	180
No dia seguinte, a manhã havia chegado, e, aos seus exércitos, Orfeo tinha convocado, bem como mil cavaleiros que trazia consigo, todos armados e preparados para o perigo, e ele avançou, com a rainha sob sua guarda, direto para debaixo da árvore mencionada.	185
Eles fizeram uma barreira por todos os lados, e disseram que iriam ficar ali prostrados, e que lá cada um deles iria morrer, antes que a rainha deles pudessem obter.	190
Mas, mesmo com toda a armada, a rainha deles logo foi tomada, pela magia das fadas foi levada para longe, os homens não sabiam dizer para onde.	
Então houve gritos, choros e lamentos.	195
O rei se retirou para os seus aposentos e muitas vezes se atirou sobre a pedra do chão, e passou por tanta penúria e tanta lamentação que por pouco não perdeu a sua vida: para isso, não havia nenhuma saída.	200
Ele convocou todos os seus barões, condes e renomados senhores varões, e quando todos haviam chegado sem demora, “Senhores”, ele disse, “diante de vós agora eu nomeio o meu mais alto regente para assumir o meu reino daqui para a frente, em meu lugar ele deve ficar, para todas as minhas terras guardar.	205
Pois agora que a minha rainha está perdida, a mais bela dama que já foi concebida, nunca mais nenhuma outra mulher eu irei ver.	210
Para as terras selvagens eu irei proceder, e lá viverei eternamente a partir deste momento,	

com feras selvagens no bosque cinzento.

E quando souberdes que vivo eu não estou mais, 215
um parlamento então, vós mesmos convocais,
e escolhei vós mesmos um novo rei.
Agora, com tudo o que é meu, o melhor fazei.”

Então, por todo o salão, houve muitos choros,
e grandes lamentos em meio a eles todos, 220
difícil seria, ao velho ou jovem, naquele instante,
proferir alguma palavra que fosse reconfortante.
Eles se ajoelharam, todos juntos em um cortejo,
e rogaram-lhe, caso fosse esse o seu desejo,
para que ele nunca ousasse os abandonar. 225
“Basta!” ele disse, “assim deve se dar.”

A todo o seu reino ele abandonou,
nada além de um manto ele levou,
ele não tinha casaco, nem gorro,
nem camisa e nenhum outro tesouro. 230
Ele levou consigo a sua harpa apenas,
e, descalço, partiu do portão a duras penas,
nenhum homem devia partir com ele não.

Ó céus! O que havia de choro e lamentação,
quando ele, que havia sido rei com a sua coroa, 235
partiu da cidade em uma condição nada boa!
Pela floresta e através dos pantanais,
ele partiu rumo aos campos rurais.

Ele não encontra nada que lhe seja agradável,
ele apenas vive de forma sempre miserável. 240
Ele, que já teve robes espessos e coloridos,
e cama púrpura, ornada com finos tecidos.
agora, na dura planície, ele se deita,
com folhas e grama ele se enfeita.

Ele, que tinha tido castelos e torres, 245
rios e florestas cheias de flores,
agora, quando começa a fazer frio e a nevar,
esse rei deve a sua cama no musgo preparar.
Ele, que tinha tido os melhores de sua cavalaria

ajoelhados perante si, e as damas de companhia, 250
 agora, nenhuma das coisas que vê lhe apraz,
 apenas lhe infestam os vermes de apetite voraz.
 Ele, que tinha tido tanta fartura
 de carne e de bebida de toda envergadura,
 agora, o dia todo ele deve cavar e procurar 255
 antes de a sua porção de raízes encontrar.
 No verão, ele vive de silvestres frutos
 e de morangos, mas bem miúdos.
 No inverno, pode ser que ele não encontre nada
 a não ser as raízes, a grama e a casca. 260
 Todo o seu corpo tinha se transformado,
 por causa dos apuros, e ficou todo curvado.
 Senhor! Quem poderia narrar tamanha tristeza
 que sofreu por dez anos, e até mais, a vossa alteza?
 O pelo de seu cabelo e barba, negro e alinhado, 265
 até a altura de sua cintura tinha se alongado.
 A sua harpa, de onde vinha toda a sua alegria,
 dentro de uma árvore oca, ele a escondia,
 e quando o dia estava ensolarado e quente,
 ele tomava para si a sua harpa num repente 270
 e, o que ele quisesse ouvir, ele tocava.
 Por toda a floresta, o som dela ressoava,
 até que todas as feras selvagens que lá residiam,
 até ele, em busca de deleite, elas se dirigiam,
 e todos os pássaros que ali habitavam 275
 vinham, e em vários galhos se sentavam,
 para ouvirem a sua harpa até o final,
 já que havia muitas melodias ali, afinal,
 e quando a sua harpa ele acabava de cessar,
 próximo dele, nenhuma fera iria continuar. 280
 Ele conseguia vê-lo lá por perto,
 muitas vezes, sob o quente céu aberto,
 o rei das fadas com a sua companhia
 vinha para caçar durante o dia,
 com gritos indistintos e sons emitindo, 285

e com ele também vinham os cães latindo,
 mas nenhum animal jamais eles pegariam,
 nem soube ele nunca para onde eles iam.
 E em outros momentos ele podia vê-lo
 com um grande exército para protegê-lo, 290
 cerca de mil cavaleiros bem arrumados,
 cada um deles muito bem armados,
 com semblantes ferozes e severos,
 alçando muitos estandartes austeros,
 e todos eles as suas espadas traziam, 295
 mas nunca ele soube para onde eles iam.
 E em outros momentos ver de novo o rei ele podia:
 cavaleiros e damas vinham dançando pela via,
 de belas aparências, de forma habilidosa,
 com passos leves e de maneira cuidadosa: 300
 lhes seguiam tamboristas e trombeteiros fiéis,
 e, junto, os mais diversos tipos de menestréis.
 E, sem o rei, um dia ele viu num embalo
 sessenta damas numa corrida a cavalo,
 gentis e alegres como pássaros nas florestas: 305
 nenhum homem havia na presença destas,
 e cada uma tinha sobre os punhos um falcão,
 e cavalgavam a beira do rio por diversão.
 Com esse jogo, encontraram boas caças,
 patos, corvos-marinhos e garças, 310
 os pássaros que da água saíam.
 Criado bem os falcões elas tinham,
 cada falcão a sua presa pegou.
 Orfeo viu a tudo isso e falou:
 “Céus!” ele disse, “belos jogos estes teus, 315
 eu vou para lá, em nome de Deus!
 Para ver um feito destes, eu estava ávido”.
 Ele se levantou e partiu ligeiro num átimo.
 De uma dama ele se aproximou,
 a contemplou e logo se espantou, 320
 e viu que era, bem debaixo de seu nariz,

a sua própria rainha, a dama Heurodis.
 Ele a observou com entusiasmo, e ela também,
 mas ao outro nenhuma palavra saiu de ninguém. 325
 Por ela ter visto como ele estava pobre,
 aquele que tinha sido tão rico e nobre,
 de seus olhos, as lágrimas caíam.
 As outras damas a isso logo viram,
 e fizeram-na em seu cavalo montar,
 ela não deveria mais com ele ficar. 330
 “Ah!” ele disse, “agora me resta o sofrimento.
 Por que a morte não me oferece acolhimento?
 Ah! Maldito! Por que não posso então
 morrer agora depois desta visão?
 Ah! A minha desgraça já durou por tempo demais 335
 já que a minha companheira eu não posso mais
 ter comigo ou com ela palavras trocar.
 Ah! Por que não pode o meu coração se despedaçar?
 Pelos Céus!” ele disse, “de qualquer forma,
 onde quer que essas damas tenham ido não importa, 340
 somente este caminho agora eu devo tomar,
 já que a minha vida a morte não me vem tirar”.
 O seu manto rapidamente ele tomou,
 e em suas costas a sua harpa perdurou,
 e, tendo muita determinação, ele partiu: 345
 nenhum galho ou rocha lhe impediu.
 As damas se dirigiram para uma serra,
 e ele foi atrás, e nada restou sobre a terra.
 Na serra, quando ele se aproximou do sopé,
 depois de três quilômetros, e mais até, 350
 ele tinha chegado numa bela região,
 tão brilhante quanto o sol durante o verão,
 suave e plana, verde por todos os lados,
 nenhum vale ou colina podiam ser avistados.
 Em meio à terra, um castelo ele via, 355
 rico e nobre, e bem alto ele se erguia.
 No entorno, a muralha colossal

era clara e brilhava como cristal,
 e havia cem torres em sua volta,
 maravilhosas e com feroz escolta, 360
 perante a vala, o contraforte era posicionado,
 era curvado e com ouro brilhante adornado,
 a abóbada era adornada, além do mais,
 no formato dos mais diversos animais.
 Lá dentro, tinham casas das mais vultuosas, 365
 todas decoradas com as pedras mais preciosas.
 Ali, o pior dos pilares a ser observado
 ainda era todo esculpido e dourado.
 Por toda a terra, luz sempre havia de ter,
 pois quando chegasse a escuridão e o anoitecer, 370
 iriam se iluminar as belas rochas da moradia,
 tão brilhantes quanto o sol do meio-dia.
 Ninguém poderia contar, e nem em pensamento
 podia se reproduzir aquele rico empreendimento,
 de todas as coisas que ele já tinha visto, 375
 essa parecia ser a bela corte do Paraíso.
 Nesse castelo as damas tinham adentrado,
 e ele iria atrás delas, caso fosse liberado.
 Orfeo bateu no portão,
 o porteiro estava de plantão, 380
 e o que buscava ali ele lhe perguntou,
 “Céus!” ele disse, “um menestrel eu sou!
 Venho agradecer o teu rei com a minha composição,
 caso ele possua essa doce intenção.”
 O porteiro, abrindo o portão, lhe deu acesso 385
 e deixou que ele entrasse no castelo.
 Então, contemplando a tudo, ele entrou,
 e, bem alinhado perto da parede, ele observou
 que pessoas foram trazidas para lá então
 e pareciam estar mortas, mas não estavam não. 390
 A algumas, a cabeça lhes faltava,
 e a algumas, nenhum braço lhes restava,
 e algumas por todo o corpo tinham feridas,

e algumas estavam amarradas, ensandecidas,
 e algumas nas estribейras dos cavalos subiam, 395
 e algumas estranguladas enquanto comiam,
 e algumas na água eram afogadas,
 e algumas eram pelo fogo todas tomadas.
 Mulheres após o parto se detinham,
 algumas mortas e algumas enlouqueciam, 400
 e muitas beldades se deitavam pelos cantos,
 como se, na madrugada, dormissem em seus recantos.
 Todas elas foram deste mundo tomadas,
 pelo poder das fadas foram para lá levadas.
 Lá ele viu a sua esposa preciosa, 405
 a dama Heurodis, a mais formosa,
 dormindo embaixo de uma árvore singela:
 por causa de suas roupas, ele soube que era ela.
 E depois de a todas essas maravilhas ter contemplado,
 para o salão real ele havia se deslocado. 410
 Então, ele teve uma visão bem elegante,
 um grande trono, luxuoso e brilhante,
 lá o senhor rei se detinha,
 e a sua bela e doce rainha.
 Suas coroas e roupas brilhavam com tanta intensidade 415
 que só era possível contemplá-los com dificuldade.
 Quando ele havia a tudo contemplado,
 perante o rei ele havia se ajoelhado.
 “Ó Senhor”, ele disse, “se for a vossa intenção,
 vós deveis escutar a minha composição”. 420
 O rei respondeu: “Que homem tu és,
 que até aqui tens botado os teus pés?
 Nem eu nem ninguém aqui comigo
 alguma vez te trouxe até cá consigo,
 desde que aqui, o meu reino, eu comecei, 425
 nunca um homem tão tolo eu encontrei
 que até nós audaciosamente viesse,
 antes que convocado a ele eu tivesse”.
 “Senhor”, ele disse, “acredite, meu nobre,

eu nada sou além de um menestrel pobre, 430
e, senhor, é da nossa natureza
procurar muitos lares da nobreza,
bem-recebidos podemos não ser,
mas a nossa canção devemos oferecer”.

Ele se sentou perante o rei implacável 435
e tomou a sua harpa de som tão agradável,
e tocou a sua harpa, o melhor que ele conseguiu,
e, por ali, belíssimas notas ele atingiu,
até que todos no palácio tinham
se aproximado dele e o ouviam, 440
e se aproximavam tanto quanto se podia,
eles acharam muito boa a sua melodia.
O rei ouviu e se sentou bem ereto,
ele ouvia canções com muito afeto,
com essa canção ele ficou bem contente, 445
a bela rainha ficou igualmente.

Quando ele tinha terminado de tocar,
a ele então o rei se pôs a falar:
“Menestrel, eu gostei muito da sua canção.
Agora peça de mim o que quiser então, 450
fartamente eu irei lhe pagar.
Fale agora e poderás desfrutar.”
“Senhor”, ele disse, “eu desejo
que tu me concedas um belo ensejo:
aquela dama de cores brilhantes, 455
que dorme sob a árvore de antes”.
“Não”, disse o rei, “isso eu não posso dar!
Vós dois formaríeis um infeliz par,
pois tu és vulgar, simples e maltrapilho,
e ela é adorável, sem nenhum empecilho, 460
uma coisa odiável seria essa,
deixar que ela parta sob sua tutela”.
“Ó Senhor”, ele disse, “rei gentil,
esse seria um ato muito vil,
ouvir a vossa boca proferir mentiras, 465

então, senhor, como tu mesmo admitiras,
o que eu pedisse me seria concedido,
e agora o vosso juramento deve ser mantido”.
O rei disse: “Assim deve ser então,
tome a mão dela e parta desta nação, 470
eu desejo que com ela encontre a felicidade”.
Ele se ajoelhou e o agradeceu com agilidade,
a sua esposa ele tomou pela mão,
e partiu daquela terra sem hesitação,
e para longe daquela gente se retirou, 475
o mesmo caminho que lhe trouxe, tomou.

Muito tempo no caminho ele teve que ficar,
até que a Winchester ele pudesse chegar,
que era a sua própria cidade,
mas que era ele, ninguém sabia, na verdade. 480
Para não muito além do limite do povoado
ele deveria ir, para não ser identificado,
somente no lar de um pobre anfitrião,
lá por perto, ele teve a sua acomodação,
para ele e para a sua própria consorte, 485
como se fosse um menestrel de má sorte,
e de coisas sobre aquela terra perguntava,
e sobre quem aquele o reino controlava.

O pobre anfitrião num instante
assim contou a ele o bastante: 490
como a sua rainha havia sido capturada
dez anos atrás por um homem-fada,
e como o seu rei partiu para a solidão,
mas que ninguém sabia a sua localização,
e como o regente o país governou, 495
e muitas outras coisas lhe falou.

No dia seguinte, antes que o meio-dia chegasse,
ele fez com que ali a sua esposa o esperasse,
o manto de andarilho ele colocou
e a harpa em suas costas pendurou 500
e partiu para o interior da cidade,

para que pudessem ver a sua dificuldade.
 Os condes e os barões determinados,
 cidadãos e damas contemplavam vidrados.
 “Vejam”, diziam, “mas que homem! 505
 Tão longos os seus cabelos o cobrem!
 Vejam, como até os joelhos se estende a sua barba!
 Magro como uma árvore ele se arca!”

E enquanto pela rua ele estava a andar,
 com o seu regente ele foi se encontrar, 510
 e entoou bem alto um grito de verdade:
 “Senhor regente”, ele disse, “piedade!
 Eu sou um harpista de um país pagão,
 ajude-me agora a sair desta situação!”
 O regente disse: “Acompanhe-me, vem, 515
 do que eu tenho um pouco tu terás também.
 Todo bom harpista é hóspede meu,
 por amor ao meu senhor, Sir Orfeu.”

No castelo, para comer, o regente havia se sentado,
 e muitos outros nobres se sentavam ao seu lado. 520
 havia muitos trombeteiros e percussionistas,
 também muitos harpistas e liristas.
 Faziam, todos eles, muita melodia então,
 e Orfeu se sentou quieto no salão,
 e ouviu. Quando eles tinham terminado 525
 ele pegou a sua harpa e tocou empenhado,
 ali, ele tocou os mais belos sons já emitidos,
 até que todo mundo escutou com seus ouvidos,
 a sua canção todos gostaram de ter.

O regente contemplou e foi ver, 530
 e reconheceu na harpa o azul da sua tonalidade.
 “Menestrel”, ele disse, “diga-me a verdade,
 onde conseguistes essa harpa e de que forma?
 Eu te peço que me fales agora.”
 “Senhor”, ele disse, “em terras desconhecidas, 535
 através de desolações por mim já percorridas,
 eu encontrei, passando pelas depressões,

um homem que foi esfaqueado pelos leões,
e lobos com presas afiadas o haviam devorado.
Eu encontrei esta harpa ao seu lado, 540
há mais de dez anos, com certeza.”
“Ó”, disse o regente, “mas que tristeza!
Esse era o meu senhor, Sir Orfeu.
Ah! Maldição! Como superarei o que aconteceu?
Eu, que ao meu senhor acabei por perder? 545
Ó Céus! Mas que maneira de morrer!
Ter um destino tão desafortunado
e um final terrível assim consumado!”
Ao sofrer um desmaio, caiu no chão.
Seus barões o agarraram ali no salão, 550
e disseram-lhe que assim as coisas eram,
que a morte todos os homens esperam.

O rei Orfeo se ajoelhou então,
seu regente era um fiel varão,
e, assim como se devia, amava o seu rei, 555
ele se levantou e disse assim: “Ei!
Regente, a isso ouça agora:
se eu fosse o rei Orfeo de outrora,
e tivesse por muito tempo sofrido,
muito apuro no estrangeiro percorrido, 560
e tivesse conseguido recuperar a minha dama
direto da terra das fadas de muita fama,
e tivesse trazido a rainha, na realidade,
de volta até aqui, no limiar da cidade,
e com um homem pobre a deixei 565
e então até aqui assim eu cheguei,
de maneira pobre, para que logo então
eu pudesse examinar a tua boa intenção,
e com isso constato que tu és leal?
Não debes mais lamentar afinal: 570
Certamente, no amor ou no sofrimento,
tu debes ser rei depois de meu falecimento.
E se com a minha morte tivesses se regozijado,

daqui rapidamente tu terias sido levado.”

Então, todos que lá sentados estavam, 575

que era o rei Orfeo, logo constatavam,

e, que era ele, o regente logo notou,

os pratos da mesa, para os lados, ele atirou

e ajoelhado se pôs aos seus favores,

assim como, dali, todos os senhores, 580

e todos exultaram e brandiram um clamor:

“Vós sois o nosso rei e nosso senhor!”

Por ele estar vivo, se alegraram.

Para o seu quarto, logo eles o levaram

e banharam-no e fizeram a sua barba, 585

e vestiram-no como se deve a um monarca.

E depois, com uma grande procissão

trouxeram a rainha para dentro da mansão,

com tantas canções quanto se podia.

Senhor! Houve grande melodia! 590

Pois, de alegria, seus olhos choravam

porque seguros eles se encontravam.

Que o rei Orfeo foi coroado de novo, se diz,

assim como a sua rainha, a senhora Heurodis,

e ainda viveram muitos anos à frente, 595

e depois se tornou rei o regente.

Depois disso, os harpistas na Bretanha

ouviram como começaram essas façanhas

e fizeram delas uma balada de bom gosto,

e a batizaram conforme o nome do rei posto, 600

“A balada de Orfeo”, ela é chamada,

doce é o som dela, boa é a balada.

Assim, de Orfeo, se encerram as suas jornadas.

que Deus nos abençoe em nossas caminhadas. Amém!

REFERÊNCIA

ANDERSON, J. J. (ed.). *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Cleanness and Patience*. 20. ed. London: Orion Publishing Group, 2005.

BRAZ, A. P. *Lactância e a polêmica sobre a origem dos deuses: uma análise do evemerismo nas divinas instituições (séc. IV d. C.)*. 2020. 223f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2020.

BROULAND, M.-T. *Le Substrat celtique du lai breton anglais “Sir Orfeo”*. Paris: Didier Érudition, 1990.

FRANÇA, M. da. *Lais de Marie de France*. Présentés, traduits et annotés par Alexandre Micha. Malesherbois: Flammarion, 1994.

HOROBIN, S.; SMITH J. *An Introduction to Middle English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

KUHN, S. M.; REIDY, J. (ed.). *Middle English Dictionary*. Champaign: University of Illinois Press, 1970.

LANGLAND, W. Piers Plowman. In: VAUGHAN, Míceál F. (ed.). *Piers Plowman: The A Version*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Criação e Crítica, v. 12).

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

REANEY, G. Concerning the Origins of the Medieval lai. *Music & Letters*, Oxford, v. 39, n. 4, p. 343-346, 1958.

SANT’ANA, S. R. S. O mito de Orfeu na Inglaterra: uma análise da balada Sir Orfeo. *Nuntius Antiquus*, v. 21, n. 1, p. 1-21, 2025.

SISAM, K.; TOLKIEN, J. R. R. *A Middle English Reader and Vocabulary*. North Chelmsford: Courier Corporation, 2011.

SWEET, H. *First Middle English Primer*. Merchantville: Arx Publishing, LLC, 2005.

Recebido em: 03/12/2025

Aceito em: 15/04/2026



EM (T)ESE

EM TESE

PÁGINAS 152 A 190

Womanism in Alice Walker's *Possessing the Secret of Joy*: Possibilities and Counternarratives

Mulherismo em *Possessing the Secret of Joy*, de Alice Walker: possibilidades e contranarrativas

Bianca Ribeiro Borges

Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)

borges.bianca3009@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-0194-2195>

Naiana Siqueira Galvão

Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)

naiana.galvao@ufnt.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-7745-8173>

ABSTRACT: This study examines womanism—its possibilities and contradictions—in Alice Walker's novel *Possessing The Secret of Joy* (2022). It focuses on Tashi's trajectory and her experience of Female Genital Mutilation (FGM), highlighting its physical, psychological, and social consequences. The central question investigates how Walker's narrative, considering womanist principles, fosters reflection on women's struggles against intersectional oppressions, particularly those related to FGM, while considering identities and sociocultural contexts. The main objective is to discuss the relationship between FGM and womanism as represented in the novel. The methodology is qualitative and interpretive, emphasizing bibliographic review. The theoretical framework draws on Walker's womanist biography (White, 2004), key foundations of womanism (Phillips, 2006; Walker, 2021), and data from the UN (2015) and the WHO (2025), alongside African counternarratives (Oyéwùmí, 2003). The findings indicate that Tashi's journey, from a womanist perspective, enables a critical reading of resistance literature through the womanism lens.

KEYWORDS: Womanism; Female Genital Mutilation; Resistance Literature.

RESUMO: Esta pesquisa analisa o mulherismo — suas potencialidades e contradições — no romance *O Segredo da Alegria* (2022), de Alice Walker, a partir da trajetória de Tashi e de sua vivência da Mutilação Genital Feminina (MGF), enfatizando impactos físicos, psicológicos e sociais. A questão norteadora investiga como a narrativa de Walker, à luz de princípios mulheristas, favorece a reflexão sobre lutas de mulheres frente a opressões interseccionais, especialmente as relacionadas à MGF, considerando identidades e contextos socioculturais. Objetiva-se discutir a relação entre MGF e mulherismo conforme representada no romance. Adota-se metodologia qualitativa e interpretativa, com ênfase

em revisão bibliográfica. O referencial teórico mobiliza a biografia mulherista de Walker (White, 2004), fundamentos do mulherismo (Phillips, 2006; Walker, 2021) e dados da ONU (2015) e da OMS (2025), articulados a contranarrativas africanas (Oyěwùmí, 2003). Conclui-se que a experiência de Tashi sustenta uma leitura crítica da literatura de resistência através das lentes do mulherismo.

PALAVRAS-CHAVE: Mulherismo; Mutilação Genital Feminina; Literatura de Resistência.

Introduction

Literature constitutes an important tool for reflecting on and rethinking diverse issues inherent to human experience, inviting the reader to place themselves in the position of the characters, to share in their pains and joys, and to experience both pleasurable and arduous emotions throughout the narrative. This demonstrates the humanizing power of the literary object (Candido, 2023). Like art, literary works are not ideologically or politically neutral; they may therefore provoke estrangement, foster identification, and promote intercultural dialogue. They are intrinsically connected to the world, to human beings, to social problems, and to the intra- and interpersonal dynamics that permeate human (un)happiness.

This perspective is particularly evident in the work of the African American writer Alice Walker (2022). Originally published in 1992, *Possessing the Secret of Joy* was fully translated into Portuguese for the first time in 2022. This novel by Alice Walker is classified as a polyphonic narrative, whose fragmented and non-linear plot centers on the trajectory of the protagonist, Tashi, and her direct and indirect experiences with Female Genital Mutilation (FGM) as well as its social and psychological consequences. In Olinka culture, such a procedure is regarded as an essential rite for one's full inclusion within the community.

Throughout the plot, the reader is led to reflect on the interconnections between the protagonist's development and her past experiences, raising questions about the rationale behind this cultural marking of Olinka women's bodies, especially in view of the profound unhappiness that such a practice brings to Tashi's life. At the same time, the novel addresses psychiatric treatment as an attempted solution to the protagonist's anguish, which results from traumas experienced in both childhood and adulthood and undermine her cultural and identity-based self-confidence as an African woman. Tashi struggles to fit in and to move forward but faces significant challenges. It is around this issue that the interweaving of relationships in this fictional narrative emerges as the object of this study, establishing a dialogue with womanist theory through the emotional bonds of support and instability forged among the characters.

Thus, the following question arises: in what ways does Alice Walker's *Possessing the Secret of Joy*, analyzed in light of womanism as a dialogical praxis, and considering the possibilities and contradictions present in the plot, contribute to reflections on the multiple and mutual realities and struggles experienced by women in their diverse identity aspects and sociocultural contexts, such as the case of victims of Female Genital Mutilation (FGM)? The hypothesis is that Walker's literature incorporates, at its narrative core, Black female protagonists as well as secondary characters, who enable the problematization of women's place as subject, agent, and foundation of the origin of human life, regardless of culture.

In this sense, the application of hermeneutics in readings and analyses, aligned with womanist, feminist, and convergent theoretical perspectives, fosters diverse experiences of reader engagement. The reader ceases to be a mere passive observer and comes to understand the depth of the issues interwoven by culture and by the ways of conceiving and interpreting different realities. *Possessing the Secret of Joy* presents particularities, as it shifts the focus to the African context and its connections with other regions of the world. The protagonist, Tashi, is an African woman who suffered genital mutilation; however, her experience transcends the physical aspect, revealing a profound inner suffering. The psychological imbalance caused by mutilation leaves significant marks on her marital and interpersonal relationships. Her thoughts, at times confused and at other times lucid, reflect a chaotic and disturbing state, permeated by feelings to which the reader gains access through the stream of consciousness technique throughout the narrative.

The theoretical framework for addressing the concept of womanism is based on Phillips (2006), complemented by the theoretical perspectives of Walker (2021) and Collins (2017). Subsequently, it presents concise statistical and factual data on Female Genital Mutilation (FGM), drawing on references such as the United Nations (2015) and the World Health Organization (2025). These data are essential for considering the possibilities of a womanist reading and perception, as well as for reflecting on the human rights of women and children, embodied in the figure of Tashi. The final section turns to a literary analysis of the novel itself, engaging both narrative elements and critical interpretation as theorized by Eagleton (2022). This analysis converges on a womanist reading, with particular attention to the representation of African subjects, spaces, and cultures, in dialogue with the perspectives of Oyěwùmí and Nontsasa Nako (2003). Rather than establishing oppositions between different perspectives and positions of enunciation, this study aims, in line with its proposed objectives, to discuss and understand some of

the historical and cultural identity complexities inscribed in human relations and reflected in literature, as illuminated by *Possessing the Secret of Joy* (2022).

In the next section, the discussion will focus on how Alice Walker identifies herself as a womanist, emphasizing that her perspectives offer a more nuanced and transparent understanding of Black feminism. This approach is informed by her activist and literary trajectory, highlighting the ways in which her experiences and writings contribute to contemporary debates on race, gender, and social justice.

Alice Walker: Not a Feminist, but a Womanist

Alice Malsenior Tallulah-Kate Walker—better known simply as Alice Walker—has played multiple interconnected roles throughout her career: she is an activist, literary critic, and award-winning author of novels, short stories, essays, and poetry. She was born on February 9, 1944, in Eatonton, Georgia, United States, as the eighth and youngest child of Willie Lee Walker and Minnie Grant Walker, both sharecroppers¹.

Survival constituted a central value for the Walker family, as Alice's parents and siblings lived through and overcame three significant historical moments in the United States: the Great Depression (1929–1939), the Jim Crow era (1930s–1940s), and the Civil Rights Movement (1960s–1970s). As African Americans, the family's history and ancestry were marked by the transatlantic trafficking of enslaved Africans, which ended in the late nineteenth century but left deep imprints on the socioeconomic conditions of their descendants. As rural laborers, Walker's parents frequently moved in search of better living conditions. In this sense, historical memory and the sense of belonging became fundamental values for Alice, shaping both her personal trajectory and professional activity.

From her earliest years, Walker developed a passion for reading and writing, encouraged by her parents' determination to ensure educational opportunities for all their children. At the time, schools were racially segregated, and the doctrine of "separate but equal" masked deep disparities in access and quality. Institutions for Black students were often precarious in resources and infrastructure. Yet, in 1948, Alice's father, together with the local community, helped build a school, enabling her, at the age of four, to benefit from this collective and meaningful

¹ Walker / walking, from the verb *to walk*, as a noun means "one who walks" or "walker." In addition to its paternal significance, Alice takes pride in her surname, as her great-great-grandmother, Mary Poole, who had been enslaved, walked the journey from Virginia to Georgia carrying her daughter in her arms. Alice affirms that it is in memory of this journey that she embraces her "servant" surname (White, 2004, p. 19).

effort. From this event, the values of community and volunteerism became central principles in Walker's life and literary production.

A decisive turning point in Walker's relationship with literature occurred at the age of eight, around 1952, when an accident left her permanently injured. Her brothers had received BB guns to shoot birds, and in a careless moment, one of the shots struck Alice in her right eye. Pressured by her brothers to lie about the accident to avoid punishment, she endured not only physical pain but also the trauma of coercion. Feeling ugly and rejected because of the scar, Alice withdrew socially, often lowering her head to hide the injured eye. This isolation led her to immerse herself in books, deepening her commitment to reading and writing. Months later, her parents sent her to live with her grandparents, a decision Alice interpreted as abandonment and punishment, though her family eventually moved closer to her, which brought comfort. From this formative experience, the value of truth—opposed to painful falsehood—became a guiding ethical principle in Walker's life, shaping her work as both a writer and an activist.

Despite these controversies, Alice Walker remained steadfast in her stance and responded to criticism in the way most characteristic of her: by continuing to produce and publish profound, sensitive, and politically engaged literature, reaffirming her commitment to narratives of resistance and to the complexity of Black women's experiences. Concluding this brief section dedicated to Alice Walker's life and work, it is important to highlight that, throughout the 1990s, she wrote and published numerous works—novels, essays, poetry collections, and nonfiction. She consistently maintained a lifestyle marked by periods of seclusion in her homes, alternated with travels and experiences that nourished her creative process. Today, at the age of eighty, she maintains an official blog where she occasionally posts nonfiction texts, voicing her perspective—as always—on a wide range of subjects, from sociopolitical issues to matters inherent to human experience, race, and marginalized identities, much like a diverse garden of flowers imbued with spirituality².

In the following section, a discussion will be outlined regarding the womanist theory developed by Alice Walker, examining its ongoing contributions and relevance to contemporary Black feminist scholarship in the United States. This analysis seeks to contextualize Walker's perspectives within current academic debates, highlighting the enduring significance of her work for understanding gender, race, and social justice.

² <https://alicewalkersgarden.com>. Accessed on: June 20th, 2025.

Womanism: A Dialogic Framework for All

The English pronunciation of the neologism *Womanism*/*Mulherismo* curiously resembles the Portuguese word *humanismo* (“humanism”)—a significant coincidence, as womanism inherently carries a proposal of humanization. More than that, it calls for women to turn toward themselves in a process of self-humanization and affirmation as subjects. Within this movement, the abjection and objectification to which women have been historically subjected are problematized, mitigated, and potentially overcome.

Womanism is more than a strand of feminism directed at Black women. It is a plural perspective that encompasses diverse interpretations and approaches, such as theological womanism (Smith apud Phillips, 2006) and African womanism (Cledson-Weems apud Phillips, 2006), evidencing the multiplicity of views surrounding the concept. To understand it more deeply, one must return to its roots and formative characteristics. In this regard, Phillips (2006), when compiling a range of womanist theories, emphasizes that Alice Walker, through both her fictional and essayistic production, inaugurated a new way of addressing relationships among women, social transformation, the struggle against oppression, and a mission of humanitarian character. Walker did not create something entirely new—nor did other strands—but she named and consolidated attitudes, values, and convictions directed toward the promotion of justice and the construction of a more dignified world. This conception is already introduced in the opening section of her work.

That being said, what is womanism? Womanism is a social change perspective rooted in Black women’s and other women of color’s everyday experiences and everyday methods of problem solving in everyday spaces, extended to the problem of ending all forms of oppression for all people, restoring the balance between people and the environment/nature, and reconciling human life with the spiritual dimension. (Phillips, 2006, p. 20)

The womanist commitment extends beyond the individual, yet grounded in contextual, historical, and identity-based convictions, it often begins within immediate communities. Such practices of care and altruism assume the character of political activism, since social transformation necessarily involves questioning daily experiences (Phillips, 2006). Rather than a rhetorical stance, womanism functions as a philosophy shaping ways of being, thinking, and acting both individually and collectively.

Phillips (2006) systematizes this framework into five key dimensions: (1) opposition to all forms of oppression; (2) vernacular grounding in everyday and cultural experience; (3) non-ideological openness to multiple perspectives; (4) community orientation; and (5) spirituality. Although opposition to oppression may appear broad or generic, it is anchored in lived experience: the womanist subject has encountered or recognized subjugation, fostering both critical awareness and active resistance. Such resistance materializes through vernacular practices rooted in daily life and community-based knowledge, reaffirming the struggle for liberation.

Womanism, grounded in a plural and holistic perspective, rejects ideological rigidity. As non-ideological, it does not align with partisan radicalization, allowing diverse experiences and viewpoints to coexist and fostering dialogue and collective emancipatory action (Phillips, 2006). The communal aspect emphasizes the common good on three levels: self-identity, the collective self, and humanity. Rooted in the experiences of Black women and women of color, communalism functions as an ethical and political value that guides resistance and solidarity practices (Phillips, 2006).

The spiritual dimension highlights the interconnection between human life, living beings, and the material world. Beyond a strictly religious interpretation, spirituality complements political action, reinforcing it. Keating (2005 apud Phillips, 2006, p. 26) describes this as “spiritualized politics”, where social justice practices integrate transcendental and metaphysical dimensions to sustain activism.

Phillips (2006) emphasizes that womanism is not equivalent to feminism nor merely an extension of it. It constitutes a critical reformulation prioritizing the overcoming of everyday oppressions faced by women and other marginalized groups. As an inclusive project, womanism aims to restore balance in human relations, connect with the environment, and affirm spirituality, while maintaining its specificity as a theory, praxis, and identity emerging from the experiences of Black women, yet open to other contexts of oppression globally.

To conclude, who can be a womanist? The answer is simple yet meaningful: anyone may embrace womanism. However, it is important to recognize that, as evidenced by its defining characteristics, womanism extends beyond markers such as race and gender. Its construction and development have occurred—and continue to occur—within historical, social, and cultural contexts in which women of color have lived, continue to live, and resist daily, asserting their voices and advocating for justice within the possibilities available to them. It is essential to understand the various types of Female Genital Mutilation (FGM), as this practice

constitutes one of the central themes of analysis in this article and is closely connected to the personal experiences of the author Alice Walker during her travels in Kenya. The following section aims to provide a concise yet critical overview of this profoundly complex and sensitive issue, highlighting its significance for the women directly affected and for all who engage with their experiences with empathy and scholarly attention.

Understanding the Female Genital Mutilation (FGM)

Female Genital Mutilation (FGM), also referred to as Female Genital Circumcision (FGC) or, more neutrally, Female Genital Cutting (FGC), is a complex practice rooted in cultural, religious, and social norms. Despite being frequently justified by tradition, FGM constitutes a form of physical and sexual violence against women and girls, and it remains prevalent in parts of Africa, the Middle East, and Asia. According to the World Health Organization (WHO, 2012), FGM includes all non-medical procedures involving partial or total removal of the external female genitalia, particularly the vulva. It is categorized into four types: Type I — Clitoridectomy (partial or total removal of the clitoris or its prepuce); Type II — Excision (partial or total removal of the clitoris and inner labia, sometimes including outer labia); Type III — Infibulation (narrowing of the vaginal opening through cutting and suturing, with or without clitoral removal); and Type IV — other harmful procedures without medical justification. The practice is generally enforced in early childhood, often before age six or, at most, adolescence, and is usually organized by family members, sometimes celebrated as a ritual with symbolic gifts and feasts.

The motivations for FGM are deeply embedded in cultural norms aimed at preserving chastity, regulating female sexuality, preparing for marriage, and reinforcing traditional gender roles. However, the procedure is performed without anesthesia, often using unsterilized instruments, such as scissors, blades, needles, or improvised threads, exposing girls to severe pain, hemorrhage, infection, and even death. Survivors frequently endure long-term physical complications, including difficulties in walking, urination, and menstruation, as well as sexual and obstetric problems. Psychosocial consequences include depression, anxiety, post-traumatic stress disorder, and low self-esteem. Economic factors further complicate the issue, as substantial healthcare resources are required to treat affected individuals, and the proposed medicalization of FGM remains controversial, serving as a debated intermediate step toward eradication.

FGM is recognized internationally as a violation of human rights, and its elimination is a priority for global agencies, including the United Nations (UN) and the United Nations Children's Fund (UNICEF). WHO data indicate that in 31 countries across West, East, and Northeast Africa, as well as parts of the Middle East and Asia, over 230 million girls and women alive today have undergone FGM, with more than four million girls at risk annually (WHO, 2025). The UN's Sustainable Development Goal 5, aiming for gender equality and empowerment of all women and girls by 2030, explicitly targets the elimination of harmful practices such as FGM (UN, 2015). Effective eradication strategies focus on education, integrating interdisciplinary knowledge from health, economics, law, and gender studies, as well as feminist and culturally sensitive approaches, given the practice's lack of medical benefit and its profound socio-cultural implications.

In the following section, the novel *Possessing the Secret of Joy* will be explored through a detailed analytical lens, with counter-narratives offered to guide the reader toward a critical understanding of the text. Central to this discussion is Tashi, the protagonist, whose experiences with Female Genital Mutilation (FGM) within her Olinka community reveal the profound physical, psychological, and social repercussions of this practice. By engaging with these narratives, the section seeks to illuminate the intersections of cultural tradition, individual trauma, and resilience, providing a framework for a nuanced and empathetic reading that foregrounds both the personal and collective dimensions of FGM.

Unveiling Pain and Resilience: A Critical Encounter with *Possessing the Secret of Joy*

Published in 1992, *Possessing the Secret of Joy* is one of Alice Walker's major novels, translated into Portuguese for the first time in 2022. The narrative centers on Tashi, a heroic protagonist and primary narrator, alongside eight other characters who witness or influence the unfolding events. Among them, the antagonist Tsunga M'Lissa (Mother Lissa) embodies a central conflict in Tashi's life, while the remaining characters are secondary yet remain intimately connected to Tashi across the temporal and spatial dimensions of the story.

The novel spans just over three hundred pages and is divided into twenty-one sections. It is a polyphonic work, with nine narrators alternating in the first person, each chapter titled with the narrator's name. This plural narrative structure foregrounds questions of identity, emphasizing the singularity of each voice. Tashi herself embodies a multiplicity of identities, being known as Tashi

(her African birth name), Evelyn (her American name), and Mrs. Johnson (her married surname). Her mother, Nafa, is also referred to as Catherine, and Tashi's son, Bentu Moraga, is commonly called Benny. These naming variations reflect Tashi's hybrid or plural identity, shaped by migration, cultural encounters, and her Christianization in the United States, illustrating the formative tensions of personal, religious, and social identity.

Temporality in the novel is predominantly psychological, aligned with the first-person singular perspective that privileges each narrator's subjective experience. Frequent flashbacks and memory-based recounting create a non-linear narrative that generates suspense and demands attentive, reflective reading (Eagleton, 2022). Walker's settings, both real and fictional, including the Olinka community with its distinct culture and language, situate the narrative within historical realism. The social and political backdrop of Olinka, alongside Tashi's movements to the United States and Switzerland, underscores the interplay between place, identity, and cross-cultural experience. Unlike some authors whose personal views may diverge from their fictional depictions, Walker's narrative demonstrates intentional coherence, with verisimilitude carefully crafted to reflect her literary and ethical aims (Eagleton, 2022).

The primary conflict of the novel is foreshadowed early, and what unfolds are the consequences of that conflict. Years pass, and Tashi marries Adam, giving the appearance of stability; yet, from the outset, it is evident that a traumatic event in Tashi's childhood has inflicted suffering on both her and those around her. Coupled with this is a profound desire to reconnect with her roots and cultural heritage. Eventually, Tashi decides to return to her homeland to undergo the Olinka female initiation rite, specifically infibulation, a form of genital mutilation typically performed in childhood or adolescence as a cultural marker for Olinka women. Having migrated to the United States at a young age and embraced Christianity, Tashi did not undergo the procedure earlier. As an adult, she chooses to submit to the practice, ostensibly as an affirmation of her cultural identity. However, throughout the narrative, it becomes clear that Tashi's unhappiness is intertwined with trauma—from her childhood, including the premature death of her sister Dura, to her adult life, shaped by the decision to confront genital mutilation.

Considering these developments, critical questions arise for a deeper understanding of the novel: Why does Tashi submit to genital mutilation? And ultimately, what is the "secret of joy," and to whom does it belong, within the context of the narrative's central themes and conflicts? The unfolding of Tashi's

story underscores *Possessing the Secret of Joy* as a paradigmatic example of Alice Walker's literary craft, where, despite a seemingly complex structure, the text engages with profound and challenging thematic content.

One productive approach to reading and analyzing this work is through the lens of womanism, a concept intimately linked to Walker and her literary production. The following section will explore this framework, highlighting how womanist thought illuminates the novel's engagement with identity, trauma, and resilience.

Tracing Womanist Voices: Critical Readings and Narrative Possibilities

This section aims to examine the relationship between the two forms of womanism previously discussed: the general conceptual framework and the specific perspective articulated by Alice Walker, exploring the tensions and interpretive possibilities that emerge from selected passages of the novel under analysis. Without claiming exhaustive depth, the analysis seeks to demonstrate how these womanist perspectives manifest within the narrative. In the dedication, Walker explicitly conveys her political and ethical stance, stating: "This book is tenderly and respectfully dedicated to the one who is blameless: the vulva" (Walker, 2022). The deliberate choice of words directly signals the author's opposition to female genital mutilation, while the very title of the work establishes a politically charged discourse of resistance. Womanism, in this context, emerges through the expressions of solidarity, shared suffering, and mutual reconstruction among female characters, as well as through their interactions with male characters, highlighting a dialogical, plural, and profoundly humanized approach to experiences of trauma and resilience.

Given that Tashi is the central character, it is no coincidence that the first sentence following the prologue is spoken by her: "It took me a long time to realize I was dead" (Walker, 2022, p. 15). This opening immediately signals the psychological density of the narrative. Tashi assumes the role of storyteller, employing language as a medium for subjective expression and symbolic construction. Her narrative is richly interwoven with mythical imagery and symbolic references to nonhuman beings, such as female panthers and leopards, which establish parallels with the human condition—particularly the female experience of pain, resistance, and transformation. Language, as a literary vehicle for human experience, gains prominence through its complexity and fragmentation, reflecting the character's internal psychological processes. In Walker's work, language is not separate from

literary art but constitutes a structuring element through which traumatic, emotional, and political experiences are represented and made intelligible.

Tashi's father asserted that a child who cries is like a rotten apple in the tribe's basket, and as long as this remained true, the community could not experience genuine happiness (Walker, 2022). This passage marks the first direct reference to a term associated with happiness and joy in the novel. Symbolically, it introduces the tension between individual suffering and the collective ideal of happiness imposed by cultural norms. The first explicit mention of Female Genital Mutilation (FGM) arises through Olivia, Tashi's closest friend, who recalls their initial encounter. Olivia describes Tashi as profoundly grief-stricken over her sister Dura's death and the circulating rumors about the girl's final moments. Intriguingly, Olivia's account also reveals the cultural contradictions experienced by Tashi: while Dura's death is enveloped in pain, the girl is adorned, presented with gifts, and celebrated in a seemingly joyful rite of passage. This depiction exposes the painful reality of certain cultural practices in which FGM is socially framed as a celebratory ritual, concealing the physical and psychological violence it entails. Tashi's grief was suppressed for many years. Questions regarding her mother's death remain taboo in Olinka, a subject no one dared to broach for fear of the truth: "How did your mother die? It is a taboo question in Olinka. One that no one ever asked for fear of the answer" (Walker, 2022, p. 175), and more:

How could I believe that these were the same women I had known all my life? The same women who knew Dura? And whom Dura knew? Women for whom she bought matches or snuff every day, for whom she carried water jars on her head. It was a nightmare. Suddenly, it was forbidden to speak of my sister. Or to cry for her. (Walker, 2022, p. 29)

At one point, Tashi responds vehemently to Olivia's attempt to prevent her from proceeding to the camp for the ritual: "Who do you and your people think you are, not to accept us as we are? To never adopt any of our customs? It is always us who must change" (Walker, 2022, p. 37). This statement highlights Tashi's awareness of the historical and ongoing effects of colonialism and coloniality, which, according to Lugones (2010), constitute a system of power that enforces cultural, economic, and gender domination. Tashi's stance reveals the tensions inherent in a context shaped by Western modernity and processes of intercultural contact, in which relationships among subjects are mediated by hierarchies and dichotomies that reduce the other to a position of inferiority.

Tashi ultimately decides to undergo Female Genital Mutilation (FGM) in adulthood, a choice that reflects both a pursuit of cultural belonging and an attempt at identity affirmation. Even in the face of this decision, Adam, her partner, remains by her side, respecting both her choice and the cultural values she embodies. His attitude demonstrates a position of acceptance and understanding of the complex dilemmas Tashi confronts. Furthermore, Adam adopts a stance that might be considered heroic by choosing to accompany her to the camp where the procedure will take place. His concern for Tashi's safety and well-being compels him to face extreme risks, as the context of the ritual is complicated by an ongoing guerrilla conflict among the local communities. Tension escalates when Adam, perceived as an outsider, offers himself for recruitment as a means of ensuring his continued presence and his ability to protect Tashi. This episode exemplifies the interweaving of personal, cultural, and political conflicts that permeate the narrative, reflecting the layers of oppression and resistance that characterize the novel.

Tashi-Evelyn experiences, in a brutal and intimate way, the fragmentation of her cultural identity. Her decision to undergo FGM, specifically the most invasive and aggressive form—infibulation—has profound physical and emotional consequences. The narrative provides detailed accounts of the difficulties she encounters in performing basic bodily functions, such as urination, as well as the persistent discomfort caused by the odor resulting from the procedure. Pain while walking becomes a quotidian experience, normalized among the women of the Olinka community and even regarded as a symbol of honor. The manner of walking, marked by restrained and painful movements, becomes a visible sign of cultural belonging and purity, representing, in the eyes of the community, the essence of Olinka femininity. However, for Tashi, these physical traces are also daily reminders of her suffering and of an identity torn between the desire for belonging and the bodily trauma imposed upon her.

After years of physical and psychological suffering, Tashi, encouraged by close friends, decides to seek psychiatric treatment as a means of reconstructing her subjectivity. The protagonist's self-identification has always been shaped by her African heritage and her belonging to the Olinka community, where cultural markers and social roles are organized according to alternative logics of belonging. This complex identity becomes particularly evident during her therapy sessions with the psychiatrist, whom she calls Mzee—a figure inspired by the psychoanalyst Carl Gustav Jung (1875–1961) and his theories on anima and animus and the transcendence of the psyche. In the narrative, Mzee represents an analytical

gaze attempting to access Tashi's unconscious, exploring symbols, dreams, and repressed memories as a means of uncovering the deeper meanings of the trauma she carries. It is through this therapeutic process that Tashi embarks on a painful yet necessary journey of reframing her life story, confronting issues such as pain, guilt, coloniality, gender, and the imposition of cultural norms on female bodies³.

Tashi also learns from Pierre, her stepson, about the concept of the duality of the soul, in which the feminine aspect is represented by the clitoris and the masculine by the prepuce. During an intimate conversation, Pierre illustrates this duality by revealing his bisexuality, showing Tashi that such diversity need not be perceived as abnormal but can be approached naturally—just as one accepts biracial identity or dual nationality. Furthermore, Pierre, passionate about anthropology, shares with Tashi a mythological account regarding the origin of Female Genital Mutilation (FGM), which is presented as follows:

At that moment, I looked up. Pierre continued: "A man's life was not capable of sustaining both beings: each person had to merge into the sex for which they seemed most suited." Then, Pierre said, closing the book but keeping his finger between the pages, a man is circumcised to free him from his femininity; a woman is circumcised to free her from her masculinity. In other words, he said, leaning forward in his chair, a long time ago, men found it necessary to permanently lock people into their obvious gender category, even while recognizing gender duality as something natural. (Walker, 2022, p. 191)

According to Pierre's account, which he shares with Tashi, at the origin of the universe, the planet Earth came into being when the god Amma threw a bit of clay, which transformed into the body of the Earth, represented as feminine. The Earth possessed a sexual organ symbolized by a termite mound—the clitoris was envisioned as a colony of termites. Amma sought to unite sexually with the Earth, but the termite mound rose, symbolizing her masculinity and preventing this divine union. For this reason, the Earth was circumcised, removing this obstacle. Tashi is initially surprised by this version of events but gradually opens to Pierre as they negotiate mutual understanding and respect for the differences that define them.

This narrative illustrates moments of convergence with a womanist perspective, particularly in the relationships the protagonist establishes with other characters. As Lugones (2010) asserts, this perspective reveals an active subjectivity, distinct

³ In the acknowledgments, Alice writes the following: "I thank Carl Gustav Jung for having (through reading) become so real in my self-therapy that I could imagine him alive and active in Tashi's treatment. This is my gift to him" (Walker, 2021, p. 305).

from modern subjectivity, which incorporates, at a minimum, the agency necessary for oppression and resistance to manifest actively. This dynamic is evident in the relationships that emerge from Tashi's fractured locus—her physical, relational, and emotional displacement—and contributes to alleviating, albeit partially, her suffering through the networks of support and acts of solidarity that surround her.

Confluences of Counternarratives in *Possessing the Secret of Joy*

It is essential to incorporate a culturally grounded perspective of African origin and authorship on the issue of Female Genital Mutilation (FGM), thereby creating a space for counter-narratives that problematize the question of voice and representation in literature addressing specific peoples, places, and cultures. Given that the work under discussion is authored by an American writer, yet set in Africa with African characters—including the protagonist Tashi, her family, and the Olinka culture—moments arise throughout the narrative that reveal a so-called crisis of representation: tensions between the authorial voice and cultural fidelity that challenge how African identities, customs, and experiences are depicted and interpreted within the literary context.

This is because she uses language, discourse and epistemic modes of Western culture to nullify even the possibility of such things in Africa. The Africa she creates, like the Africa of colonialists, has no language, no people, no ideology and is instead what Achebe calls 'a place of negations' (Achebe 1988:2). The lack of a frame of reference for the Africans is one of the most limiting aspects of the novel. (Nako, 2003, p. 192)

The reception of *Possessing the Secret of Joy* demonstrates undeniable significance, with critical responses and scholarly analyses producing counter-narratives that interrogate both the representation of Female Genital Mutilation and the cultural elements depicted in the plot. These critiques reveal how, at times, the narrative leans toward a Western, Eurocentric perspective, contributing to broader debates on tensions between diverse cultural viewpoints and the need for a more plural and Africa-sensitive approach.

Nigerian theorist Oyěwùmí (2003), in the introduction to her work, emphasizes that African women embody feminist values related to agency and self-determination, even when these values are challenged by biased conceptions of hegemonic feminism. She particularly critiques the Western concept of gender,

which rigidly categorizes individuals and equates gender with biological sex. For Oyěwùmí, this perspective is deeply Western and intertwined with imperialist and colonial processes, producing a Eurocentric language—what she terms “Europology” (2003)—that renders alternative understandings of gender and social relations in African contexts invisible and delegitimized.

Oyěwùmí’s central aim is to question representations of Africa in both the novel and documentary texts, examining the constructed images of the continent and the strategies used to legitimize them—a process she describes as “inventing Africa” from Euro-American perspectives. In her critique, Oyěwùmí characterizes Alice Walker as a cultural imperialist and narcissist of contemporary American life, drawing parallels to Saartjie/Sarah Baartman. Baartman was removed from her community and exhibited in Europe for her “exotic” and hypersexualized body. Her body was objectified and treated as abject, failing to meet normative biological and aesthetic standards, leading to sexual abuse, physical mistreatment, and confinement in chains during public exhibitions in England. Even posthumously, her body was violated: English and French scientists removed her genitalia and other parts for experimentation.

Consequently, the narrative exhibits gaps in both environmental representation and the physical and psychological construction of certain characters and their motivations. A clear example is Tashi, whose name changes with her encounters across cultures: African-born Tashi; Evelyn in the United States and Europe; and, after marriage, Evelyn Johnson. These shifts mark her transformation as a cultural subject and reflect a hybrid identity. During psychiatric treatment, the doctor expresses stereotyped perceptions and Eurocentric assumptions, as evidenced in fragments of dialogue that follow:

“Black women,” the doctor said, “among all people, are considered the most difficult to analyze effectively. Do you know why? [...] The fact that I had only one child surprised him. He considered it unusual for a woman of color, whether married or not. ‘Your people like to have many children,’ he said. [...] Black women,” the doctor continued, noting my silence, “cannot be analyzed effectively because they are unable to blame their own mother” (Walker, 2022, p. 31–32).

The African settings, particularly the Olinka tribe, are depicted as dirty and inhospitable, marked by internal conflicts, guerrilla camps, and diseases such as the AIDS outbreak, symbolizing violence, threat, and precarious health conditions. In contrast, American environments are portrayed as protected spaces shaped by missionary work, featuring pleasant landscapes where Tashi is encouraged

to seek psychological treatment, symbolizing safety and well-being. Moreover, two missionaries oppose Olinka customs, such as facial scarification and genital mutilation, aiming to eradicate these practices through the Christianization of the community. From a non-Western perspective, this represents sociocultural interference. The notion that the Olinkas are few and easily persuaded, according to Oyěwùmí (2003), reduces Africa to a small, homogeneous village, disregarding its vast linguistic and cultural diversity.

Lisette, a French feminist, bourgeois, and independent, maintains a positive relationship with her son Pierre from pregnancy onward. In contrast, Tashi struggles during her pregnancy and in raising Benny. Pierre and Lisette attempt to support Tashi/Evelyn in managing her emotional pain, particularly the young anthropologist, who has been intrigued by her since childhood, as described by his father, Adam:

From the moment Pierre, still a boy, heard about Tashi's dark tower and her terror, her sufferings never left his mind. Everything he learns, no matter how trivial, in whatever context or with whomever, he transfers to her dilemma. The conversations we have as adults inevitably include information, he has kept so that it becomes part of solving Tashi's enigma. (Walker, 2022, p. 196)

In Lisette's case, however, African feminists view such relationships as the burden placed on white women to "save" non-white women, portraying Western societies as the sole spaces where women's rights are guaranteed. The issue lies not only in what is represented but in how these elements are narrated, leaving room for critical questioning and interpretive gaps. Thus, it is essential to understand the history and social organization of these cultures. A theoretically and culturally informed approach to corporeality, alongside the Western-centered focus on the body, illuminates the stakes in the novel: Tashi's body and her right to self-determination. Historically, among the Kikuyu of Kenya, both women and men underwent genital modification, practices that symbolized anticolonial resistance and communal unity. This understanding extends beyond the physical or material dimension, situating the practice within a cultural framework. Consequently, Tashi's decision to undergo the procedure can be interpreted as a decolonial act, as indicated by the markers present in the following passage:

Ah, I say. These colonial cannibals. Why can't they just steal our lands, dig up our gold, cut down our forests, pollute our rivers, enslave us to work on their

plantations, fuck us, devour our flesh, and leave us in peace? Why do they also have to write about how much joy we possess? (Walker, 2022, p. 290)

Anticolonialism permeates the discourse of the novel, reflecting African struggles for independence alongside the influence of autocratic tendencies in certain societies, such as the Mau Mau uprising and other authoritarian leaders, as well as systems that define roles and anticolonial practices. However, it can be inferred that coloniality persists in some Western constructions, which position themselves as legitimate producers of knowledge deemed valid and scientific—what is termed the coloniality of knowledge. Additionally, the novel features an epigraph that directly references the title⁴:

Black people are natural; they possess the secret of joy, which explains how they are able to endure the suffering and humiliations inflicted upon them. They are vigorous, physically and emotionally, which makes them easy to live with. But I had not yet learned to deal with their cunning and their natural instinct for self-preservation. (Ricciardi, 1987 apud Walker, 2022, p. 6)

The epigraph chosen by Alice Walker functions subtly as a literary device of irony and critique. By asserting that “the secret of joy lies with Black people,” the author prompts critical reflection on colonialist language that has historically dehumanized—and continues to dehumanize—racialized bodies. At first glance, the statement suggests that the capacity to endure historical violence and oppression is an almost intrinsic attribute of Blackness. However, this notion becomes problematic, as it reduces complex human experiences to an essentialized skin color, potentially aligning with discourses of racism and eugenics.

It is more coherent to understand resilience—both personal and collective—as a social, historical, and political construct. Resilience is the human capacity to resist oppression through organization, struggle, and the assertion of rights. Rather than a romanticized utopia, this resistance is concretely visible in social movements and women’s mobilizations across contexts, where voices and practices demonstrate autonomy and agency. Consequently, it is crucial to challenge culturally imperialist perspectives that claim to speak for other women or peoples, assuming their incapacity for self-definition and protagonism.

Walker’s novel reflects her authorial subjectivity and the political purpose guiding her writing. Nevertheless, it is not without contradictions and has

⁴ From 1940 to 1952, the Kenya Land and Freedom Army (KLFA) initiated a militant struggle for land rights and freedom.

therefore been subject to critique and counter-narratives, particularly regarding the complexity surrounding Female Genital Mutilation (FGM). Throughout the text, Tashi's interpersonal relationships—whether in friendship, marriage, or motherhood—manifest as affective networks grounded in confidentiality, complicity, forgiveness, and mutual admiration. These bonds not only sustain her agency throughout the narrative but also reinforce her resistance to multiple forms of oppression. It is precisely through these connections that Tashi finds the strength to assert her subjectivity and her right to full existence, despite physical and emotional suffering. Her trajectory culminates symbolically and emphatically on the novel's final page, where, in capital letters, the answer to the central question of the narrative is finally revealed: "RESISTANCE IS THE SECRET OF JOY!" (Walker, 2022, p. 300).

Final Considerations

The final words on this theme express that personal values, beliefs, and subjectivity are inseparable from literary creation, as they shape not only the writer's worldview but also the symbolic frameworks through which readers engage with the text. By invoking her ancestry, Walker builds symbolic allusions that, though initially aimed at herself, extend to her readers—particularly those engaged with the lyrical subjects inhabiting her works, characters who defy taboos and challenge entrenched social prejudices.

This study highlighted the complexity of addressing Female Genital Mutilation (FGM), a practice that transcends cultural and geographical boundaries while operating across social, political, and symbolic dimensions. Literature proves essential here: it allows the crossing of diverse realities and broadens perspectives on plural forms of existence. *Possessing the Secret of Joy* (2022), although written by an African American author, denounces the persistence of FGM since the 1990s, yet it also drew criticism from African thinkers such as Oyèrónké Oyěwùmí, who questioned the representational contradictions of Walker's work, particularly when contrasting African contexts with the Eurocentric and North American frameworks in which Tashi's transculturation occurs.

From these analyses, it becomes clear that the novel exposes tensions and contradictions within human relations, particularly regarding cultural and identity formation. This research considered multiple perspectives: some view Walker's narrative as a dialogic womanist stance, while others, grounded in African feminist knowledge, present critical objections. Such intersections foster a critical reading

of resistance literature, attentive to its varied meanings and receptions. Within this framework, Walker's womanism and Oyěwùmí's theoretical contributions are vital for rethinking intercultural practices based on dialogue, empathy, solidarity, and respect. Acknowledging the tensions between womanisms and feminisms—their convergences, divergences, and nuances—enables recognition of the fractured locus of being, knowledge, and power, illuminating the plurality of voices and diverse realities that enrich both the literary field and human coexistence.

Taken together, these approaches provide analytical tools to reassess cultural and literary narratives that confront oppression and advance a more plural, situated, and critical reading of the struggle against FGM. This practice, by its very nature, constitutes a direct violation of women's right to bodily autonomy and self-determination. Within Walker's novel, the principles of womanism are consistently evident: the denunciation of all forms of oppression, the valorization of vernacular knowledge rooted in racialized women lived experiences, and the refusal of rigid ideological dogmas in favor of life-based practices. Such elements sustain an active subjectivity and agency that, even amid adversity, become the ground for resistance. Ultimately, this process reveals what Walker names the true "secret of joy": the capacity to reframe pain and discover renewed meaning in both individual and collective experiences.

REFERENCES

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Todavia, 2023.

COLLINS, Patricia Hill. What's in a name? Womanism, black feminism, and beyond. *The Black Scholar*, v. 26, n. 1, p. 9, Winter/Spring 2019. Available at: ProQuest Research Library. Accessed on: 17 Mar. 2025.

EAGLETON, Terry. *How to read literature*. New Haven: Yale University, 2022.

HARRIS, Melanie L. A womanist story: Alice Walker's moral biography. In: HARRIS, Melanie L. *Gifts of virtue, Alice Walker, and womanist ethics*: Black religion, womanist thought, social justice. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 15-48.

LUGONES, María. Toward a decolonial feminism. *Hypatia*, v. 25, n. 4, p. 742-759, Fall 2010. Available at: <http://www.jstor.com/stable/40928654>. Accessed on: 17 June 2025.

NAKO, Nontsasa. Possessing the voice of the other: African women and the "crisis of representation" in Alice Walker's *Possessing the secret of joy*. In: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké (ed.). *African women and feminism*: reflecting on the politics of sisterhood. New Jersey: African World Press, 2003. p. 187-195.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. *African women and feminism*: reflecting on the politics of sisterhood. New Jersey: African World Press, 2003.

PHILLIPS, Layli. Womanism: in its own (introduction). In: PHILLIPS, Layli (ed.). *The womanist reader*. New York: Routledge, 2006. p. 19-55.

WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: The Women's Press, 2021.

WHITE, Evelyn. *Alice Walker: a life*. New York; London: W. W. Norton, 2004.

WHO — WORLD HEALTH ORGANIZATION. Understanding and addressing violence against women: overview. In: WORLD Health Organization. Geneva: WHO, 2012. Available at: <https://www.who.int/publications/i/item/WHO-RHR-12.35>. Accessed on: 20 June 2025.

WHO — WORLD HEALTH ORGANIZATION. Female genital mutilation. In: WORLD Health Organization. Geneva: WHO, 2025. Available at: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>. Accessed on: 20 June 2025.

Recebido em: 09/10/2025

Aceito em: 18/12/2025



“O iris também é Brasil”: marginalidade e homossexualidade em *Memórias da guerra* (1986), de Aguinaldo Silva

“O iris também é Brasil”: Marginality and Homosexuality in *Memórias da Guerra* (1986), by Aguinaldo Silva

Tiago Calazans Simões

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

tiagocalazanssimoes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2285-216X>

Valéria Amim

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

amim@uesc.br

<https://orcid.org/0000-0001-8856-1889>

RESUMO: Compreendemos o livro *Memórias da guerra* (1986) como um texto marginal do escritor Aguinaldo Silva. A narrativa transita entre o testemunho, a ficção e o jornalismo, refletindo a trajetória do autor como editor do *Lampião da Esquina* (1979-1981), jornal homossexual do qual fez parte. O texto apresenta as memórias do narrador em sua fase como morador da Lapa carioca, vivenciando os momentos finais da reurbanização do bairro na década de 70, descrita como um empreendimento contra os sujeitos marginalizados que ali residiam, tidos como perigosos para o corpo social. Na análise, buscamos viabilizar o resgate da memória do escritor, repórter e ativista homossexual que teve sua produção literária menosprezada pelo moralismo da crítica e do regime militar (1964-1985). O livro analisado possibilita um olhar privilegiado da temática homoerótica na “fase” marginal do autor em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura militar; História e Memória LGBT; Lampião da esquina; Literatura marginal.

ABSTRACT: We understand the book *Memórias da Guerra* (1986) as a marginal text by the writer Aguinaldo Silva. The narrative moves between testimony, fiction, and journalism, reflecting the author's trajectory as an editor of *Lampião da Esquina* (1979-1981), a homosexual newspaper he was part of. The text presents the narrator's memories from his time as a resident of the Lapa neighborhood in Rio de Janeiro, experiencing the final moments of the area's redevelopment in the 1970s—described as an enterprise targeted against the marginalized subjects living there, who were seen as a danger to the social body. In our

analysis, we seek to enable the recovery of the memory of a writer, reporter, and homosexual activist whose literary production was undervalued due to the moralism of both literary critics and the military regime (1964-1985). The analyzed book provides a privileged insight into the homoerotic question in the marginal “phase” of the author in question.

KEYWORDS: Military Dictatorship; LGBT History and Memory; Lampião da Esquina; Marginal Literature.

Introdução

Para adquirir um exemplar de *Memórias da Guerra* (1986), de Aguinaldo Silva, é necessário recorrer a sebos. Este livro, assim como grande parte de sua obra de ficção e memórias, não foi reeditado nem conta com versões digitais disponíveis. Essa ausência evidencia um silenciamento por parte da crítica literária sobre o autor. Em contraste com seus textos literários, seus escritos jornalísticos são facilmente acessíveis em acervos digitais e pesquisas acadêmicas. Eles estão presentes no *Lampião da Esquina*, primeiro jornal homossexual de tiragem nacional do Brasil, que circulou entre 1978 e 1981. A preservação desse material deve-se à importância do periódico para a história e a memória do ativismo LGBT. As edições da publicação podem ser encontradas nos sites do Grupo Dignidade e do Instituto Brasileiro de Diversidade Sexual (IBDSEX).

Este recorte visa colaborar com os (ainda tímidos) esforços de resgate da fortuna crítica da obra literária de Aguinaldo Silva, na expectativa de reacender a permanente discussão sobre arquivos que, como o nosso, não desfrutaram de plena circulação. Acreditamos que abordar a literatura “esquecida” que retratou vivências LGBT no período pós-64 pode fomentar reedições e iniciativas que revisitam o passado sob a ótica das apropriações queer (Castro *et al.*, 2022). Trata-se de valorizar e retomar a discussão de temas pertinentes à população LGBT na literatura, sob novas perspectivas inclusivas. Esse conjunto de textos é fundamental para estudiosos, ativistas e gerações de cidadãos LGBT interessados na construção histórica de uma política autoafirmada e comunitária. É imperativo garantir o estudo, o acesso, a divulgação e a análise crítica dessas obras, uma vez que, atualmente, livros com tal temática são alvo frequente de polêmicas quando surgem em feiras literárias, bibliotecas escolares ou listas de vestibulares. Nesse contexto de assédio constante, a população LGBT segue enfrentando estigmatização, já que todo avanço de seus direitos é instrumentalizado como pauta política para a promoção de discursos de ódio. Retomar essa discussão na literatura é convocar a crítica qualificada a traçar pontes entre passado e presente, construindo uma resistência que alicerce um futuro de igualdade e diversidade.

O livro *Memórias da Guerra* (1986) foi publicado após o encerramento do *Lampião da Esquina* em 1981, devido a divergências sobre a linha editorial. Os capítulos de sua segunda parte são textos do autor originalmente publicados no jornal, onde atuou como editor e jornalista, e que foram transpostos para o livro na íntegra. É provável que, naquele contexto de repressão, o autor acreditasse que o livro ofereceria um registro mais duradouro que o jornal¹, o que sugere uma motivação documental e testemunhal por trás dos fatos narrados.

O autor presta homenagem às memórias da Lapa marginal ao colocar no centro da narrativa os encontros e desencontros entre “os travestis, as putas, os canasduras do quinto distrito, os garçons da leiteria Bol, os mendigos cheios de ricas feridas e luxuriosos andrajos, os michês e, principalmente, a legião de ratos e baratos que nos persegue constantemente a todos nesses textos” (Silva, 1986, p. 8). Tais memórias abordam as formas de sociabilidade dos habitantes do bairro por um viés crítico, expondo a resistência cotidiana de pessoas que, mesmo sem formação política, buscavam existir sob, e a apesar de, um regime militar que não compreendiam plenamente. Conforme afirma o narrador no prefácio de *Lábios que beijei* (1992), livro no qual retoma parte de suas memórias da Lapa, esta não é uma narrativa filtrada pelas lentes polidas da classe média intelectualizada sobre os anos do cassete. Essa característica o torna um texto fundamental para a história e a memória da população LGBT no Brasil, por retratar uma faceta de seus modos de resistir à marginalização e à violência sofridas no contexto da ditadura militar de 1964-1985.

O diferencial deste texto em relação a outras obras do período é sua elaboração crítica ao status quo homofóbico. Embora este já estivesse estabelecido antes do golpe de 1964, foi durante a ditadura que recebeu uma sólida estrutura teórica, doutrinária, religiosa e policial. Esses discursos e práticas, que ganharam corpo em uma perspectiva de combate à homossexualidade e à “imoralidade” na época (Quinalha, 2017), podem ser amplamente observados em *Memórias da Guerra* (1986). O escritor marginal e jornalista do *Lampião da Esquina* produziu uma literatura que honrou o ativismo homossexual de seu tempo. No contexto da narrativa, o narrador-personagem figura como uma das poucas testemunhas do conflito, responsável por registrar uma versão dos fatos — o que o configura como um ativista incansável dos direitos humanos, perfil que também se aplica aos demais editores do periódico. Este trabalho é um recorte da dissertação de mestrado: *Contestação e resistência aos anos “mal-ditos” do regime militar (pós-1964) na*

¹ Se a ideia foi essa, o futuro se mostrou diferente, afinal, o jornal está hoje num acervo de pesquisa digital, enquanto o livro, ao menos até o momento, permanece esquecido em sebos.

escrita literária de Aguinaldo Silva (2020). Nela analisamos os aspectos históricos, políticos e estéticos das múltiplas nuances que rondam a biografia do escritor e sua literatura, que foi parcialmente deixada de lado, seja por sua ascensão como romancista, seja pelo abandono da discussão política engajada sobre a homofobia.

A forma como o escritor enfrentou os conflitos e tensões com o regime militar, para além de sua postura queer latente (Louro, 2018), assemelha-se às narrativas de ex-guerrilheiros de esquerda, estudantes e militantes que atuaram na resistência à ditadura. Se a resistência política armada coube aos chamados subversivos, no campo do moralismo houve intelectuais e ativistas que ousaram defender a luta “homossexual” — termo que, à época, designava o coletivo de sujeitos que hoje compõem a sigla LGBT e suas variações — por meio de um ativismo intenso, pautado pelas frentes editorial, intelectual, cultural e política que marcaram os anos de publicação do *Lampião da Esquina*. A intensa atividade do periódico pode ser encontrada em diversos textos, como *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil. Da colônia à atualidade* (2018); *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do Século XX* (2019). Além dos mais recentes: *Ditadura e homossexualidades: Repressão resistência e a busca da verdade* (2018) e *História do movimento LGBT no Brasil* (2018), que apresentam questões fundamentais para dilemas da comunidade no presente.

Neste recorte, destacamos a perseguição do regime militar com as aglomerações homossexuais na zona urbana carioca, a Lapa, local de “combate” contra a “imoralidade” e a “vadiagem” vociferada pelas políticas de repressão estatal (Quinalha, 2017). Seguimos as preocupações estético-literárias apontadas por Fernandes e Schneider (2017), que denunciam o silenciamento do cânone literário acerca de obras e autores que tematizaram vivências e histórias de cidadãos LGBT. Como consequência da repressão, durante o regime militar, não apenas houve literatura censurada, como também a tentativa de censura do *Lampião*. O periódico encabeçado por intelectuais e jornalistas assumidamente gays conseguiu unir demandas intelectuais e populares, apesar de voltada ao público homossexual, também abordava debates emergentes sobre sujeitos marginalizados: negros, mulheres e indígenas.

As mesmas preocupações que marcaram sua atuação no jornal fizeram-se presentes na escrita literária de Aguinaldo Silva, antes de ele se tornar um consagrado romancista da Rede Globo. Acreditamos que a urgência em resgatar esse momento intenso e produtivo de sua carreira surge em um contexto de reivindicação de direitos por sujeitos LGBT que ainda não gozam de cidadania plena.

“Descobrindo” a presença homossexual no Brasil

Identificamos no livro *Memórias da guerra* (1986) um *leitmotiv*² que tem por desejo registrar um recorte do contexto da repressão moral do regime militar vivenciado na Lapa carioca. A articulação entre o discurso moral e o político se materializou nas ações de modernização do bairro central, com o objetivo de remover dali todo um coletivo de sujeitos e sociabilidades que historicamente consolidaram a Lapa como um bairro boêmio e marginal durante boa parte do século XX. Nesse contexto, o narrador maldito afirma ser um Jean Genet da Lapa, com a pretensão de documentar suas memórias junto às figuras marcantes com as quais conviveu na Lapa, território “que estava com os seus dias contados”. Justamente por saber disso, o narrador se desloca para lá, com sua máquina de datilografia, para captar o fim da história da boemia marginal do bairro, que passava por transformações que se aprofundaram a partir dos anos 1970 com a reurbanização do Centro para a construção do Metrô:

Aquela época eu tinha 22 anos, acabara de ler Jean Genet e fora morar no sobrado número 46 da Rua Visconde de Maranguape, na Lapa, para testemunhar – como eu costumava dizer, orgulhoso e tolo o fim do bairro (o quarteirão onde morava foi derrubado em 1970 para dar lugar a uma avenida). (Silva, 1986, p. 15)

Este foi o seu ousado projeto de escrita durante a sua fase de escritor-marginal, na qual se encontrava engajado por sua visão de repórter investigativo. É relevante ressaltar que ele é um escritor sem formação acadêmica e que não veio dos setores da classe média. Sua visão de mundo crítica se baseava nas leituras que fez, na maioria das vezes, por curiosidade e desejo próprio, como descreve em *Meu passado me perdoa* (2024). Além disso, sua formação crítica foi cindida entre leituras literárias e sua vivência como homossexual afeminado nas praças do centro de Recife, onde ele e sua turma de arlequinetes³ já eram perseguidas por jovens da classe média do Recife, os filhos dos usineiros da cana-de-açúcar. Essa dualidade o coloca numa posição de crítico da moralidade da classe média, representada pela figura tradicional do intelectual brasileiro. Esse diferencial enquanto

² O termo *leitmotiv*, que em português pode ser traduzido como “motivo condutor”, consiste em um tema ou ideia musical que aparece constantemente no decorrer de uma obra. Por nós ele é traduzido como um projeto, uma repetição de temas, que parecem ser a potência condutora a unificar a obra do autor em questão.

³ Nome dado por ele, no livro *Meu passado me perdoa* (2024), ao grupo de jovens gays afeminados com o qual conviveu durante a adolescência em Recife. Ali ele aprendeu a ter uma visão autoafirmada sobre sua orientação sexual e identidade masculina diferenciada, bem como a se defender dos perigos da homofobia social.

escritor e intelectual é destacado como — aparente — justificativa para a escrita de seus textos de memoriais anos mais tarde, em 1992, quando publica *Lábios que beije* (1992), livro no qual retoma suas memórias da Lapa:

Em 1968, enquanto algumas peruas fúteis e seus maridos, brochas e analisados, viam do alto das suas coberturas em Ipanema a banda tocar desafinado lá embaixo, o resto do país tentava entoar a canção pouquíssimo estridente da sua própria vida. Eram raros os bem-aventurados que tinham capacidade de sentir no cerne os fatos sociais. Pois estes, em suas várias e complexas formas, aconteciam muito longe desses privilegiados, e seus protagonistas eram pessoas que nada sabiam sobre política: simplesmente viviam. [...] Havia seres que também amavam, sofriam, que nem ao menos sabiam que os militares mandavam no país. (Silva, 1986, p. 196)

O horizonte da crítica literária encontrava-se refém dos discursos e enquadramentos da moralidade vigente, por isso, diante dos círculos acadêmicos tradicionais, havia dificuldade em reconhecer produções de temática homoerótica e legitimá-la como literatura. A marginalização e o preconceito contra pessoas homossexuais foram um aspecto pouco observado pela crítica, o que colaborou com o silenciamento da discussão, que não concebeu a importância da questão das sexualidades marginalizadas em seu horizonte analítico.

Contrariando essas lacunas, em seus romances e livros, Aguinaldo Silva preocupou-se com os marginalizados pela “política de segurança sexual” (Cowan, 2014) que havia sido erigida pelos integralistas e fortalecida pelos ideólogos e apoiadores do regime militar. Em sua fase de escritor marginal, seus textos expuseram um Brasil não abordado pela retórica oficial, que relegava a presença homossexual à exclusão e violência. Afinal, para o militarismo, a homossexualidade representava a “corrupção moral”, uma “ameaça à juventude” e ao Brasil cristão evocado pelo discurso nacionalista (Quinalha, 2017).

A condição de tabu da temática colocou a prática homossexual como algo a ser escondido, valorando-a como maldita, algo que não deve ser sequer mencionado. Motivado por essa lacuna, o narrador-personagem de *Memórias da guerra* (1986), parte para investigar nos banheiros do cinema Iris (ponto de encontro *gay* na Cinelândia), a existência de pichação maldita: “O IRIS TAMBÉM É BRASIL”. No contexto da narrativa, essa simples frase questiona, rasura e implode todo o mito de fundação moral da nação Brasileira, justamente por desmascarar o empenho do Estado em esconder este “outro” Brasil, o não oficial: o dos guetos da experimentação homossexual e da sexualidade pungente nas ruas e esquinas

da Lapa carioca — e que se espalhavam por praças, cinemas e banheiros de todas as capitais do país. Passível de ser facilmente acessada por todos aqueles que não eram seguidores do provérbio “boa romaria faz, quem em sua casa está em paz”.

No capítulo de abertura do livro, “nas matinês no cinema Iris”, o narrador nos apresenta um jovem Aguinaldo Silva de 20 anos, recém-chegado à Lapa, no que seria provavelmente uma de suas primeiras experiências em locais de encontro homossexual na capital carioca. As “paisagens” de “pegação” são descritas pelo narrador entre o medo e a admiração, enquanto ele investiga o cinema em busca do banheiro no qual soube estar localizada a famigerada inscrição:

Mais alguns passos pelo corredor escuro e pude ver, sob a luz avermelhada que indicava ‘homens’, um bombeiro, devidamente fardado, a esmagar contra a parede um vulto que gemia, que pronunciava palavras impublicáveis, aquelas que em família não se diz. (Silva, 1986, p. 17)

No contexto de sua busca, o narrador afirma ter sentido “cheiro de morte”, expondo o clima de suspense e tensão vivenciado por ele, que de cena homossexual conhecera apenas a praça “quem-me-quer” no Recife, “só sentira um cheiro igual uma vez, antes, no necrotério do recife” (Silva, 1986, p. 18). O narrador continua a desbravar o terreno de sua “pesquisa de campo”: “tentei abri-la, mas como se adivinhasse o meu gesto, alguém, do lado de dentro, se antecipou — uma bicha alta e negra, que foi logo anunciando: — Eu sou a porteira” (Silva, 1986, p. 18). Conforme Green (2019) e outros pesquisadores que se debruçaram sobre o fenômeno da homossexualidade nos centros das capitais, certos locais como banheiros públicos, praças noturnas e cinemas foram majoritariamente frequentados pelo público masculino que os utilizavam como ponto de encontro para o “pecado nefando”. Esses lugares serviram como espaço de descobrimento de muitos daqueles que ainda começavam a entender seu desejo sexual estigmatizado, portanto são imagens recorrente na literatura contemporânea que de temática homoerótica durante todo o século XX.

A narrativa de sua caminhada pelo cinema, aos poucos descortina um Brasil diferente daquele apregoadado pela moralidade cívica, detonando as bases da “sagrada família” brasileira ao narrar as relações de sujeitos que vivem nos subterrâneos da moral⁴: “seis, oito, dez pessoas se manipulavam, apalpavam e exami-

⁴ Termo utilizado por Afonso-Rocha e Mitidieri (2019), no texto “Bichas inauguram a utopia: resistência homoerótica na literatura lampiônica”.

navam com uma curiosidade quase científica” (Silva, 1986, p. 18), cenas descritas pelo autor com riqueza:

Dos três banheiros, dois estavam de portas fechadas, e deles vinham estranhos ruídos, uivos, gritos, imprecações. O terceiro, com a porta aberta, mas igualmente ocupado, era palco de uma cena que atraía vários curiosos que, amontoados à porta, a tudo assistiam. A fumaça, os sons, a luz amarelada, o rosto impassível das pessoas — o mesmo rosto, tudo igual —, tudo isso me assustou mortalmente, e eu já pensava em recuar, voltar ainda dos degraus e fugir dali, mas a porteira, que acompanhava cada um dos meus passos, já se postara habilmente contra a porta, e quando eu me volvei ela disse, numa voz sibilante: “pode entrar, meu bem, não tenha medo”. (Silva, 1986, p. 18)

A curiosidade investigativa do narrador-personagem em se embrenhar por esta aventura no cinema Iris — em meio ao pânico e a curiosidade de jovem do interior — parece seguir os mesmos questionamentos apresentados pelo narrador-personagem de um romance escrito anteriormente *No país das sombras* (1979): “aquela estranha gente que eu fora descobrindo [...] teriam sido o que hoje se chama de ‘as origens da nacionalidade’? Não, eu me recusava acreditar” (Silva, 1979, p. 70). A descoberta de que “O Iris também é Brasil” é realizada com um tom menos irônico e parece levar o autor à sua busca pelos “fenômenos aparentemente negligenciáveis da história” (Ginzburg, 1989, p. 10), à qual acrescento, oficial. No percurso até o banheiro, ele vai reencontrando outros vestígios das origens de nosso país, os desejos e identidades de “forças” presentes, desde os primórdios da colonização portuguesa, que são tematizados no romance de 1979. No romance de 1979, o narrador-personagem, um pesquisador, tenta desvendar uma realidade sufocada, marginalizada e escondida pelo pacto entre o poder militar e a religião católica, a união entre política e religião. A matéria que motiva sua escrita é o ponto de articulação da ação dessa ideologia moral com a política, um dos pilares de sustentação do regime militar. Como produtos dessa articulação, temos o discurso político, conservador, autoritário, higienista e fundamentalista religioso que fizeram parte da retórica do regime militar.

Essa mesma intuição parece guiar o escritor pelos cantos escuros do cinema Iris. É assim que chegamos ao desfecho do capítulo, quando os olhos do narrador “encontravam, afinal, a frase — que àquela altura a mim já não dizia nada: negras, enormes, escritas por uma mão firme e decidida, as letras informavam: “O Iris também é Brasil” (Silva, 1986, p. 19). Esse capítulo do livro faz justiça ao empreendimento da estética marginal do escritor, que narra em sua literatura sujeitos

que “não existem” aos olhos da normalidade: “dezenas de pessoas que nunca poderiam sair à rua durante o dia sem serem apedrejadas” [...]. (Silva, 1986, p. 13). Compreendemos a imagem evocada pela frase, como um esforço agenciado pelo narrador de afirmar que aquele lugar e sua sociabilidade também compõem a diversidade do Brasil, sua parcela censurada, posta nos guetos da moral, e que ilustram, dentre tantas outras coisas, um Brasil violentado, perseguido e abandonado.

As memórias da guerra

Em *Memórias da guerra* (1986), o narrador-personagem testemunha a história da parte mais fraca na disputa entre o Estado e os marginalizados pelo moralismo do regime militar no Rio de Janeiro: os antigos moradores da Lapa. O autor narra a resistência dos últimos suspiros do local e seus moradores contra sua modificação higienista, parte de um projeto de modernização elitista que destruiria não apenas uma parte histórica do bairro, mas também a presença de toda uma classe de “subcidadãos” que incomodava o poder público e a classe média. Essa associação é explícita no trecho do capítulo “Pavana para Twist (A agonia da Lapa)”, no qual o narrador metaforiza os últimos suspiros da trabalhadora sexual, Twist, com os últimos momentos do bairro, que estava sendo demolido pelo “poder pudico”:

Twist morria no bairro que fora seu nos últimos cinco anos, enquanto arquejava, arquejava e gemia, ela mais e mais se aproximava da paz que seria aquela morte — que, no entanto, ela rejeitava —, e o próprio bairro sobreviveria por pouco tempo à sua agonia. (Silva, 1986, p. 27)

O que o narrador-personagem apresenta aos leitores é um testemunho dos últimos suspiros da Lapa, por isso o livro é definido em *Protesto e o novo romance brasileiro* (Silverman, 2010) como um romance-reportagem, nomenclatura que une ficção e documentação dos fatos da realidade. Concordando parcialmente com essa nomenclatura que subestima o potencial biográfico e memorial da obra, observamos que o livro agencia o tom testemunhal ao narrar os fatos, ora de forma romaneada, ora jornalística, sendo ambas colocadas pelo narrador de forma propositalmente dúbia e ambígua. Isso torna visível a ação testemunhal de seu trabalho, a história de uma Lapa que teve sua paisagem social modificada pelo higienismo da “moralidade urbanística” do regime militar.

O narrador não se coloca apenas como testemunha⁵ *testis*, ele está presente no calor da marginália da Lapa, da qual se fez figura ativa, o que o torna também uma testemunha *superstes*. Na época, para justificar essa afirmação, o narrador-personagem chega a participar de atos que “justificassem” o modo maldito como a sociedade o via, no caso, um assalto: “Assim, o convite que o Adolfo me fez naquela noite [...] Por que você não sai comigo amanhã? A gente arrocha um cara qualquer, levanta uma grana [...] na manhã seguinte eu lhe disse que aceitava” (Silva, 1986, p. 23). O ato representa sua tentativa de não ser apenas um escritor intruso, forma como era visto pelos seus companheiros de lapa, afinal, quando ele chega no Rio de Janeiro, já era a “escritora”, alcunha como o narrador refere-se a si mesmo. O apelido atribui a ele uma identidade relativamente diferente da forma marginalizada como ele e seus colegas arlequines viveram no centro de Recife. No entanto, apesar dos seus esforços para ser não apenas um escritor marginal, mas também marginal no contexto dos seus companheiros, percebe que a vida de roubos não é para ele. João Antônio Mascarenhas destaca a postura do autor, na assinatura das orelhas do livro:

Aguinaldo não descreve os enfiados e escondidos do submundo como um escritor vindo de fora, a passeio ou a turismo. Ele é um deles, não está em. É indissoluvelmente, pela biografia e pela alma, acima de convicções intelectuais. Por isso, a sua ótica de olhar essa classe lesada convence na medula, é comovente. (Silva, 1986, orelha do livro)

A transformação do espaço físico da antiga Lapa é narrada em paralelo à desocupação de seus “tradicionais” moradores, sujeitos que, por serem desprestigiados da sociedade, são estabelecidos pela inteligibilidade social na zona do não humano (Butler, 2015; Carneiro, 2005). O que os impede de encontrar “acesso à voz” necessário para a representação e crítica de suas próprias realidades, função que será tutelada pelo narrador engajado, que se sente no direito de fazê-lo justamente por sua formação não tradicional na condição de escritor engajado e marginal:

Por que se escreve um livro como esse? [...] Por que alguém, em seu juízo perfeito, vai achar que esse período da minha vidinha à margem da lei é relevante? [...] Não por meu esforço pessoal, mas pela própria maneira de ser de cada um deles, Débora, o Alemão, Daniela, Eduardo, Vera Regina, Twist e o soldado Bentes são figuras cuja relevância ninguém ousaria contestar. [...] o autor sen-

⁵ Os dois tipos de condição testemunhal conforme Benveniste (1969) são: a) o *testis*, testemunho daquele que viu e testemunhou a cena dolorosa e b) o testemunho *superstes*, aquele que viveu e testemunhou sua própria experiência.

tia necessidade de traçar um retrato dessa época, do seu ponto de vista e através do perfil do que a viveram com ele. (Silva 1986, p. 195-196)

Os livros de Aguinaldo Silva, abordados neste recorte, podem ser considerados exceção aos livros críticos do período pós-1964, pois narra os fatos sob uma ótica de oposição ao discurso moralizante da época, e não apenas o político. O escritor priorizou um ângulo não quisto pelo ativismo social e a militância política da época, que estava imersa nos padrões da moral sexual patriarcal e heterossexual. Nesse contexto, em diferentes momentos de sua carreira, o escritor teve sua voz perseguida e abafada: a) durante sua prisão ilegal, discutida por nós no artigo “45 dias na solitária por ser homossexual: homofobia e estado de exceção na prisão política de Aguinaldo Silva” (2024); b) nas tentativas de censura que sofreu ao longo de seu trabalho como escritor e jornalista, tema abordado por Sandra Reimão no artigo “Aguinaldo Silva, um escritor censurado” (2009); c) também na lacuna da crítica acadêmica da época em que seus livros foram publicados, que desconsiderou sua contribuição literária no período pós-64.

É importante destacar que alguns jornais da década de 1960 o consideravam um “escritor consagrado”, nas palavras do escritor e crítico Antônio Olinto: “A presença de Aguinaldo Silva na literatura brasileira da década de 60 corresponde a de Jorge Amado na de 30”⁶. Seguindo o raciocínio de que o autor teve sua atuação literária, jornalística e ativista menosprezada pela crítica, no campo do jornalismo, o próprio escritor comentou sua exclusão dentro nas redações de jornal, afirmando que a qualidade de seu trabalho foi desqualificada por sua orientação sexual:

Modéstia à parte, eu era muito bom como jornalista, mas, ao mesmo tempo, eu era gay, assumido e declarado. E nas redações não havia lugar para esse tipo de gente. Por isso havia gays que criavam todo um mistério em torno de si mesmos para sobreviver⁷.

A retomada desses textos garante o registro de um lócus de fala homossexual, demarcando opiniões divergentes dentro da própria literatura marginal. Essa “camada extra” de marginalidade torna a análise de sua obra — esquecida pela crítica literária — urgente e atual. Retomar a potência crítica de Memórias da guerra (1986) nos dias atuais é proliferar válvulas de escape poético-literárias contra o

⁶ Afirmção feita pelo crítico Hermenegildo de Sá Cavalcante no texto de introdução ao livro *Canção de sangue* (1968) intitulado “Aguinaldo Silva, um escritor zangado”.

⁷ Entrevista “Não confiavam em mim no jornalismo porque sou gay”, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariada-folha/ulcl0082u731304.shtml>.

abandono da memória marginal e homossexual da Lapa carioca. A perseguição a pessoas marginalizadas pela “normalidade” desvela uma moral vigente desprovida de valores como solidariedade e cooperação. Essa crítica materializa-se na negação de atendimento médico a Twist, uma trabalhadora sexual da Lapa: “A ambulância [...] não viera — quem iria se preocupar com uma piranha que estava morrendo num dos poucos sobrados ainda de pé naquele local a que, apenas por tradição, ainda se chamava a lapa?” (Silva, 1986, p. 31).

Esse higienismo urbano é percebido pelo narrador, que constata que tudo ali será destruído, à exceção de uma catedral inacabada, que se manterá preservada como símbolo da tradição cristã. Dessa forma, a engenharia, em seu caráter eugênico, escolhe quais histórias serão preservadas e quais serão destruídas, consolidando o mito de que sempre fomos uma nação religiosa:

Debruçado no pedaço de janela, eu observava a ruína monumental do outro lado, a catedral inacabada, e pensava que ela, sim, jamais cairia (embora fosse eternamente uma ruína), que nós fôramos sacrificados por sua causa, mais do que urbanismo, era a moral cristã o que sitiava a Lapa, eram os ranços moralistas da sociedade patriarcal-burguesa, e fora esta o que causara a sua desgraça e a sua queda. Eu observava aquele monumento à nossa lenta agonia, imaginava quanto sangue e suor teriam sido necessários para construí-la, ah, a civilização cristã ocidental e suas pirâmides, eu quase podia sorrir enquanto pensava nisso, sinceramente o faria, se o cheiro de morte que vinha lá de dentro — e *Twist* arquejava, gemia — não me entrasse com tanta sofreguidão pelas narinas (eu também morria um pouco). (Silva, 1986, p. 32)

A narrativa transforma o espaço dessas vidas breves e fugazes⁸ em lugares de memória (Nora, 1993). Um arquivo para que não se esqueça dessa Lapa povoada por pessoas marginalizadas, cujos corpos o Estado desiste de “resgatar” e resolve sepultar de vez. Não eram apenas os tijolos e as construções da Lapa que estavam sendo derrubadas, mas também um lugar ocupado por grupos sociais e modo de vida não heteronormativos. Ao narrar suas memórias, o narrador materializa, por sua condição marginal, “corpos que não importam”, vidas breves e desimportantes, histórias que não eram consideradas exemplares para os “cidadãos de bem”. Assim, a mendiga Paulista, aparece como espécie de monumento vivo daquele

⁸ “A maioria das pessoas que eu conheci na Lapa desapareceu. Eles viviam com muita intensidade, ninguém se poupava; eu sentia muito amor por aquelas pessoas, mas elas foram morrendo... não sobreviveram para relatar suas histórias. [...]” Trecho do texto “Memórias da marginalidade na lapa de Aguinaldo Silva”, disponível no Jornal da Tarde (05/03/1991).

lugar cujos “moradores da lapa se consideravam humanos” (Silva, 1986, p. 30), consagrando a figura de uma pessoa em situação de rua “sem o menor pudor”:

[...] que, nas raras horas de sobriedade se apresentava como ‘uma senhora nascida no Braz’, e que, quando mal-humorada, postava-se na esquina, **imóvel como uma estátua**, o vestido levantado até o busto e sem qualquer outra peça de roupa a esconder a nudez, a exhibir o que ela chamava de sua *quiquica*, uma coisa que os ocupantes dos automóveis, fascinados ou não, eram obrigados a ver. (Silva, 1986, p. 29, grifo nosso)

Segundo João Antônio Mascarenhas (também editor do *Lampião*), Aguinaldo Silva “É o **repórter marginal**, o **escritor-bandido**, o sambista, que se intromete aos supetões no espetáculo da chamada marginalidade com a ótica da marginalidade, e não do estabelecimento. Querendo-se, leia-se também [no lugar de estabelecimento]: da classe média” (Silva, 1986, orelha do livro, grifo nosso). Imerso na condição de narrar o submundo da retórica moralista, o narrador presente em suas obras não se apresenta de forma distanciada. Seu papel não era o de jornalista observador, tampouco era o do cientista social, mas sim de alguém que vivencia e reflete suas experiências no bairro. Um dos méritos do seu texto é deixar plasmar o registro de histórias sobre vidas que não tinham o poder de virarem histórias.

É válido destacar que no contexto de época, o narrador se descreve como um sujeito moreno e homossexual afeminado, que por vezes foi confundido com mulher. Apesar de ser diferenciado naquele espaço social por sua condição de escritor e jornalista, ele é um nordestino homossexual vivendo na metrópole, o que o leva a vivenciar uma condição desfavorável na hierarquia social e racial brasileira. É desse locus marginalizado que ele articula suas visões críticas. Além do cunho testemunhal, o ensaísmo marca o seu texto com intrusões de pensamentos pessoais e intimistas, agregados às narrativas e opiniões sobre o contexto social e político no qual está imerso. Seu texto é sobretudo marcado por afetos, pois como afirma, conviveu com figuras mais interessantes que ele e diversas delas viraram personagens de sua obra. Essas memórias imprimem no narrador sentimentos saudosos:

Desde então, sempre que passo sobre os Arcos, no bondinho de Santa Teresa, me fecho dentro de mim mesmo, evito observar o que passa lá embaixo, naquele vazio em que, antes, existia a Lapa, ativa e cheia de vida como uma ferida que comesse avidamente a carne saudável à sua volta. Agora, aquele deserto: que meus olhos não vejam. (Silva, 1986, p. 33)

Em seus três textos assumidamente biográficos: *Memórias da guerra* (1986) e *Lábios que beijei: o romance da lapa* (1992), o autor reflete o caráter confessional de suas memórias afirmando que elas são, de certa forma, uma maneira de se reconciliar com o passado, prestando homenagem às pessoas com quem conviveu e que transformou em matéria literária desde o seu primeiro romance, escrito aos 16 anos, *Redenção para Job* (1961). Se por um lado *Memórias da guerra* (1986) parece ser um livro muito pessoal, por outro, as colocações do autor no prefácio alertam para os limites entre ficção e realidade. É a materialidade crua da marginalidade, a solidez das pessoas reais com quem conviveu, transmutadas agora em personagens do livro, que são mencionadas como instrumento de convencimento sobre a parcela de realidade que há no livro:

Verdades ou mentiras? Os travestis, as putas, os canasduras do quinto distrito, os garçons da leiteria Bol, os mendigos cheios de ricas feridas e luxuosos andrajos, os michês e, principalmente, a legião de ratos e baratas que nos persegue constantemente a todos nesses textos são a prova viva de que **tudo aqui narrado realmente aconteceu — embora nem sempre da maneira que eu preferi contar**. Mas, dignos leitores, nobilíssimos críticos, e, principalmente, honrados colegas escritores: quem neles haveria de acreditar? (Silva, 1986, p. 8, grifo nosso)

Dessa maneira, percebemos, por um lado, a disposição do autor em se colocar como “testemunha” de sua memória afetiva e por outro, em se colocar como narrador daquelas pessoas — e daquela Lapa que não existe mais — com a qual ele compartilhou a marginalidade, o olhar atravessado dos “cidadãos de bem”, utilizando sua condição privilegiada de escritor e jornalista para proceder o seu projeto. Essa escrita de projeto, que pode ser vista em quase todos os seus romances entre as décadas de 1960 a 1990, foi abandonada pela sua consagração num ofício mais lucrativo e menos engajado, o de romancista consagrado na Rede Globo de televisão. Nesse contexto, *Memórias da guerra* (1986) pode ser lido com seu texto mais marginal e engajado enquanto ativista da causa homossexual.

Considerações finais

A forma como o autor, imbuído de um papel social e político, enfrentou os conflitos e tensões com os poderes assemelha-se às narrativas de guerrilheiros e estudantes da resistência ao regime militar. Afirmamos isso com base nas representações que sofreu durante esse período: a) Foi preso político em 1969 por escrever o prefácio de um livro sobre Che Guevara; b) Teve o livro *Dez histórias imorais* (1967) censurado em 1976, quase uma década depois, como represália por sua

atuação no Lampião da Esquina; c) Respondeu a um inquérito com base na Lei de Imprensa, enquanto redator do Lampião da Esquina, entre 1978 e 1979. Essa biografia revela as facetas de um ativista incansável dos direitos humanos e de um intelectual engajado, perfil no qual se enquadram também os demais editores do Lampião: Adão Acosta, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Darcy Penteado, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata, Jean-Claude Bernardet, João Antônio Mascarenhas, João Silvério Trevisan e Peter Fry.

As proposições sociológicas, histórico-documentais e ensaísticas conferem à narrativa um caráter híbrido. Nesse aspecto, os textos de Aguinaldo Silva funcionam não apenas como objeto de análise literária, mas também como um contraponto crítico. Em seu caráter ensaístico, a narrativa oferece chaves interpretativas para o momento histórico retratado, colocando em funcionamento uma epistemologia queer que também estava presente, de forma pungente, no Lampião da Esquina. Essa perspectiva pode ser útil para analisar outras obras literárias do período militar (1964-1985) que, ao retratar vivências LGBT, questionavam as ideologias e as formas de autoritarismo político e moral da época.

Essa crítica tem se consolidado em diversos campos do conhecimento, produzindo interpretações e sentidos que visam superar a homofobia social. É seguindo tais esforços que perscrutamos a literatura produzida por Aguinaldo Silva no contexto de sua atuação no pungente movimento homossexual da época. Foram esses pioneiros que pavimentaram as pontes atravessadas por gerações posteriores de cidadãos inconformados que rejeitam e resistem a todas as formas de preconceito. Esse ativismo não pode ser esquecido e precisa ser resgatado pelo trabalho da crítica e da memória. Neste recorte, escolhemos utilizar epistemologias e apropriações queer do passado, as quais nos permitem olhar para o período da ditadura militar localizando a narrativa como uma postura insubmissa e marginal perante o discurso da repressão moral.

Se hoje governos autoritários, neofascistas e fundamentalistas tentam censurar feiras literárias e livros didáticos por exibirem representações de casais LGBT, é porque, desde o passado, parcela da população era mobilizada por discursos de ódio contra homossexuais. Em outros casos, é comum que pedagogias, projetos e aulas que abordam a diversidade sexual virem alvo de exposição nas redes sociais por parte de políticos e militantes extremistas conservadores. Nesse contexto de enfrentamento à homofobia, observa-se que todo avanço nos direitos das minorias provoca uma reação violenta de certa parcela da população, que responde com preconceito e perseguição.

O campo literário deve se sentir constrangido por ter menosprezado, em algum momento, autores e temas devido a preconceito e moralismo. Nesse contexto, sua missão é empenhar-se para resgatar uma série de obras e narrativas que, se hoje foram esquecidas, é pelo preconceito da crítica e não por falta de qualidade estética ou literária. A análise da temática homoerótica na literatura do século XX, bem como a denúncia de seu silenciamento pela crítica (Fernandes; Schneider, 2017), lega ao presente a história de como a sociedade atuou para perseguir indivíduos e censurar questões LGBT. Tais análises proporcionam uma compreensão da transformação histórica das diversas formas políticas, religiosas e morais de censura e violência, servindo como lentes para perceber sua permanência ainda hoje.

REFERÊNCIAS

- AFONSO-ROCHA, Ricardo; MITIDIERI, André Luís. *Bichas inauguram a utopia: resistência homoerótica na literatura lampiônica*. *Raído*, v. 13, n. 32, p. 47-72, 2019.
- BENVENISTE, Émile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. 2. Pouvoir, droit, religion. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Civilização brasileira, 2015.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli et al. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 96-124, 2005.
- CASTRO, Luciano Rodrigues; NEVES, Ana Paula de Castro; ABREU, Daniel Albuquerque de. Apropriações queer do passado: pensando possibilidades a partir da experiência da Comissão da Verdade. *Revista Aedos*, v. 14, n. 32, 2022.
- COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca pela verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 27-52.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX — Uma leitura sobre corpo e resistência*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GREEN, James. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do Século XX*. 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho — Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, *kindle* 2018 [2004].
- NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, 1993.
- QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1985)*. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX*. 2017.

REIMÃO, Sandra. Aguinaldo Silva, um escritor censurado. *Intercom* — Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 32, n. 1, p. 209-222, jan./jun. 2009.

SILVA, Aguinaldo. *Dez histórias imorais*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

SILVA, Aguinaldo. *Lábios que beijei*. São Paulo: Siciliano, 1992.

SILVA, Aguinaldo. *Memórias da guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

SILVA, Aguinaldo. *Meu passado me perdoa*. São Paulo: Todavia, 2024.

SILVA, Aguinaldo. *No país das sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SILVA, Aguinaldo. *Redenção para Job*. Rio de Janeiro: Editôra do autor, 1961.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SIMÕES, Tiago Calazans. *Contestação e resistência aos anos “mal-ditos” do Regime Militar (pós-1964) na escrita literária de Aguinaldo Silva*. Ilhéus: UESC, 2020.

SIMÕES, Tiago Calazans; AMIM, Valéria. 45 dias na solitária por ser homossexual: homofobia e estado de exceção na prisão política de Aguinaldo Silva. *Revista Alere*, v. 30, n. 2, p. 233-254, 2024.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Recebido em: 01/10/2025

Aceito em: 11/01/2026





DEFESAS DE DISSERTAÇÕES E TESES DE 2024

PÁGINAS 191 A 207

DEFESAS DE DISSERTAÇÃO REALIZADAS EM 2024

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

As crônicas de Machado de Assis e a sociedade brasileira do século XIX: escravidão e política na série “Bons Dias!”

Odete Cristina Aristides de Assis

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG

Profa. Dra. Bárbara Del Rio Araújo — CEFET/MG

Data: 14/03/2024

Uma reflexão sobre as representações do eu e os elementos antilíricos na poética de Sebastião Uchoa Leite

Ludimila Luchini Noventa

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Adilson Antônio Barbosa Júnior — UFOP

Data: 19/03/2024

Amor, família e poder: a complexidade das relações em Os bem-casados, de Godofredo Rangel

Bruna Rafaela Silva Tobias

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo — FALE/UFMG

Profa. Dra. Viviane Cristina Oliveira — UFT

Data: 20/06/2024

“A linguagem sem cessar”: O fazer metapoético de Ana Martins Marques

Brenda Pereira dos Santos

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras — UFTM

Data: 29/10/2024

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

O reconhecimento em Medeia, de Eurípides, e em Anjo Negro, de Nelson Rodrigues

Etienne Martins Lage Duarte

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa — FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Anna Palma — FALE/UFMG

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti — UFJF

Data: 18/01/2023

Esqueletos em quadrinhos: uma tradução comentada da poética de Zerocalcare

Aline Pereira Silva

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Anna Palma — FALE/UFMG — Orientadora

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

Profa. Dra. Lígia Gonçalves Diniz — FALE/UFMG

Data: 22/01/2024

Estética do cotidiano: subalternidades em Os ricos também morrem, de Ferréz e The faith healer of Olive Avenue, de Manuel Muñoz

Bruna Ellen de Moura Calixto

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG

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

Data: 22/03/2024

A escrita, os animais e os corpos despertados pela clausura, em Carta à rainha louca e Teoria geral do esquecimento

Aline Rocha Menezes

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira — FALE/UFMG

Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona — Universidade Agostinho Neto

Data: 27/03/2024

“Ele não seria como seu pai”: raça, gênero, classe e sexualidade na ficção autobiográfica de James Baldwin

Luiza de Almeida Carminati

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira — CEFET/MG

Data: 25/04/2024

O ser no horizonte: Imaginação Transcendental em “Transposição”, de Orides Fontela

Lucas Silvestre Candido

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Guilherme Fóscolo de Moura Gomes — UFSB

Data: 28/06/2024

“Não se pode andar nu”: Pose e artifício na correspondência de Clarice Lispector

Raynara Isis Barbosa Voltan

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques — FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama — UFOP

Data: 10/07/2024

A cólera e a coleira: o páthos amoroso em Um copo de cólera, de Raduan Nassar

Sofia Maria Pires de Melo

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — FALE/UFMG

Prof. Dr. Matheus Jacob Barreto — USP

Data: 14/11/2024

As horas nuas e Nas tuas mãos: memórias de mulheres entre o espaço intimista e a vivência política

Lisa Galvão Elisei

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis — UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo — FALE/UFMG

Profa. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim — UERJ

Data: 03/12/2024

Entre mães e filhas: Lenu, Lila e a pluralidade de representações da figura materna em Elena Ferrante

Fernanda Freitas Nader

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Maria Carolina Junqueira Fenati — FALE/UFMG

Profa. Dra. Luiza Larangeira da Silva Mello — UFRJ

Data: 17/12/2024

Literaturas de Língua Inglesa

Hegemonic Masculinity as the Hero's Physical, Psychological, and Social Undoing in Madeline Miller's The Song of Achilles and Circe

Tiago de Melo Cordeiro

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Joseph Roisman — American University, Washington, DC

Prof. Dr. Rafael Guimaraes Tavares da Silva — UECE

Data: 22/03/2024

Wild Horses: Gender Performativity and Non-Belonging in The House on Mango Street and Fun Home: A Family Tragicomic

Mylena Weber Gravina

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida — FALE/UFMG — Orientadora

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

Profa. Dra. Leila Assumpção Harris — UERJ

Data: 17/05/2024

The natural world and the environmental crisis in the mythopoeic fantasy of the Chronicles of Narnia

Júlia Cadar Cunha

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcel de Lima Santos — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat — UFVJM

Data: 19/06/2024

The nineteenth-century doubles: a reading of Frankenstein, Wuthering Heights, Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and The Picture of Dorian Gray

Luísa Almeida Alvarez Rodrigues

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Miriam Piedade Mansur Andrade — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá — FALE/UFMG

Profa. Dra. Talita Cassemiro Paiva Alves

Data: 24/06/2024

What She Wills: female desire as a driving force in Shakespeare's Twelfth Night

Laura Ribeiro Araújo

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield — UFRGS

Data: 17/12/2024

Literaturas Clássicas e Medievais

Retórica do luto: temas filosóficos e oratória em Sêneca

Sarah Nilza Araújo da Silva Zinato

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Matheus Trevizam — FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet — FALE/UFMG

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti — UFJF

Data: 19/01/2024

De que são feitas as rosas: a relação entre natureza e erotismo no Idílio I de Teócrito

Bárbara Castro Nacif de Faria

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Gustavo Henrique Montes Frade — FALE/UFMG

Prof. Dr. Douglas Cristiano Silva — Colégio Mangabeiras Parque

Data: 29/01/2024

Literaturas Modernas e Contemporâneas

Gabriel García Márquez e Doris Salcedo: imagens da violência política na Colômbia

Guilherme Araújo dos Santos

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

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

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

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras — EBA/UFMG

Data: 15/01/2024

ZOO e ECO: Um olhar dialético para os sencientes em Vidas Secas, de Graciliano Ramos, e Los Santos Inocentes, de Miguel Delibes

Petronilio Mendes Tito

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva — FALE/UFMG — Orientadora

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

Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva — UFRB

Data: 02/04/2024

Ardiente paciência: uma dramaturgia possível

Sérgio Parreiras Abritta

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho — UNIFAP

Data: 29/05/2024

A sagrada autoridade em El señor presidente, de Miguel Ángel Asturias

Lara Fagundes Pereira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Flávia Almeida Vieira Resende — Pós-doutoranda na FALE/UFMG

Data: 27/06/2024

Sêfer Torá: A escrita feminina entre tradição e transgressão

Denise Cristina Campos

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra — EBA/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — FALE/UFMG

Profa. Dra. Emília Mendes Lopes — FALE/UFMG

Data: 21/11/2024

DEFESAS DE TESE REALIZADAS EM 2024

Área de concentração: Literatura Brasileira

O (en)canto da linguagem rendada: ritmo e sonoridade em Tutameia, de Guimarães Rosa

Maíra Pinheiro Tavares

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares — FALE/UFMG — Orientadora

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

Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida — UNIMONTES

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes — PUC/MG

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes — CEFET/MG

Data: 23/02/2024

Ovo-novelo-novo-no-velho: análise comparativa das antologias de poesia concreta

Marina Ribeiro Mattar

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Letícia Santana Gomes — UFNIFAL-MG

Profa. Dra. Raquel Bernardes Campos — UNESP — Araraquara

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva — CEFET/MG

Data: 07/03/2024

João Alphonsus: modernismo, modernidade, animalidade

André Leão Moreira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares — FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Constância Lima Duarte — FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges — UNICAMP

Prof. Dr. Domingos de Leers Guimaraens — PUC-Rio

Data: 14/06/2024

Uma literatura deformada: alegoria e romance em Esaú e Jacó, de Machado de Assis

Filipe de Freitas Gonçalves

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes — FALE/UFMG — Orientador

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

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

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa — UnB

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino — UFRGS

Data: 10/12/2024

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Dom Pantero no Palco Ensanguentado: Violência no universo de Ariano Suassuna

Marcos Daniel de Melo Ferreira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — FALE/UFMG

Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira — UFV

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho — CEFET/MG

Prof. Dr. Josué Borges de Araújo Godinho — UEMG

Data: 08/02/2024

Inventário de miudezas: crônica recombinate, procedimentos recreativos e estética da decepção em Hilda Hilst

Rodrigo Santos de Oliveira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues — FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Aline Leal Fernandes Barbosa — PUC-Rio

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia — CEFET/MG

Data: 05/04/2024

Poéticas transmasculinas: de Herzer aos dias atuais

Thales Gabriel Trindade de Moura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Benjamin de Almeida Neves — UFMT

Profa. Dra. Dodi Tavares Borges Leal — UFSB

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz — UNI/BH

Data: 02/07/2024

Diálogos da obra e do acervo de Fernando Sabino com a cultura literária de língua inglesa

Cristina Gonçalves Ferreira De Souza

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Anna Palma — FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila — FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella — UNESP/Assis

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães — PUC/MG

Data: 03/07/2024

Distopia, desumanização, desterritorialização e dessubjetivação na pentalogia O reino, de Gonçalo Manuel Tavares

Rodrigo Medeiros Campos

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira — FALE/UFMG — Orientadora

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

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis — UFMG

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins — CEFET-MG

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa — CEFET/MG

Data: 09/07/2024

Tanatografias: sobre Voz e vocação em Manuel de Freitas à luz do pensamento de Giorgio Agamben

Sérgio Henrique Da Silva Lima

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira — FALE/UFMG — Orientadora

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

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel — UFOP

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa — CEFET/MG

Prof. Dr. Roberto Bezerra de Menezes — UFMS

Data: 14/08/2024

A mão pensa: por uma anatomia das imagens na poesia de Herberto Helder

Mariana Pereira Guida

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira — FALE/UFMG — Orientadora

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

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa — CEFET/MG

Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto — UFOP

Prof. Dr. Roberto Bezerra de Menezes — UFMS

Data: 16/08/2024

A língua como linha: um estudo das poéticas do silêncio em Ana Hatherly, Leila Danziger e Mary Ruefle

Clarissa Xavier Pereira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira — FALE/UFMG — Orientadora

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

Prof. Dr. André Luiz do Amaral — UFMS

Profa. Dra. Deborah Walter de Moura Castro — UNIFAL

Profa. Dra. Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias — Instituto Politécnico de Beja (Portugal)

Data: 21/08/2024

Caminhos de picada: a travessia da escrita

Natália Goulart Pelegrini

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco — FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Janaina Patrícia Rocha de Paula — UFOP

Prof. Dr. João Alves Rocha Neto — PBH/MG

Data: 30/08/2024

Intempestivo corpo: o ensaio de Diamela Eltit, desde uma perspectiva adorniana

Camila Carvalho

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte — FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Flávia Almeida Vieira Resende — FALE/UFMG (PD)

Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa — FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa — UFBA

Profa. Dra. Natalia del Pilar Cisterna Jara — Universidad de Chile

Data: 06/09/2024

Entre Zumbi e a Princesa: o debate sobre o negro no pensamento estético-político modernista

Mário Fernandes Rodrigues

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Wander Melo Miranda — FALE/UFMG

Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos — PUCRS

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel — UFOP

Data: 04/10/2024

A literatura brasileira de autoria trans e travesti: Corpo e resistência

Marina du Bois e Souza

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias — FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes — CEFET-MG

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira — CEFET/MG

Data: 29/10/2024

Poéticas do pós-abolição: história e ficção em Memorial de Aires, Recordações do escrívão Isaiás Caminha, Another Country e Torto Arado

Harion Márcio Costa Custódio

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz — UFV

Profa. Dra. Elisângela Aparecida Lopes Fialho — IFSULDEMINAS — Campus Pouso Alegre

Prof. Dr. Matheus Gato de Jesus — IFCH-UNICAMP

Data: 29/11/2024

Dorothea Schlegel: emancipação e escrita feminina na primeira fase do Romantismo Alemão

Viviane Cristina Bitencourt dos Santos

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Ligia Gonçalves Diniz — FALE/UFMG

Prof. Dr. Guilherme Fóscolo de Moura Gomes — UFSB

Profa. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes — UFBA

Data: 29/11/2024

A estética do vestígio em contranarrativas: trauma e memória coletiva em Amada, de Toni Morrison e Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves

Marina Pereira de Almeida e Souza

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos — FALE/UFMG — Orientador

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

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida — FALE/UFMG

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz — UFV

Profa. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro — UERJ

Data: 13/12/2024

Eu te escrevo de um país distante: Ana C. e a poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia

Danielle Graziella de Freitas Oliveira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — FALE/UFMG — Orientador

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

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior — UNICAMP

Profa. Dra. Maria Flora Sussekind — UNIRIO/FCRB

Profa. Dra. Viviana Bosi — USP

Data: 18/12/2024

Uma crítica a um mundo do qual o sujeito é retirado: literatura sem autor, pesquisa sem pesquisador, inteligência artificial e hegemonização da linguagem na era digital

Walter Ferreira Coelho Neto

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — FALE/UFMG — Orientadora

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

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

Prof. Dr. Henrique Estrada Rodrigues — PUC-Rio

Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira — UFOP

Data: 19/12/2024

Literaturas de Língua Inglesa

The comic and the tragic nature in William Shakespeare: a characterological study

Tiago Cabral Vieira de Carvalho

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Thomas La Borie Burns — FALE/UFMG — Orientador

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

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

Profa. Dra. Clara Matheus Nogueira

Prof. Dr. José Otaviano da Mata Machado Silva — UEMG/Ibirité

Data: 29/05/2024

Literaturas Clássicas e Medievais

Historical Experience and Mysticism in the Philosophical History of Damascius

Tomaz Pedrosa De Tassis

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão — FALE/UFMG

Prof. Dr. Augusto Bruno de Carvalho Dias Leite — UNIRIO

Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior — UFRGS

Prof. Dr. Marcus Reis Pinheiro — UFF

Data: 29/05/2024

Literaturas Modernas e Contemporâneas

América Latina: tradução pelo palco de “A terrível opressão dos gestos magnânimos”, “Escola” e “Ñuke”

Assis Benevenuto Vidigal

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli — EBA/UFMG

Profa. Dra. Julia Guimarães Mendes — UNB

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa — UFBA

Data: 29/04/2024

A voz e a vez das mulheres no slam: poesia, performance e resistência

Bruna Stephane Oliveira Mendes da Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira — FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes — UEL — Coorientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy — UEL

Prof. Dr. Rafael Climent-Espino — Baylor University

Data: 22/11/2024

A cultura ameríndia e o México moderno e contemporâneo em ensaios de

J. M. G. Le Clézio

Felipe Guimarães Gonçalves

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex — FALE/UFMG — Orientadora

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

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

Profa. Dra. Laura Taddei Brandini — UEL

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz — UFC

Data: 28/11/2024

Borges, historiador subalterno

Breno Anderson Souza de Miranda

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda — FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — FALE/UFMG

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

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel — UFOP

Profa. Dra. Priscila Ribeiro Dorella — UFV

Data: 13/12/2024



V. 31 N. 1 Belo Horizonte, 2025 | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG