

# EM T ESE

BELO HORIZONTE | ISSN: 1982-0739



APOIO  
PÓS-LIT  
CAPES  
PROEX/UFMG

V. 31 N. 2

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitora: Prof.<sup>a</sup> Alamanda Kfoury Pereira

## **FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

Diretora: Prof.<sup>a</sup> Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

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

Coordenadora: Prof.<sup>a</sup> Maria Juliana Gambogi Teixeira

Subcoordenadora: Prof.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Suplente: Prof.<sup>a</sup> Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Titular: Prof.<sup>a</sup> Aline Magalhães Pinto

Suplente: Prof.<sup>a</sup> Ana Maria Chiarini

## **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, UFAP; 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**

Ana Maria Chiarini, Anna Palma, Camila Volker, Fabio Saldanha, Fabrício Lemos da Costa, Giovanni T. Kurz, Gislene Teixeira Coelho, Joy Nascimento Afonso, Júlia Vasconcelos Studart, Karen Kazue Kawana, Leandro Garcia Rodrigues, Lilian Mitsuko Yamamoto, Marcela Santos Brigida, Maria Cristina Batalha, Maria Madalena Loreda Neta, Mariana Bolfarine, Natalino da Silva de Oliveira, Pedro Fortunato, Rodrigo Cavelagna, Rogério Barbosa da Silva, Sandra Sirangelo Maggio, Sergio Schargel, Susanna Busato, Thiago Felicio Barbosa Pereira, Wilton José Marques

## **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

5

## ESTUDOS LITERÁRIOS

8

### Assis Brasil ensaísta: processo de gênese de *Ensaaios íntimos e imperfeitos*

Assis Brasil, Essayist: The Genesis of *Ensaaios íntimos e imperfeitos*

*Tamara dos Santos*

### Uma voz à margem: o testemunho da personagem Nina em *Crônica da casa assassinada* (1959)

A Voice at the Margins: The Testimony of the Character Nina in *Chronicle of the Murdered House* (1959)

*Wellem Assunção Araújo; Franco Baptista Sandanello*

### A estética da neurastenia: Álvaro de Campos e o mal-estar da modernidade

The Aesthetics of Neurasthenia: Álvaro de Campos and the Discontents of Modernity

*Gustavo Ramos de Souza*

### A romantização do gênero bucólico na revista *Guanabara*: uma leitura dos poemas “Itaé” e “O pouso”

The Romanticization of the Bucolic Genre in the *Guanabara* Magazine: A Reading of the Poems “Itaé” and “O pouso”

*Gabriel Esteves*

### Guinada à humanidade: um estudo da composição de personagens em dois contos de Ronaldo Correia de Brito

A Turn Toward Humanity: A Study of Character Development in Two Short Stories by Ronaldo Correia de Brito

*Victor Cardoso do Santos; Vanessa Costa dos Santos; João Paulo Ferreira dos Santos*

### Voices from the Balcony: Power and Resistance in Charabanc Theatre Company’s *Somewhere over the Balcony*

Vozes da sacada: poder e resistência na peça *Somewhere over the Balcony* da companhia de teatro Charabanc

*Isis Ribeiro Berger; Beatriz Kopschitz Bastos*

## TRADUÇÃO E EDIÇÃO

124

**Comentários acerca da tradução do conto “Dizem que os cães vêem coisas”, de Moreira Campos**

Commentaries on the Translation of the Short Story “Dizem que os cães vêem coisas”, by Moreira Campos

*Hélio Parente de Vasconcelos Neto; Katarine Maria Linhares Calado; André Mesquita Saraiva Verçosa*

***Alice’s Adventures in Wonderland* em quatro retraduações: o polissistema literário infantil brasileiro sob a ótica da ambivalência**

*Alice’s Adventures in Wonderland* in Four Retranslations: The Brazilian Children’s Literary Polysystem Through the Lens of Ambivalence

*Olívia Leandro Sá Motta; Lia Araujo Miranda de Lima*

## EM TESE

169

**Tecnologias de reprodução assistida e *Peitos e Ovos* (2023): um debate sobre a obra, as diretrizes da IAD, e o anonimato do doador**

Assisted Reproductive Technologies and *Breasts and Eggs* (2023): A Debate on the Novel, DI Guidelines, and Donor Anonymity

*Eduarda Dorne Hepp; Mariana Bolfarine; Mariana Bolfarine*

## RESENHAS

189

**A dança do tempo e da memória em Milton Hatoum: uma leitura de *Dança dos enganos***

*Rodrigo Felipe Veloso*

## Apresentação

Desde a migração da *Em Tese* para o Portal de Periódicos da UFMG, no final de 2025, nossas apresentações vêm ressaltando a crescente multiplicidade de textos, abordagens e leituras presentes nas edições atemáticas. Se no primeiro número do volume 30, que marcou não apenas a retomada da rotina de publicação, mas também a inauguração do novo site e a implementação do atual modelo gráfico da revista, já falávamos sobre a pluralidade de abordagens teórico-críticas, cinco números mais tarde, vemos consolidado o potencial da *Em Tese* de oferecer um espaço frutífero para o debate científico acerca das diferentes vertentes dos estudos literários.

A publicação do segundo número do volume 31 completa o ciclo de publicações de 2025 na *Em Tese* com dez contribuições das regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste. Apesar da predominância de trabalhos sobre literaturas brasileiras, as literaturas de origem irlandesa, japonesa, portuguesa e inglesa encontram também lugar nas discussões deste número.

Para começar, Tamara dos Santos, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), inaugura a seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** com sua análise do processo criativo de Luiz Antonio de Assis Brasil. Em “Assis Brasil ensaísta: processo de gênese de *Ensaaios íntimos e imperfeitos*”, a autora parte dos manuscritos do professor e autor nacionalmente reconhecido pelas disputadas oficinas de escrita literária, a fim de explorar os modos de organização textual que dariam origem aos *Ensaaios íntimos e imperfeitos* (2008). Na sequência, Wellem Assunção Araújo e Franco Baptista Sandanello, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em “Uma voz à margem: o testemunho da personagem Nina em *Crônica da casa assassinada* (1959)”, propõem a análise da obra do mineiro Lúcio Cardoso a partir da fragmentação do relato da personagem Nina, buscando entender de quais modos revela-se a tensão entre memória, trauma e silenciamento ao se colocar contra as opressões simbólicas instituídas pelo sistema patriarcal da cidade de Vila Velha, onde o enredo se desenvolve.

Gustavo Ramos de Souza, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), atravessa o oceano para abordar traços da neurastenia, transtorno neuropsiquiátrico crônico caracterizado por exaustão física e mental, na obra do poeta português Fernando Pessoa. Em “A estética da neurastenia: Álvaro de Campos e o mal-estar da modernidade”, o autor propõe a investigação dos modos pelos quais a neurastenia

e seus sintomas são transformados em discurso estético na poesia de um de seus heterônimos, Álvaro de Campos. Na sequência, Gabriel Esteves (UFRGS), em “A romantização do gênero bucólico na revista *Guanabara*: uma leitura dos poemas ‘Itaé’ e ‘O pouso’”, retorna o foco à literatura brasileira a fim de investigar a poética dos autores oitocentistas Antônio Joaquim de Melo e Manuel Araújo Porto-Alegre e sua consequente participação no projeto de romantização dos gêneros clássicos no país. Encerrando a sequência de trabalhos acerca das literaturas em língua portuguesa nesta seção, Victor Cardoso dos Santos, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Vanessa Costa dos Santos, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), e João Paulo Ferreira dos Santos, da Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO), assinam “Guinada à humanidade: um estudo da composição de personagens em dois contos de Ronaldo Correia de Brito”. Valendo-se dos princípios do realismo lukacsiano, os autores examinam a construção de personagens nos contos “A espera da volante” e “Um valente romano”, abordando interações, conflitos e arquétipos presentes no texto literário.

No campo das literaturas estrangeiras modernas, “Voices from the Balcony: Power and Resistance in Charabanc Theatre Company’s *Somewhere Over the Balcony*”, de autoria de Isis Ribeiro Berger, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), e Beatriz Kopschitz Bastos, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), oferece uma análise interdisciplinar da peça irlandesa *Somewhere over the Balcony*, da companhia de teatro Charabanc. A exploração do drama de língua inglesa parte dos conceitos de território, poder e resistência, com o interesse de examinar o papel das sacadas como espaços de agência feminina em uma sociedade dominada por homens.

Dois artigos compõem a seção **TRADUÇÃO E EDIÇÃO** neste número: “Comentário acerca da tradução do conto ‘Dizem que os cães vêem coisas’, de Moreira Campos”, por Hélio Parente de Vasconcelos Neto, Katarine Maria Linhares Calado e André Mesquita Saraiva Verçosa, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), oferece-nos trechos de uma tradução cooperativa e comentada do conto “Dizem que os cães vêem coisas” (1987), do autor modernista cearense Moreira Campos. A tradução a seis mãos do português para o inglês oportuniza o debate acerca do processo (re)criativo tradutório enquanto, simultaneamente, propicia a propagação da cultura literária cearense em outros espaços linguísticos e culturais. Já “*Alice’s Adventures in Wonderland* em quatro retraduações: o polissistema literário infantil brasileiro sob a ótica da ambivalência”, de Olívia Leandro Sá Motta e Lia Miranda de Lima, ambas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), busca

explorar como canções, poemas e jogos de palavras são traduzidos em quatro versões brasileiras do clássico infantil de língua inglesa. O texto coloca lado a lado as traduções de Monteiro Lobato (1931), Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998) e Maria Luiza Borges (2002) e discute suas escolhas particulares entre privilegiar a adequação ao texto de Lewis Carroll em inglês ou priorizar a aceitabilidade do texto traduzido para o contexto brasileiro.

Na seção **EM TESE**, o artigo “Tecnologias de reprodução assistida e *Peitos e ovos* (2023): um debate sobre a obra, as diretrizes da IAD, e o anonimato do doador” mantém a abordagem de literaturas estrangeiras ao tratar de um romance da cantora japonesa Mieko Kawakami. Eduarda Dorne Hepp e Mariana Bolfarine, ambas do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT), articulam a leitura crítica do livro com a análise do contexto sociopolítico japonês, onde decorre a ausência de legislação específica sobre as tecnologias de reprodução assistida (TRAs). Em vez de centralizar a análise na personagem protagonista, as autoras propõem uma leitura que versa sobre um dos poucos personagens masculinos presentes no romance, explorando questões como direitos das pessoas concebidas por Inseminação Artificial por Doador (IAD) e os aspectos afetivos que circundam o tema.

Por fim, Rodrigo Felipe Veloso, da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), encerra o volume com sua contribuição para a seção **RESENHAS**. Em “A dança do tempo e da memória em Milton Hatoum: uma leitura de *Dança dos enganos*”, Veloso versa sobre o último volume da trilogia *O lugar mais sombrio*, publicado em 2025 pelo autor amazonense Milton Hatoum.

## **Desejamos 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

**EM (T)ESE**

---

# **ESTUDOS LITERÁRIOS**

---

**PÁGINAS 8 A 123**

# Assis Brasil ensaísta: processo de gênese de *Ensaios íntimos e imperfeitos*

## Assis Brasil, Essayist: The Genesis of *Ensaios íntimos e imperfeitos*

Tamara dos Santos<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

tamaralettras9@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0001-1108>

**RESUMO:** Este trabalho analisa o processo criativo de Luiz Antonio de Assis Brasil para a composição do livro *Ensaios íntimos e imperfeitos* (2008) a partir dos textos publicados no jornal e dos manuscritos depositados no DELFOS/PUCRS. Assim, aborda-se o processo de organização dos manuscritos a partir da perspectiva da crítica genética, as principais características do gênero ensaio e alguns exemplos de modificação textual feitos pelo autor entre versões, com ênfase nos processos de supressão. Nota-se que as motivações para as exclusões de trechos contribuem para reforçar a unidade temática (Guedes, 2009) dos ensaios, o que reforça o efeito que eles provocam nos leitores.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica genética; ensaio literário; criação literária; literatura e jornalismo.

**ABSTRACT:** This study analyzes Luiz Antonio de Assis Brasil's creative process in composing the book *Ensaios íntimos e imperfeitos* (2008), based on texts published in newspapers and manuscripts deposited at DELFOS/PUCRS. Thus, it addresses the process of organizing the texts among manuscripts from the perspective of genetic criticism, the main characteristics of the essay genre, and some examples of textual modifications made by the author between versions, with an emphasis on the processes of deletion. It is noted that the motivations for the exclusions of passages contribute to reinforcing the thematic unity (Guedes, 2009) of the essays, which reinforces the effect they have on readers.

**KEYWORDS:** genetic criticism; literary essay; literary creation; literature and journalism.

A partir de pesquisa feita durante o segundo semestre de 2025 no acervo de Luiz Antonio de Assis Brasil, depositado no Delfos — Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), o presente trabalho busca investigar o processo criativo do autor em relação ao livro

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura na linha de “Teoria, Crítica e Comparatismo” pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

*Ensaaios íntimos e imperfeitos* (2008) no que tange ao modo como os textos foram editados e organizados em livro nos três manuscritos disponíveis para consulta.

O foco deste trabalho está em um livro de textos que inicialmente foram publicados em uma coluna quinzenal, no suplemento cultural Segundo Caderno, do jornal *Zero Hora*, durante os anos de 2007 a 2008. Nesse sentido, será observado o processo de reedição e organização dos textos, a partir de imagens de manuscritos e tabelas com ordenações provisórias que orientam os movimentos criativos para conferir uma expressão adequada aos escritos e para a fruição do leitor. Por último, serão analisadas as supressões em manuscritos de três ensaios.

Luiz Antonio de Assis Brasil é um renomado autor contemporâneo de prosa, conhecido especialmente por romances históricos e pela iniciativa pioneira de ensinar escrita criativa, com a Oficina de Criação Literária, desde 1985, e com a recente fundação dos cursos de graduação e pós-graduação em Escrita Criativa na PUCRS. Autor de *Escrever ficção* (2019), além de romancista, por vezes Assis Brasil também se aventurou por alguns gêneros periféricos em sua obra, como a novela, o conto e o ensaio.

## **Da organização do livro, da crítica genérica e da reescrita dos textos**

Em relação à organização e à reorganização dos textos, é visível um trabalho criativo de experimentações com o material. A partir da leitura dos ensaios, verificam-se diversos ajustes entre as diferentes versões dos textos, o que permite observar o engajamento de Assis Brasil com sua criação. De maneira preliminar, sobre os ensaios publicados no jornal, nota-se uma diferença evidente entre a ordem de publicação e a ordem que os textos assumiram no livro. Nota-se também que os três manuscritos consultados contêm indícios textuais que permitem, em parte, o acompanhamento e o resgate desse ímpeto criativo.

A respeito da crítica genética, Claudia Amigo Pino e Roberto Zular afirmam que o “propósito da crítica genética não é reconstruir o processo da criação original, mas construir algo novo (hipóteses), a partir do qual surgem novas perguntas sobre a criação de forma geral” (Pino, 2014, p. 263). Nesse sentido, não existe um sentido a ser recuperado, mas a reconstrução possível, a partir de indícios, de um caminho hipotético que o autor percorreu. Esse caminho é reconstituído a partir de traços, que os manuscritos permitem observar. Nesse sentido, Raul Antelo (2013, p. 163) considera que a crítica genética “opera com a obra antes mesmo de ela ter sido declarada pronta e acabada” e situa-se em um limiar no qual os

críticos perseguem os rastros. Assim, o papel do crítico com relação ao manuscrito é justamente “desestabilizá-lo, in-concluí-lo, in-operá-lo” (Antelo, 2013, p. 164).

Para Élidea Lois (2014, p. 59), a crítica genética nasce de uma tripla mutação nos estudos literários, em que há uma mudança no objeto de análise, na metodologia e no ponto de vista. Lois considera que a crítica genética “interroga la escritura desde el movimiento que la ha engendrado y diseña herramientas que le permitan abarcar la plenitud de significados potenciales que se suceden durante esa dinámica” (2014, p. 59), o que leva o crítico a uma busca pela estética dos processos criativos, em uma consideração dos processos de escrita em sua execução a partir dos testemunhos, com o intuito de reconstruir o ritmo da escritura ou dos processos de simbolização dela.

Dessa maneira, o trabalho com o manuscrito “implica um olhar receptivo (de distanciamento) em relação à obra”, mas também “obriga a uma aproximação à obra” (Pino, 2014, p. 264). Por outro lado, o trabalho do crítico não esgota a questão, pois há uma diversidade de dimensões que precisam ser levadas em consideração, já que, conforme Élidea Lois (2014, p. 58), “es imposible interpretar en profundidad un proceso de textualización sin dar cuenta de esa interdependencia entre producción, texto y lectura”. Existe também a possibilidade de outras fontes serem descobertas, ou a emergência de outras variáveis do processo, como a questão da relação com editores, com a crítica ou ainda a descoberta de novos documentos, que podem modificar e complementar a leitura a respeito de determinado processo criativo. Nesse sentido, o autor é apenas uma das variáveis que compõem a obra. Ao mesmo tempo, como afirma Cecília Salles (2014), há no manuscrito um itinerário não linear de tentativas de obras, em um jogo permanente de estabilidade e instabilidade no qual é possível colocar em movimento o processo do autor, o que resulta em uma estética do inacabado, especialmente quando se trata dos arquivos literários.

Cabe destacar também que, independentemente do trabalho do crítico, a reconstrução do ato criativo é uma tarefa utópica, pois o manuscrito “não se apresenta como uma sequência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si” (Pino; Zular, 2007, p. 28). Ao acessar os fólios que depõem sobre o processo criativo de um autor, há diversas temporalidades que coexistem, e, dessa maneira, o papel da construção do crítico na compreensão do processo criativo consiste em duas etapas, “o dar a ver”, que consiste na organização dos manuscritos em que o pesquisador possui um papel de construção do objeto, e a construção de hipóteses sobre caminhos da escrita. Já Lois divide o material em três categorias: materiais pré-escritura, materiais de escrita propriamente dita e versões editadas com reescrituras (Lois, 2014, p. 71).

Com relação aos estudos de crítica genética no Brasil, Claudia Pino (2014, p. 265) percebe uma diversidade de caminhos adotados pelos críticos, pois há dispersão dos materiais e falta de recursos, o que promoveu uma maior necessidade de desenvolvimento teórico. Nesse sentido, houve uma preferência por “discussões conceituais mais amplas, que extrapolam o documento”, o que deu origem a uma crítica genética mais interpretativa. A propósito do mesmo tema, Graciela Goldchluk (2020, p. 130) destaca a questão do crítico que, ao organizar um dossiê genético, pode apropriar-se do arquivo para fazer uso dele como autoridade, em vez de buscar uma compreensão sobre o processo criativo. Para ela, as tecnologias põem em escala as relações de poder e estratégias de sobrevivência, inclusive do trabalho intelectual, e questões sobre os limites do que é arquivável estão em voga, especialmente com o advento do digital, em que ocorre uma desmaterialização dos arquivos que, assim como colabora para novas democratizações, também tem o potencial de gerar novas desigualdades, sendo necessário que o crítico genético esteja atento às relações de poder que se estabelecem a partir do arquivo.

A partir dos cuidados necessários para lidar com manuscritos e das questões da crítica genética, a consulta aos textos publicados no jornal permitiu a constatação de que alguns dos textos escritos por Assis Brasil não foram escolhidos para compor a versão final, pois foram publicados 50 textos entre 2007 e 2008 e foram selecionados somente 40 para a composição do livro. Para facilitar a visualização, fez-se a Tabela 1 que permite observar o período de produção dos textos desde a publicação em jornal:

Tabela 1 – Textos publicados em jornal e manuscritos consultados

| Exemplo                                                 | Quantidade de textos | Exemplo                    |
|---------------------------------------------------------|----------------------|----------------------------|
| Publicações<br>quinzenais no jornal<br><i>Zero Hora</i> | —                    | De 15/1/2007 a<br>1/9/2008 |
| Manuscrito 1                                            | 31                   | 8/4/2008                   |
| Manuscrito 2                                            | 40                   | 10/6/2008                  |
| Manuscrito 3                                            | 40                   | 26/6/2008                  |
| Publicação do livro                                     | 40                   | Novembro 2008 <sup>2</sup> |

Fonte: elaborado pela autora, 2026.

<sup>2</sup> A estimativa de data de publicação é aproximada e tem como base a informação disponível no site da editora L&PM sobre o lançamento da 54ª Feira do Livro de Porto Alegre. Disponível em: [https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=516274&Template=../galerias/layout\\_galeriasfotoslistar.asp&GaleriaID=701149&srsId=AfmBOoracA-GhWk9t9iDqAkfhSGYmHbhjOnq3VYk9pGQmNh3VP2t9IaeS](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=516274&Template=../galerias/layout_galeriasfotoslistar.asp&GaleriaID=701149&srsId=AfmBOoracA-GhWk9t9iDqAkfhSGYmHbhjOnq3VYk9pGQmNh3VP2t9IaeS). Acesso em: 4 dez. 2025.

Para oferecer uma visão geral do manejo do escritor com os ensaios e da passagem de tempo entre primeira publicação e versão final, fez-se a Tabela 2. Os títulos estão dispostos de acordo com o texto publicado no jornal, a data de publicação e o título atribuído à versão reescrita, publicada em livro.

Tabela 2 – Textos publicados no jornal x títulos do livro

| Exemplo     | Exemplo    | Exemplo                   |
|-------------|------------|---------------------------|
| Interiores  | 15/1/2007  | Dos interiores das coisas |
| Palavras 1  | 13/3/2007  | Dos verões, dos invernos  |
| Palavras 2  | 26/3/2007  | Do passado                |
| Palavras 3  | 9/4/2007   | De res varia              |
| Palavras 4  | 23/4/2007  | Dos males corpóreos       |
| Palavras 5  | 7/5/2007   | Dos desconhecidos         |
| Palavras 6  | 21/5/2007  | Dos exteriores das coisas |
| Palavras 7  | 4/6/2007   | Dos antigos               |
| Palavras 8  | 18/6/2007  | Do que passa              |
| Palavras 9  | 2/7/2007   | Tempus fugit              |
| Palavras 10 | 16/7/2007  | Da velhice                |
| Palavras 11 | 30/7/2007  | Do voo                    |
| Palavras 12 | 13/8/2007  | Do esquecimento           |
| Palavras 13 | 27/8/2007  | Do momento                |
| Palavras 14 | 10/09/2007 | Das últimas palavras      |
| Palavras 15 | 24/09/2007 | Do respirar               |
| Palavras 16 | 8/10/2007  | Das repetições            |
| Palavras 17 | 22/10/2007 | Das horas do dia          |
| Palavras 18 | 5/11/2007  | Dos pontos cardeais       |
| Palavras 19 | 19/11/2007 | Das primeiras palavras    |
| Palavras 20 | 3/12/2007  | Do corpo                  |
| Palavras 21 | 17/12/2007 | Da alma                   |
| Palavras 22 | 1/1/2008   | Da espera                 |
| Palavras 23 | 28/1/2008  | Do desejo                 |
| Palavras 24 | 4/2/2008   | Da sabedoria              |
| Palavras 25 | 11/2/2008  | Do horror vacui           |
| Palavras 26 | 25/2/2008  | Do sistema solar          |
| Palavras 27 | 10/3/2008  | Do costume                |
| Palavras 28 | 24/3/2008  | Das palavras perdidas     |
| Palavras 29 | 7/4/2008   | Dos limites               |

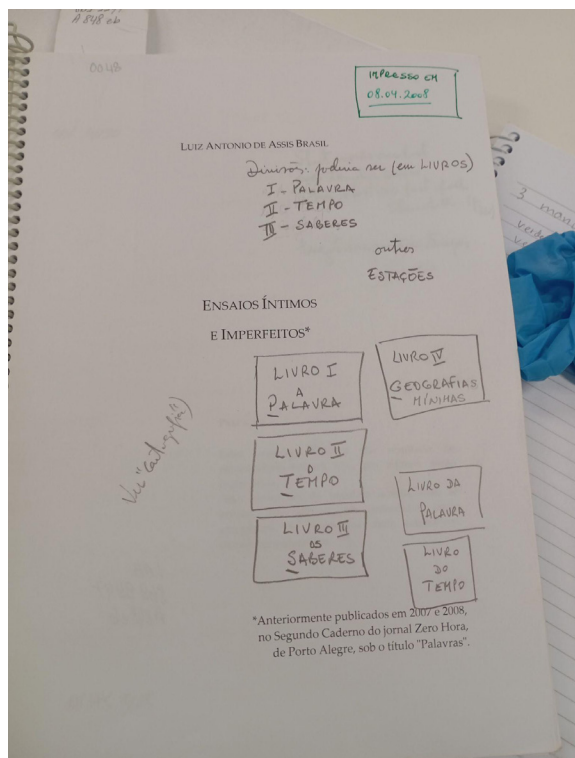
|                  |           |                                       |
|------------------|-----------|---------------------------------------|
| Palavras 30      | 21/4/2008 | Do destino                            |
| Palavras 31      | 5/5/2008  | Das insuficiências da palavra         |
| Palavras 32      | 19/5/2008 | Dos lugares                           |
| Palavras 33      | 2/6/2008  | Sobre o escrever                      |
| Palavras 34      | 16/6/2008 | Dos rituais                           |
| Palavras 35      | 30/6/2008 | Do pó                                 |
| Palavras 36      | 14/7/2008 | Das letras                            |
| Palavras 37      | 28/7/2008 | Das formas de dizer                   |
| Palavras 38      | 11/8/2008 | Dos parques, das igrejas, dos quartos |
| Palavras (final) | 1/9/2008  | Das ruínas                            |

Fonte: elaborado pela autora, 2026.

A primeira questão que o material coloca para o crítico genético se relaciona à ordem de disposição dos ensaios. Inicialmente, há o fato de terem sido publicados em jornal, que pode levar o leitor a identificar o gênero como crônica. Em conversa com o autor, quando perguntado a respeito, Assis Brasil considera esses textos como ensaios. Acredita-se que tal entendimento é visível no modo como o autor organiza o material, pois há uma aglomeração de textos em torno de temáticas, como se fossem pequenas progressões no desenvolvimento de um tema.

Por exemplo, no caso da seção Palavra, ainda que os textos sejam diversos entre si, o autor buscou um fio condutor a partir da passagem do tempo — da infância à velhice — organizados, em um primeiro momento, tematicamente. A primeira tentativa de Assis Brasil de dispor os textos em uma ordem está esboçada no primeiro manuscrito, conforme imagem abaixo:

Figura 1 — Organização das seções de *Ensaio íntimo e imperfeito*



Fonte: DELFOS — PUCRS.<sup>3</sup>

De acordo com Almuth Grésillon (2007), é importante lembrar que a leitura que o crítico genético faz “é necessariamente quebrada pelas intervenções interlineares e marginais, pelas voltas e por todo tipo de sinais gráficos que impõem ao leitor navegar a olho [...] o manuscrito é, em primeiro lugar, um documento escrito para si, não destinado, em princípio, ao olhar externo” (2007, p. 30). A partir da leitura de Almuth Grésillon, Pino e Zular afirmam que “Os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído” (2007, p. 27).

Dessa maneira, os objetos da crítica genética são os manuscritos, que são “qualquer documento no qual seja possível encontrar um traço do processo de criação, e

<sup>3</sup> PUCRS. Delfos — Espaço de Documentação e Memória Cultural. Assis Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2025.

não necessariamente os manuscritos autógrafos” (Pina; Zular, 2007, p. 18). Nesse sentido, se “não tiverem alguma marca de um trabalho de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, não podem servir como documento” (Pina; Zular, 2007, p. 19). Por outro lado, Pina (2014, p. 268) comenta que o manuscrito “deve ser considerado como apenas um dos documentos que constituem a produção literária” relacionados à figura do escritor, não podendo ser lido como único elemento a ser considerado a respeito da obra de um autor.

Como se pode observar na imagem, Assis Brasil divide inicialmente seus ensaios em três partes: Palavra, Tempo e Saberes. Abaixo, há outra anotação que indica quatro livros, as mesmas partes anteriores, com a inclusão de Geografias Mínimas. Há também uma pequena sugestão ao lado, que apresenta outro caminho possível, com a proposta de uma seção chamada Cartografias.

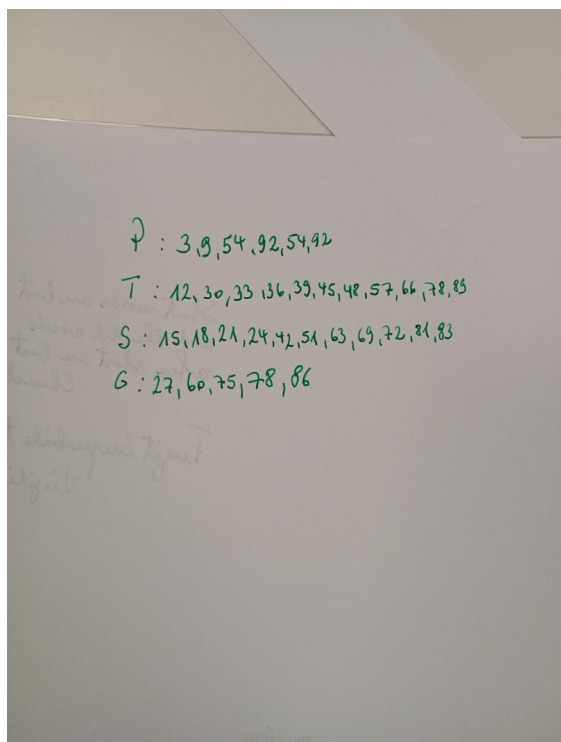
Tabela 3 — Disposição física dos textos  
no 1º manuscrito

|    |                                         |
|----|-----------------------------------------|
| 1  | Das primeiras palavras                  |
| 2  | Dos interiores das coisas               |
| 3  | Da eternidade, dos verões, dos invernos |
| 4  | Do passado                              |
| 5  | De res varia                            |
| 6  | Da alma                                 |
| 7  | Dos males corpóreos                     |
| 8  | Dos desconhecidos                       |
| 9  | Dos exteriores das coisas               |
| 10 | Dos antigos                             |
| 11 | Do que passa                            |
| 12 | Do tempo (Tempus fugit)                 |
| 13 | Da velhice                              |
| 14 | Do voo                                  |
| 15 | Do esquecimento                         |
| 16 | Do instante                             |
| 17 | Do respirar                             |
| 18 | Das repetições                          |
| 19 | Das horas do dia                        |
| 20 | Dos pontos cardeais                     |
| 21 | Do corpo                                |
| 22 | Da espera                               |
| 23 | Do desejo                               |
| 24 | Da sabedoria                            |
| 25 | Do sistema solar                        |
| 26 | Horror vacui                            |
| 27 | Do costume                              |
| 28 | Das perdas                              |
| 29 | Dos limites                             |
| 30 | Do destino                              |
| 31 | Das últimas palavras                    |

Fonte: elaborado pela autora.

Podem-se sondar alguns dos motivos pelos quais foram esses os textos a serem modificados. O próprio título de alguns dos ensaios está em construção, como “Da eternidade, dos verões, dos invernos” (em que há a posterior supressão da expressão “da eternidade”), “Do instante” (que é renomeado como “Do momento”) e “Das perdas”. Ao nomear cada ensaio e agrupar em uma determinada sequência, há um esforço de síntese. Dentre os que compõem o manuscrito, os textos seguem a ordem de publicação, exceto por estes “Das primeiras palavras”, “Da alma”, “Do costume” e “Das últimas palavras”, que foram deslocados e talvez indicassem o início e o fim de uma seção a partir dos temas que abordam. Na próxima imagem (Figura 2), observa-se o esquema de Assis Brasil para organizar seus textos feitos provavelmente após a primeira leitura no conjunto, em que propõe outra disposição textual.

Figura 2 — Ordenação feita pelo autor após primeira leitura



Fonte: DELFOS — PUCRS.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> PUCRS. Delfos — Espaço de Documentação e Memória Cultural. Assis Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2025.

Tabela 4 — Disposição dos textos em relação à ordem do autor anotada na contracapa do manuscrito 1

| Palavra                  | Tempo                        |
|--------------------------|------------------------------|
| 3 Das primeiras palavras | 12 Do passado                |
| 9 Da eternidade          | 30 Dos antigos               |
| 54 Das repetições        | 33 Do que passa              |
| 92 Das últimas palavras  | 36 Do tempo                  |
| 54                       | 39 Da velhice                |
| 92                       | 45 Do esquecimento           |
|                          | 48 Do instante               |
|                          | 57 Das horas do dia          |
|                          | 66 Da espera                 |
|                          | 78 Horror vacui (duplicado)  |
|                          | 89 Do destino                |
| Saberes                  | Geografias                   |
| 15 De res varia          | 27 Dos exteriores das coisas |
| 18 Da alma               | 60 Dos pontos cardeais       |
| 21 Dos males corpóreos   | 75 Do sistema solar          |
| 24 Dos desconhecidos     | 78 Horror vacui (duplicado)  |
| 42 Do voo                | 86 Dos limites               |
| 51 Do respirar           |                              |
| 63 Do corpo              |                              |
| 69 Do desejo             |                              |
| 72 Da sabedoria          |                              |
| 81 Do costume            |                              |
| 83 Das perdas            |                              |

Fonte: elaborada pela autora, 2026.

Note-se, na Figura 2, que cada seção está em letra abreviada e indica as paginações do manuscrito, em uma primeira tentativa de separar os textos nas temáticas, embora o tanto de textos por seção esteja desigual, com a concentração nas seções Tempo e Saberes. Percebe-se também a repetição dos números 92 e 54 ao final da primeira seção, o que parece indicar a necessidade de preenchimento da primeira seção, para não deixar o espaço em branco com apenas quatro textos. Outro ponto a ser destacado é a recorrência de um mesmo texto em duas seções distintas (“Horror vacui”), o que alude à questão da dificuldade de organizar os textos de acordo com temas, pois em vários deles há a abordagem de dois ou mais deles.

Figura 3 — Sumário de *Ensaaios íntimos e imperfeitos*

| SUMÁRIO                          |                                             |
|----------------------------------|---------------------------------------------|
| <b>Prefácio.</b> / 9             |                                             |
| <b>Palavra.</b> / 11             |                                             |
| I                                | Das primeiras palavras. / 13                |
| II                               | Das insuficiências da palavra. / 15         |
| III                              | Das palavras perdidas. / 17                 |
| IV                               | Dos verões, dos invernos. / 20              |
| V                                | Dos rituais. / 22                           |
| VI                               | Das letras. / 25                            |
| VII                              | Das repetições. / 28                        |
| VIII                             | Sobre o escrever. / 30                      |
| IX                               | Das formas de dizer. / 33                   |
| X                                | Das últimas palavras. / 36                  |
| <b>Tempo.</b> / 39               |                                             |
| I                                | Do passado. / 41                            |
| II                               | Dos antigos. / 44                           |
| III                              | Do que passa. / 46                          |
| IV                               | <i>Tempus fugit.</i> / 49                   |
| V                                | Da velhice. / 52                            |
| VI                               | Do esquecimento. / 54                       |
| VII                              | Do momento. / 57                            |
| VIII                             | Das horas do dia. / 60                      |
| IX                               | Da espera. / 62                             |
| X                                | Do destino. / 65                            |
| <b>Geografias secretas.</b> / 69 |                                             |
| I                                | Dos interiores das coisas. / 71             |
| II                               | Dos lugares. / 74                           |
| III                              | Do pó. / 77                                 |
| IV                               | Dos exteriores das coisas. / 79             |
| V                                | Dos pontos cardeais. / 82                   |
| VI                               | Do sistema solar. / 84                      |
| VII                              | <i>De horror vacui.</i> / 87                |
| VIII                             | Dos limites. / 90                           |
| IX                               | Dos parques, das igrejas, dos quartos. / 93 |
| X                                | Das ruínas. / 96                            |
| <b>Não-saberes.</b> / 99         |                                             |
| I                                | <i>De res varia.</i> / 101                  |
| II                               | Da alma. / 104                              |
| III                              | Dos males corpóreos. / 107                  |
| IV                               | Do voo. / 110                               |
| V                                | Do respirar. / 113                          |
| VI                               | Do corpo. / 115                             |
| VII                              | Do desejo. / 118                            |
| VIII                             | Da sabedoria. / 121                         |
| IX                               | Do costume. / 124                           |
| X                                | Dos desconhecidos. / 126                    |

Fonte: Assis Brasil (2008).

Outra característica recorrente nos textos do jornal é que eles se iniciam com uma palavra-mote, que visa trazer à mente do leitor de imediato determinado tema. Uma diferença são as constantes quebras de parágrafo, mais frequentes no texto para o livro, o que gera um efeito maior no leitor.

## Das características do gênero ensaio

Inicialmente, alguns dos principais escritores do ensaio foram Santo Agostinho, Blaise Pascal e Michel de Montaigne. Com relação à literatura, Os *Ensaaios* de Montaigne são considerados como uma das primeiras obras que contêm contornos da literatura no sentido moderno, pois consagram “o direito do sujeito individual de expressar sua experiência personalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados” (Klinger, 2023, p. 32). A fim de estabelecer uma ligação com seus antecessores, Assis Brasil recorre à citação do fragmento 452 de *Fragmentos*, de Pascal, o que estabelece a filiação entre o próprio trabalho e o do escritor francês.

De acordo com Massaud Moisés, pode-se considerar o ensaio como gênero textual fronteiro, que não detém características fixas e que, por isso, precisa apropriar-se de uma diversidade de gêneros textuais a serviço de esboçar uma tentativa de comunicar uma experiência humana. Não há um caráter permanente para ele, pois, ao escrever um ensaio, o autor tece aproximações e distanciamentos a respeito de um tema, em que não há uma finalidade imediata ou a necessidade

de chegar à conclusão do que seja. Diferente de outros gêneros, o ensaio não se deixa limitar ou reduzir, em contínuo movimento de aproximação de um objeto:

Todos os esforços no sentido de visualizar fronteiras dentro das quais se inscreve o ensaio esbarram com dificuldades inultrapassáveis ou que conduzem a sutilezas não raro plenas de ambiguidades. Considerável parcela dessa instabilidade analítica decorre da circunstância de que o ensaio se situa paredes meias com outras expressões igualmente híbridas, como a autobiografia, o jornalismo, o diário íntimo, etc. (Massaud Moisés, 1982, p. 224-225).

Por ser um gênero tão difuso, ao mesmo tempo que apresenta, por vezes, características de diversos gêneros textuais, não se limita a um modo de fazer único. Assim, conforme diz Theodor Adorno, o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (Adorno, 2012, p. 27). Em outras palavras, o ensaio não tem a pretensão de esgotar um tópico, mas está voltado para o modo de observar e cotejar determinado tema, a partir do que o autor pondera, e emite juízos, o que envolve uma expressão carregada de valores pessoais, morais e da sociedade de sua época. Sem ter de chegar obrigatoriamente a algum lugar, o ensaio permite uma fluidez, bem como uma brevidade, pois não há convenções fixas de regras, o que confere uma grande liberdade a quem se aventura por seus caminhos:

Tentativa, experimento, ousado percurso no desconhecido ou reavaliação inconformista das ideias feitas, o ensaio prefere a brevidade de um hausto mental à suspensão do fôlego duma prolongada imersão. Sondagens rápidas, insights como relâmpagos, iluminações fugazes, antes que a demorada análise ou a paciente investigação, que resultaria num edifício verbal laboriosamente construído, mas sujeito a toda sorte de mudanças de humor e, portanto, aos desequilíbrios estruturais (Massaud Moisés, 1982, p. 229).

É nesse sentido que Adorno considera que esse gênero “suspende o conceito tradicional de método” (Adorno, 2012, p. 27), pois, diferente dos demais gêneros, que são relativamente estáveis em sua estrutura, o ensaio desafia continuamente os críticos, porque não há regras explícitas sobre o que é um ensaio. Paralelo a isso, pode-se considerar o ensaio como um texto que persegue um tema, seja grande seja pequeno, importante ou ínfimo, abstrato ou concreto, público ou privado, dentre outras possibilidades. Para não romper com o pacto com o leitor, é necessário que o texto conduza por algum caminho aquele que o lê. Nesse sentido, Paulo Coimbra Guedes (2009) destacou qualidades importantes que um texto

deve ter para que seja considerado bem-escrito, as qualidades discursivas, que são: unidade temática, concretude, objetividade e questionamento. Com relação à unidade temática, Guedes afirma que é ela quem prende o leitor de um texto:

É preciso que o texto guarde a unidade temática, porque se escreve para dizer alguma coisa do interesse do leitor e não para dizer qualquer coisa ou várias coisas sem relação entre si. A unidade temática dá ao leitor uma chave e um rumo que o orienta no trabalho de atribuir sentido a cada uma das palavras que lê e de estabelecer uma relação entre elas. Mudanças sucessivas de assunto obrigam o leitor a ir construindo sucessivas hipóteses sobre qual seria, afinal, o tema do texto, pois é esse seu procedimento habitual. Essas sucessivas frustrações de suas hipóteses tornam muito penoso o trabalho (Guedes, 2009, p. 59).

Os textos ensaísticos, por serem inconstantes, acabam por ter uma necessidade de algo que faça a ligação entre os saltos abruptos de ideias, de modo que a unidade temática serve como um fio condutor para a flutuação do ensaio em diferentes temas. No caso dos escritos de Assis Brasil, percebe-se que houve um investimento do autor acerca dos títulos escolhidos para cada texto, que se pautam nos temas centrais de cada ensaio e permitem uma condução em torno de temáticas.

## **Das primeiras palavras: inclusões e exclusões**

Embora o intuito não seja enquadrar os ensaios de Assis Brasil em determinado funcionamento, é possível verificar semelhanças e diferenças em relação a essas características. Nota-se uma aproximação da crônica, dados o caráter de publicação dos textos no jornal, com frequência preestabelecida, e a brevidade deles, que é constante e recorrente no material. Tais particularidades da escrita de Assis Brasil aumentam o repertório do gênero ensaio e são interessantes no sentido de reforçar a vitalidade do gênero, que assume novas formas a partir do estilo do autor.

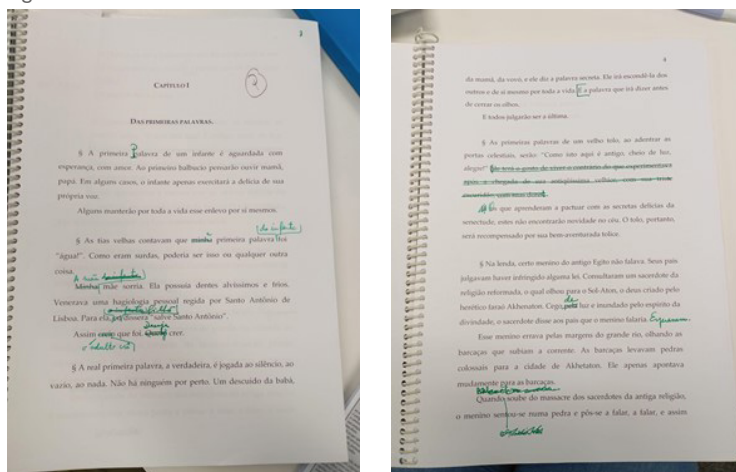
No caso de Palavras 19, denominado “Das primeiras palavras”, nota-se uma dúvida do autor entre expressar-se em primeira, o que aproximaria o narrador do autor, ou em terceira pessoa do singular, que permite maior distanciamento. Esse é o ensaio de abertura do livro, que trata das primeiras palavras de uma pessoa. O trecho em questão é o quarto parágrafo, em que é retratada a chegada de um idoso aos céus:

O Paraíso — As primeiras palavras de um velho tolo, ao adentrar as portas celestiais, serão: “Como isto aqui é antigo, cheio de luz, alegre!”. Ele terá o gosto de viver o contrário do que experimentava após a chegada de sua antiquíssima velhice, com sua triste escuridão, com suas dores.

Já os que aprenderam a pactuar com as secretas delícias da senectude, estes não encontrarão novidade no céu. O tolo, portanto, será recompensado por sua bem-aventurada tolice (Assis Brasil, 2007d, p. 6).

Nos manuscritos, houve constantes ajustes nesse parágrafo, como é possível perceber nas imagens abaixo:

Figura 4 — Primeiro manuscrito

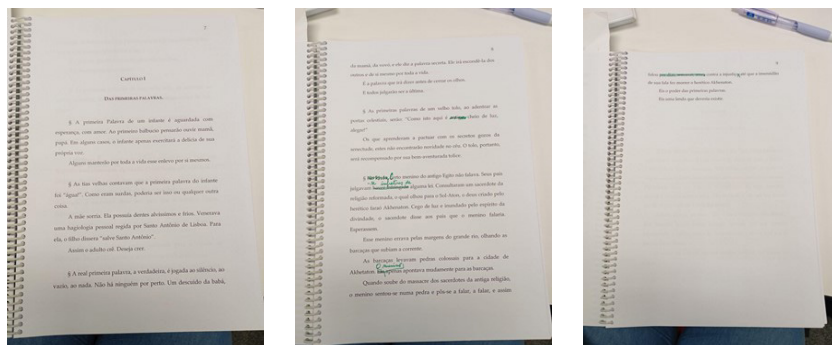


Fonte: DELFOS — PUCRS.<sup>5</sup>

No primeiro manuscrito, nota-se uma oscilação entre a narração em primeira pessoa e a troca dos referentes “minha” e “eu” por palavras em terceira pessoa. Há também a substituição de “creio” por “crê” e “quero” por “deseja”, em que as mudanças são na conjugação verbal e na palavra escolhida. A partir da mudança para uma terceira pessoa, é necessário adicionar palavras como “infante”. Na segunda página, há a supressão de uma frase, que acrescenta detalhes não essenciais (talvez até um pouco nebulosos, como em “viver o contrário do que experimentava”, o que é viver o contrário da experiência?), completamente eliminados das versões posteriores. Apesar de compactar a ideia em poucas linhas, tal eliminação confere maior concretude à imagem do tolo que ascende aos céus. Na segunda página, observam-se duas rasuras ilegíveis.

<sup>5</sup> PUCRS. Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Assis Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2025.

Figura 5 — Segundo manuscrito

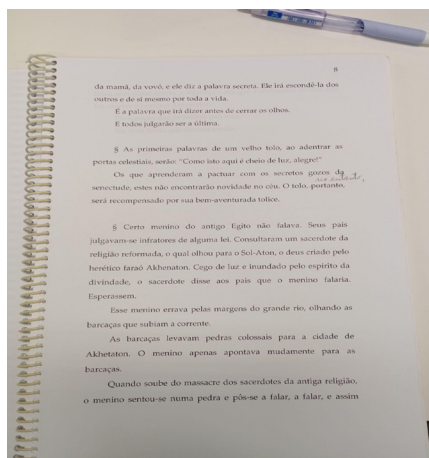


Fonte: DELFOS — PUCRS.<sup>6</sup>

O segundo manuscrito concentra as mudanças na segunda página, em que há a supressão da palavra “antigo”, no parágrafo sobre o tolo, o que torna ainda mais precisa a imagem do velho que recupera a esperança com a vida a partir do olhar tolo e cheio de esperança. No mesmo segmento, há a discreta troca de “secretas delícias” por “secrets gozos”. Há a supressão de “Na lenda” e “por dias, meses, anos”, na frase da última página, que também indica um corte de palavras que não fazem falta para a compreensão textual nem para a construção metafórica/imagética do autor.

<sup>6</sup> PUCRS. Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Assis Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2025.

Figura 6 — Terceiro manuscrito



Fonte: DELFOS — PUCRS.<sup>7</sup>

Já o terceiro manuscrito, última versão antes da impressão, apresenta apenas uma sugestão a lápis, que aponta a troca de “portanto” pela conjunção “no entanto”, que altera a relação de causalidade para contraste.

## De algumas das supressões em *Ensaaios íntimos e imperfeitos*

Na edição dos textos publicados no jornal, Assis Brasil fez supressões, por vezes em parágrafos inteiros, as quais serão observadas com mais atenção para verificar possíveis motivações criativas que justifiquem certas escolhas de exclusão. Em Palavras 7, publicado em 4 de junho de 2007 no jornal, há um parágrafo longo que foi suprimido em totalidade. Nesse parágrafo, percebe-se a abordagem sobre a passagem do tempo e o respeito aos antigos:

Geografia — Nascer na ilha de Madagascar é experimentar, no cotidiano, a presença dos antepassados. Cada indivíduo é identificado pelos nomes de seus ancestrais, e a eles recorre sempre que houver necessidade. Os ancestrais transformam-se em deuses particulares que, à maneira de Deus, são todo-poderosos e oniscientes; são senhores do tempo e sabem punir os transgressores. A ilha de Madagascar é, por isso, chamada de “a ilha dos ancestrais”. Os nativos não fazem nada sem antes obter-lhes a bênção. Só os túmulos são construídos de sólida

<sup>7</sup> PUCRS. Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Assis Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2025.

pedra; as casas, apenas de madeira. Aqui os antepassados são seres incômodos. Ou por desconhecidos, ou por excessivamente ilustres (Assis Brasil, 2007a, p. 5).

Nota-se, como motivação para o texto como um todo, uma passagem do geral para o individual, que também pode ser verificada no trecho excluído. Por outro lado, no ensaio publicado na versão final do livro, observa-se uma tentativa de seguir a unidade temática do título, “Dos antigos”, que aborda a experiência do autor com seus ancestrais através dos próprios traços físicos, mentais e talvez espirituais. Ao optar pela abordagem de primeira pessoa e suas experiências com o tema, que se relacionam à velhice, apenas os desvios que contribuem para a construção da reflexão sobre a forma de lidar com a tradição de seus antepassados.

Outra modificação ocorreu no último trecho do ensaio, que aborda a relação dos romanos com seus antepassados através da homenagem feita por cultos recorrentes, o que contrasta com a posição contemporânea, que tende ao esquecimento e, com a passagem dos dias, à eliminação gradual dos resíduos de outros tempos:

Romanos — Os romanos tinham um altar, na casa, no qual eram colocadas as efígies que retratavam seus antepassados. Rendiam-lhes cultos. Eram os deuses manes. De vez em quando os romanos vinham rezar ali, contritos e solenes. Hoje os retratos de antepassados vão para caixas de papelão, até que um dia nada mais significam. Recolhidos pelo lixo reciclável, tornam-se matéria-prima do papel em que serão fixadas imagens de seus descendentes. Mas por favor, não nos deixemos tentar por idéias prontas: isso não é, mais uma vez, o eterno ciclo da vida (Assis Brasil, 2007a, p. 5).

Na reescrita para o livro, percebem-se algumas alterações, como a supressão na última frase do primeiro parágrafo e na substituição da expressão caixas de papelão por caixas de sapatos:

Os romanos tinham um altar, na casa, no qual eram colocadas as efígies que retratavam seus antepassados. Rendiam-lhes cultos. Eram os deuses manes. De vez em quando os romanos vinham rezar ali. Hoje, os retratos de antepassados vão para caixas de sapatos. Um dia, nada mais significam. Recolhidos pelo lixo reciclável, tornam-se matéria-prima do papel em que serão fixadas imagens de seus descendentes. Mas, por favor, não nos deixemos tentar por idéias prontas: isso *não é*, mais uma vez, o eterno ciclo da vida (Assis Brasil, 2008, p. 45).

A supressão na primeira frase se relaciona com a necessidade de ser objetivo com o leitor e reforça a objetividade do ensaio. A substituição de caixas de papelão,

expressão mais genérica, por caixas de sapato, mais específica, auxilia na criação de uma imagem mental na mente do leitor, e aumenta a concretude da metáfora, pois enquanto caixa de papelão pode direcionar a percepções muito distintas de caixas ou até mesmo ser genérica demais para auxiliar o leitor em sua leitura. A referência a caixas de sapatos induz uma imagem concreta, especialmente a partir do contexto da passagem das fotografias impressas para as digitais, que ocorreu massivamente no Brasil próximo à data de publicação, o que marca também o contexto de escrita e contribui para a materialidade/concretude do ensaio.

A respeito da modificação e reescrita no processo criativo, Salles argumenta que o artista precisa se haver e tomar decisões, especialmente quando é o caso de obras em progresso. No caso do texto publicado em jornal, que é reeditado para um livro, o suporte jornalístico por si demanda uma pressa pelo prazo de impressão e uma continuidade, por haver uma recorrência em tempos pré-determinados. Assim, existem diversas possibilidades que coexistem com o texto escrito, que o escritor reencontra ao lê-lo e reescrevê-lo:

Ao lidar com o transitório, o olhar tem que se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão (Salles, 2014, p. 34).

Por isso, o texto pode ser considerado inacabado, em permanente revisão, com uma natureza incompleta. Assis Brasil disse algumas vezes em sala de aula que um texto nunca está pronto, o escritor apenas entrega quando precisa, porque em teoria a revisão e a reescrita seriam infinitas, pois sempre há o que ser mudado e depende fundamentalmente das decisões que o escritor toma em determinados momentos que poderiam ser radicalmente diferentes, se houvesse passado mais ou menos tempo. Desse modo, é possível justificar as supressões como um modo de diminuir as repetições de palavras, que abundam na linguagem escrita que, diferente de outras artes, trabalha com a construção de sentidos através de palavras e frases.

No caso do ensaio, existe ademais a complexidade inerente ao gênero, que se apropria de outros. Em relação a um tipo particular de supressão feita pelo autor aos finais dos textos, alguns dos textos publicados no jornal traziam um fechamento, que se assemelha a uma pequena moral da história, o que foi eliminado nas versões

posteriores. Por exemplo, em Palavras 17, que foi denominado no livro “Das horas do dia”, havia a seguinte frase de encerramento no segundo parágrafo: “Se o futuro dos moribundos mede-se por horas, o futuro das pessoas saudáveis mede-se por séculos” (Assis Brasil, 2007c, p. 3). Também no arremate do texto, havia a seguinte frase: “E assim permaneceremos até o novo dia”. Outro exemplo de supressão ocorre no final do primeiro parágrafo de Palavras 35, denominado posteriormente “Do pó”: “Se antes duvidamos daquele aposento, agora acreditamos nele” (Assis Brasil, 2008b, p. 6). Em Palavras 26, denominada “Do sistema solar”, na versão do livro, Assis Brasil rasura os dois últimos parágrafos da versão anterior por inteiro: “Então a Humanidade poderá escutar a música que era ouvida só pelos deuses. Se isso falhar, poderemos ouvir — e com maior ganho —, o segundo movimento do Concerto para Clarinete, em Lá Maior, de W. A. Mozart” (Assis Brasil, 2008a, p. 5).

A partir dos exemplos pode-se visualizar que, ao revisar os textos para a composição do livro, Assis Brasil fez várias reduções e supressões, que podem ser consideradas como um aprimoramento da linguagem. Outra questão que pode ter contribuído para o trabalho de reescrita do autor é o modo que o leitor tem contato com o texto no livro, pois, enquanto que, no jornal, o leitor faz uma leitura rápida e uma pequena conclusão mental a respeito do que acabou de experimentar, o livro permite a construção conjunta de efeitos, a partir da leitura das páginas em sequência.

Em Palavras 16, “Das repetições”, há a supressão do segundo parágrafo. O trecho suprimido aborda a questão do movimento do relógio:

Pêndulo — O pêndulo do relógio repete o mesmo movimento. As horas são as mesmas. Não o são.

Os antigos artífices gravavam nos mostradores dos relógios uma frase arrepiante: “Vulnerant omnes, ultima necat”. Sim, é verdade que cada hora fere, e a última mata. A repetição, portanto, é aparente.

As horas, cada hora, as horas todas, todas são diferentes entre si: cada uma, na sua vez, tem uma qualidade diversa: cada uma nos aproxima um pouco do fim (Assis Brasil, 2007b, p. 3).

No primeiro parágrafo, anterior ao trecho, é tratada a questão da migração dos pássaros e o retorno aos lugares. No terceiro parágrafo, que acabou se tornando o segundo, trata-se da repetição do mágico no circo, que é comparada posteriormente com a repetição que o ensaio promove, pois há a ambivalência entre ensaio de um espetáculo e o próprio ensaio enquanto textualidade. De certo modo, pode-se considerar que este trecho ilustra uma ideia parecida com a do parágrafo sobre as

aves e, ao optar por deixar uma delas e excluir a outra, reforça-se a unidade temática e há o ganho de objetividade ao abordar de modo mais direto o tema da repetição.

## Considerações finais

A partir do exposto, nota-se que as supressões têm papel importante no processo criativo de Assis Brasil, pois auxiliam na construção de imagens, o que é fundamental no caso do ensaio. Sem a pretensão de esgotar o assunto, a análise trouxe elementos textuais para discutir a crítica genética a partir de uma perspectiva que leva em consideração as particularidades da crítica genética feita no Sul global e combina a teoria com os manuscritos do autor, em busca de uma compreensão do processo criativo.

Como gênero breve, no ensaio, é a unidade temática que serve como fio condutor entre alternâncias de temas. Ao suprimir excessos, Assis Brasil reforça a unidade temática e consegue estabelecer efeitos de alternância entre trechos díspares, o que aumenta o efeito da obra literária para a apreciação dos leitores. Nesse sentido, levar em consideração os efeitos de uma obra de arte é uma constante para o artista, que considera que:

por maior que seja a habilidade, ou por mais vívida que seja a apresentação dos incidentes, existe sempre uma certa dureza ou nudez que desagradam o olho artístico. Duas coisas são, invariavelmente, necessárias — primeiro, uma certa dose de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, uma certa dose de sugestão — uma corrente oculta, mesmo que indefinida, de sentido. É esta última, em especial, que confere a uma obra de arte grande parte daquela riqueza [...] que nós temos a tendência de confundir com o ideal (Poe, 2011, p. 31).

Apesar de todas as mudanças, correções, alterações e substituições, o artista persiste em certas imperfeições em seus trabalhos. Com o tempo, acabam aprendendo a lidar com o caráter inacabado do trabalho artístico. É nesse sentido, acredita-se, que o título do livro tenha a palavra imperfeitos, que se referem à volatilidade da linguagem e ao caráter humano do erro. Conforme as palavras de Poe, é a partir da complexidade do objeto criado e das múltiplas pistas de leitura distribuídas textualmente, no caso do literário, que o artista busca compor um objeto que comunique uma experiência de maneira rica e ambivalente. Embora os sentidos sejam sempre sugestivos e nunca impositivos, na maioria das decisões estéticas, Assis Brasil opta por opções para que o texto permaneça objetivo, comunicativo e instigante para o leitor.

## Agradecimentos

Agradeço aos pareceristas que, com suas valiosas sugestões, contribuíram para o aprimoramento do trabalho. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET/UFRGS), ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGL/PUCRS), ao DELFOS — PUCRS e, em especial, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de doutorado, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível.<sup>8</sup>

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. 2. ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ANTELO, Raul. Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore. *Manuscrita*: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 24, p. 162-175, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177726>. Acesso em: 16 mar. 2026.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Ensaaios íntimos e imperfeitos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 7. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 5, 4 jun. 2007a.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 16. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 3, 8 out. 2007b.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 17. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 3, 22 out. 2007c.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 19. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 6, 19 nov. 2007d.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 26. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 5, 25 fev. 2008a.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Palavras 35. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p. 6, 30 jun. 2008b.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos, História da Literatura e Educação. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 8, n. 1, p. 34-38, 2002.

---

<sup>8</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

GOLDCHLUK, Graciela. El manuscrito como un cuerpo que insiste. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 42, p. 128-143, 2020. Disponível em: [https://revistas.usp.br/manuscrita/pt\\_BR/article/view/178239](https://revistas.usp.br/manuscrita/pt_BR/article/view/178239). Acesso em: 16 mar. 2026.

GRÉSILLON, Almuth. O que é a crítica genética? In: GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: Ler os manuscritos modernos*. Supervisão da tradução Patrícia Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. p. 19-49.

GUEDES, Paulo Coimbra. *Da redação à produção textual: o ensino da escrita*. São Paulo: Parábola, 2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 4ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

LOIS, Élida. La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, Córdoba, n. 2, p. 57-78, 2014. DOI: <https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3528>.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: Teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOISÉS, Massaud. O ensaio. In: *A criação literária: prosa*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PINO, Claudia Amigo. Crítica genética: o que interpretar? *Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo*, v. 10, n. 2, 2014. Disponível em: <https://ojs.upf.br/index.php/rd/article/view/4196>. Acesso em: 13 mar. 2026.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. 2. ed. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos*. 3. ed. São Paulo, EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2014.

WILLEMART, Philippe. Crítica Genética e História Literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 8, n. 1, p. 171-180, 2002.

Recebido em: 15/12/2025

Aceito em: 26/03/2026



# Uma voz à margem: o testemunho da personagem Nina em *Crônica da casa assassinada* (1959)

## A Voice at the Margins: The Testimony of the Character Nina in *Chronicle of the Murdered House* (1959)

Wellem Assunção Araújo  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)  
wellem005@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0003-3855-4551>

Franco Baptista Sandanello  
Academia da Força Aérea (AFA)  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)  
fbsandanello@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3494-1477>

**RESUMO:** O presente trabalho analisa o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso (1912-1968), a partir da escrita da personagem Nina, compreendida como forma de testemunho diante da violência simbólica imposta pelo patriarcado rural mineiro de meados do século XX. Busca-se evidenciar como sua voz, relegada à margem e não acolhida pela memória familiar, confronta as narrativas dominantes e tensiona a estrutura de poder que organiza a casa. Examina-se, ainda, de que modo a fragmentação do relato de Nina, marcada por memórias descontínuas, relaciona-se ao caráter traumático do testemunho, conforme discutido por Seligmann-Silva (2003, 2022). A análise fundamenta-se nos estudos de Márcio Seligmann-Silva (2003, 2022), Judith Butler (2025) e Martins (2003), cujas reflexões permitem compreender o modo como a escrita de Nina insurge-se contra as estruturas de poder impostas pelo patriarcado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de Testemunho; *Crônica da casa assassinada* (1959); Lúcio Cardoso.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the novel *Chronicle of the Murdered House* (1959), by Lúcio Cardoso (1912-1968), through the writing of the character Nina, understood as a form of testimony against the symbolic violence imposed by the rural patriarchy of Minas Gerais in the mid-20th century. It seeks to highlight how her voice, relegated to the margins and not embraced by family memory, confronts dominant narratives and challenges the power structure that organizes the household. It also examines how the fragmentation

of Nina's account, marked by discontinuous memories, relates to the traumatic nature of testimony, as discussed by Seligmann-Silva (2003, 2022). The analysis is based on the studies of Márcio Seligmann-Silva (2003, 2022), Judith Butler (2025), and Martins (2003), whose reflections allow us to understand how Nina's writing rebels against the power structures imposed by patriarchy.

KEYWORDS: Literature of Testimony; *Chronicle of the Murdered House* (1959); Lúcio Cardoso.

## Introdução

Lúcio Cardoso, mineiro de Curvelo, publicou sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*, em 1959. A obra gerou reações divergentes entre críticos e leitores: para alguns, tratava-se da melhor obra de ficção da literatura nacional da época; para outros, de uma narrativa intrincada e de gosto questionável. A narrativa destaca-se por uma estrutura polifônica e uma organização fragmentada, e carrega em si um forte lirismo poético, o que a afasta do padrão tradicional de romances brasileiros da primeira metade do século XX.

A história é ambientada na cidade fictícia de Vila Velha, interior de Minas Gerais, onde uma família tradicional e católica enfrenta um processo de decadência moral e financeira. Dentro do clã Meneses, encontram-se os personagens mais relevantes para a análise: Demétrio, o filho mais velho, autoritário e secretamente apaixonado por Nina; Valdo, o irmão do meio e marido da protagonista, uma figura omissa que aceita as ordens do irmão; e Timóteo, o caçula, um personagem complexo, marcado por diferentes formas de exclusão, principalmente pelo silêncio imposto à sua dissidência de gênero.

Em contraste com eles, surge Nina, que desencadeia toda a dor sistêmica perpetuada pelos Meneses. Por meio dos seus escritos, mantidos à margem dos discursos oficiais da família, ela expõe o sofrimento de uma mulher marginalizada. Seu relato não é objetivo nem linear, mas um testemunho sensível de uma mulher submetida a um ambiente de violência simbólica. No entanto, sua história não é aceita pela família; ao contrário, é apagada, como se sua voz ameaçasse a estrutura de poder que sustenta os Meneses.

A perspectiva de testemunho presente nos escritos de Nina aproxima o romance dos debates atuais sobre literatura testemunhal. Sua escrita expressa a tentativa de narrar experiências não elaboradas, o que revela fragmentos de um eu em ruínas e de um lugar em declínio. Ao mesmo tempo, a estrutura impressionista do romance, construída com imagens sensoriais, reforça a instabilidade emocional e narrativa que permeia a obra, ampliando a dimensão subjetiva da decadência.

Portanto, este artigo busca destacar a voz silenciada de Nina, analisando como sua escrita desafia as narrativas dominantes, que levam ao declínio da família Meneses. Ao considerar a casa como um espaço de memória e ruína, pretende-se compreender como a fragmentação formal e o teor testemunhal da narrativa contribuem para a construção de uma memória em disputa.

## A década de 1930 e a ruína patriarcal

No século XIX, o Brasil não estabeleceu uma tradição liberal forte, mas as ideias liberais da Europa, que se consolidaram e depois entraram em crise, ressurgiram aqui com vigor, especialmente durante o governo de Getúlio Vargas. As mudanças entre as duas Guerras Mundiais, que mostraram a fragilidade das instituições liberais e o crescimento de governos autoritários, influenciaram também os intelectuais brasileiros. “A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda” (Bueno, 2006, p. 34).

Essa conjuntura impactou profundamente a atuação dos escritores brasileiros, que passaram a perceber sua função não apenas na arte, mas também nas esferas social e política. De acordo com Bueno (2006), Jorge Amado — cujos romances tinham forte ligação com questões sociais — sintetiza essa compreensão ao afirmar que um intelectual honesto tinha a responsabilidade de posicionar-se, pois não se admitiam aqueles que almejavam agradar a todos, colocando-se numa posição cômoda de “romancistas puros” e sem cor política.

Tal posicionamento não era particular a Jorge Amado. Todo o momento cultural da década de 1930 influenciou revistas literárias, escritores e críticos a discutir a literatura diante da desigualdade social. Desse modo, é entre os anos de 1930 e 1945/50 que o universo literário nacional se apresentou de duas formas: primeiramente, por meio da ficção regionalista, representada por autores como Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, que buscavam compreender e denunciar as desigualdades sociais. A segunda tendência foi o romance introspectivo, presente em Cornélio Pena, Otávio de Faria, Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso, que exploravam conflitos psicológicos e ambientes decadentes.

De acordo com Bosi (2015), desde *Maleita* (1934), Lúcio Cardoso demonstrava inclinação para ambientes oníricos e sombrios; entretanto, é em sua obra-prima que se observa o amadurecimento desse traço, inserido no contexto da “[...] decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações [...]” (Bosi, 2015, p. 414).

Segundo Pereira (2020), artistas de destaque do Brasil, como Lúcio Cardoso, criticam em suas obras as mazelas do patriarcado rural e seu legado repressivo para a sociedade. *Crônica da casa assassinada* (1959) ancora-se nos burgos interioranos de Minas Gerais, que, no século XX, tornaram-se um microcosmo do universo material, social e cultural, consolidando uma hegemonia na qual a movimentação social se mostra praticamente inexistente. Com princípios alicerçados na Igreja Católica e, conseqüentemente, permeados pelo patriarcado, esses grupos representavam o protótipo da tradicional família mineira, como evidenciado pelo próprio autor:

[...] meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito (Cardoso, 2013, p. 731).

Lúcio Cardoso faz de *Crônica da casa assassinada* (1959) uma denúncia dirigida às grandes famílias interioranas, revelando a complexidade das relações humanas por meio de uma tensão interna que já se reflete no próprio título da obra. Sobre essa escolha semântica, o autor afirma, em entrevista concedida a Walmir Ayala (1958, p. 1), que: “no título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado”.

Nesse sentido, ocorre um “assassinato” simbólico das relações, das tradições e da própria estrutura da família Meneses, em que a decadência material se apresenta indissociável da ruína moral. Acrescenta-se, ainda, que esse gesto de irreverência estética e moral do autor dirige-se a uma construção específica de Minas Gerais, representando uma forma de opressão disfarçada de tradição.

Tal abordagem provocou certa turbulência na sociedade brasileira da época, sendo recebida com controvérsia, pois alguns críticos a classificaram como uma obra intrincada e imoral. Essa recepção adversa decorreu do olhar crítico que autores da geração de 30 direcionaram às relações familiares tradicionais. De acordo com Pereira (2020), em determinados setores e instituições, esses escritores foram considerados como responsáveis por abalar a ordem social, e suas obras foram muitas vezes censuradas ou vinculadas a correntes de cunho revolucionário.

Nesse período, o Brasil vivia sob forte centralização do poder, com o Estado Novo moldando comportamentos e reforçando valores morais que garantissem o equilíbrio familiar e social. A Igreja influenciou a população católica a sustentar o

governo mediante concessões, como a inclusão do ensino religioso nas escolas e a construção do Cristo Redentor, símbolo do pacto entre fé e nação.

Nesse cenário, marcado por dinâmicas de poder no âmbito familiar e intervenção do Estado na esfera privada, é evidente a presença da violência simbólica direcionada às mulheres. Conforme observa Pereira (2020), estabelecer normas de conduta feminina era visto como essencial para a manutenção do modelo familiar defendido pelo regime. Um exemplo disso eram os especialistas da área da saúde, que enfatizavam a necessidade de resguardar a autoridade do marido como “cabeça do casal” e “chefe da família”.

Essa postura tinha como propósito garantir a segurança do modelo familiar defendido pelo regime, combatendo qualquer influência que pudesse ameaçar esse ideal. Nesse contexto, o cinema, visto como veículo de comportamento imoral, e o movimento feminista, considerado subversivo por questionar os papéis tradicionais de gênero, eram frequentemente apontados como ameaças à ordem privada e à moralidade social.

*Crônica da casa assassinada* (1959) encontrava-se inserida no período entre 1930 e 1950, marcado por fortes transformações no âmbito político, social e literário, determinadas pela consolidação do Governo Vargas, em que se pregava o discurso nacionalista e a valorização de princípios católicos conservadores como pilares de sustentação da família tradicional.

## Literatura de Testemunho: um limiar para os marginalizados

Maurice Halbwachs (1990), no seu livro *A memória coletiva*, argumenta que a memória é fundamental para a manutenção do processo histórico e que o indivíduo é possuidor de referências mediante a constituição das lembranças. Isso, consequentemente, relaciona-se ao coletivo, pois a memória é fornecida por meio das relações memorativas que envolvem todo o ser.

Por isso, as testemunhas desempenham um papel fundamental na preservação da memória coletiva de uma identidade. Afirma-se, sobretudo, que a linguagem é um processo em constante movimento, que vivencia elementos construtivos e desconstrutivos, passando por ressignificações ou mesmo sendo absorvida pelo esquecimento.

Trata-se de um processo de transformação impossível de ser contido; por isso, é com o auxílio da linguagem que essas memórias encontram um meio para se expressarem, orientadas pelas testemunhas. Ao longo da história, diferentes contextos de violência e ruptura, entre eles o Holocausto (*Shoah*) e as ditaduras

latino-americanas, intensificaram a necessidade de registro testemunhal e contribuíram para consolidar esse campo literário.

Márcio Seligmann-Silva, em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’” (2003), examina o conceito de testemunho e sua relação com a verdade, analisando os termos latinos *testis* (testemunha ocular) e *superstes* (sobrevivente) para diferenciar formas de enunciar experiências traumáticas. O termo *testis* refere-se a quem presencia diretamente um evento e pode narrá-lo, pois esteve no local dos fatos; já *superstes* designa aqueles que atravessaram o trauma e permanecem vivos para relatar. Além disso, há também a origem do termo no grego *martyros*, que significa aquele que testemunha um acontecimento, não apenas com palavras, mas com a própria vida. O mártir amplia o sentido do testemunho, pois implica dar voz ao que a violência silencia, preservando a memória coletiva diante da barbárie.

Dentro do campo literário, o testemunho manifesta-se de forma dúbia, pois situa-se, ao mesmo tempo, entre a memória e o esquecimento. Isso ocorre porque o testemunho advém de um trauma, e o trauma é definido como uma experiência-limite, que rompe a possibilidade de registro consciente no momento em que ocorre. Camilo de Oliveira (2011) afirma que a testemunha normalmente é parcial em três sentidos: “[...] por relatar — via representação mimética — apenas uma parte dos acontecimentos; por ser parte — metonímica — deles [...] e por dar (parcialmente) uma versão subjetiva deles” (Camilo de Oliveira, 2011, p. 116).

Com isso, observa-se que o testemunho se ancora numa zona de verdade imprecisa. Essa questão é aprofundada por Seligmann-Silva (2003), ao argumentar que a ficção não pode ser equiparada à mentira, já que, dentro do campo estético, só existe uma “verdade estética”. “A partir disso, o ‘real’ não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (Seligmann-Silva, 2003, p. 373).

Por se tratar de debates ligados a eventos extremos, que colocam o sujeito dentro de uma dimensão do real, o acontecimento ultrapassa a simples questão da realidade, pois, no testemunho, o sobrevivente tenta narrar o inenarrável — a violência acontecida dentro de determinado evento —, fazendo da Literatura de Testemunho um discurso paradoxal, com a necessidade de dizer o indizível: construindo narrativas, documentos, depoimentos, mas também carregando dentro de si aquilo que não pode ser dito em sua totalidade.

Esses resquícios aparecem na literatura de diversas maneiras, por meio de silêncios, fragmentos, lacunas e interrupções. Tudo isso aponta para a realidade da

narrativa que se impõe através do trauma. O testemunho não é apenas uma descrição factual da realidade experimentada, mas uma forma de mostrar como o real rompe as tentativas de organizar toda essa bagagem em um discurso coerente.

Seligmann-Silva (2022), retomando uma máxima benjaminiana, aponta que qualquer documento ligado à cultura se torna, invariavelmente, um documento da barbárie: “Essa história tensionada, marcada pela violência, é o contexto que participa de modo determinante na definição das estratégias enunciativas-estéticas que devemos ler como mensagem na garrafa, portadoras de ‘teor testemunhal’” (Seligmann-Silva, 2022, p. 131).

Refletir sobre o testemunho implica ressignificar tais documentos de cultura, atravessados pela barbárie, uma vez que, ao longo dos séculos, essas narrativas foram silenciadas, causando fissuras nos contextos de violência. São histórias que, a partir do século XX, passaram a ser revisitadas e reavaliadas sob novas perspectivas, abrangendo questões de gênero, diferentes formas de racismo, genocídios e outras violações de direitos humanos, reafirmando o testemunho como uma ferramenta essencial para a preservação da memória.

É com base no conceito de testemunho que se abre a possibilidade de analisar essas fissuras provocadas pelos discursos dominantes, especialmente observadas sob a lente dos estudos pós-coloniais. Aos sobreviventes resta testemunhar as catástrofes: não se trata mais de reforçar ideologias falocêntricas, mas de desconstruir essas ideias e reinventá-las.

A estética da Literatura de Testemunho é observada a partir de seu teor testemunhal, constituindo um registro que ultrapassa a mera narrativa de fatos, pois carrega o peso histórico, bem como a memória individual e coletiva. Ao se deparar com essa literatura, é essencial considerar o contexto histórico e social em que o testemunho se inscreve, identificando o evento marcante que lhe dá origem. Ao mesmo tempo, é importante adotar uma postura ética de leitura, escutando, acolhendo e reconhecendo o valor político do texto, que muitas vezes se propõe a contestar versões oficiais por meio de denúncias que confrontam o esquecimento.

Considerando-se essa estrutura teórica, torna-se possível observar como algumas narrativas ficcionais, mesmo que não nascidas de eventos traumáticos, impulsionam formas de expressão que se aproximam das formas testemunhais. *Crônica da casa assassinada* (1959) é uma dessas obras. No caso dela, essa chave teórica permite compreender a escrita da personagem Nina como um testemunho que emerge de um ambiente de opressão patriarcal e decadência moral. A fragmentação, o desabafo e o caráter lacunar de sua narrativa revelam a tensão

entre memória, trauma e silenciamento, o que aproxima sua voz das discussões contemporâneas sobre a Literatura de Testemunho.

## Nina: uma voz à margem

Dentro da narrativa, Nina é uma mulher que cuidava do pai em um pequeno apartamento na Glória, no Rio de Janeiro; após a morte dele, vê-se obrigada a buscar estabilidade financeira. Nesse contexto, o casamento com Valdo, o segundo irmão dos Meneses, surge como promessa de um futuro sólido.

Porém, ao chegar à chácara da família, a expectativa se desfaz, pois não encontra a fortuna que imaginava, mas uma casa em decadência. Os Meneses são relatados como “[...] uma família arruinada do sul de Minas Gerais, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito [...]” (Cardoso, 2021, p. 68). Tal ruína ultrapassa o plano financeiro e se estende às dimensões moral e afetiva, como aponta Ribeiro:

A destruição como legado, como aquilo que permanece. A fortuna familiar que se consome, o prestígio de um nome e o peso aristocrático do passado; o casamento, os laços de sangue, o amor (mas não o desejo) definham e se rompem; a casa imponente e os móveis outrora luxuosos que a povoam, por sua vez, vão eles mesmos declinando, virando pó; o mundo inteiro, enfim, parece engolfar-se em si, em entropia irresistível, num processo aparentemente infinito de decadência (Ribeiro, 2020, p. 27).

Para o autor, a falência dos Meneses não se restringe aos registros econômicos, mas manifesta-se como uma força que consome todas as instâncias da vida naquela chácara. O que deveria ser o porto seguro de Nina revela-se, ao contrário, um espaço de dissolução. Esse ambiente de esfacelamento explica o choque cultural que a personagem experimenta ao cruzar a fronteira mineira. Acostumada a cassinos e recepções sociais, ela enfrenta não apenas a ruína econômica da família, mas também os valores conservadores que regem o território mineiro. O estranhamento ocorre durante a viagem, quando observa: “[...] Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava [...]” (Cardoso, 2021, p. 66).

Apesar de uma postura moderna, Nina permanece sujeita ao seu tempo. Segundo Cardoso (2010), até o final da década de 1950, a sociedade brasileira validava apenas um modelo possível de feminilidade: a dona-de-casa-mãe-esposa.

Qualquer comportamento que escapasse dessa idealização recaía na esfera da transgressão — adultério, ilegalidade e prostituição.

Essa lógica patriarcal é reafirmada na narrativa construída por Lúcio Cardoso. Nina sai do seu meio de origem, que antes era regulado pela autoridade masculina do pai falecido e do Coronel Amadeu Gonçalves, amigo da família,<sup>1</sup> para adentrar a Chácara Meneses, cuja organização é representada pela hegemonia masculina. Seu roteiro não é escrito como o de uma mulher emancipada, mas como o de um corpo que circula entre figuras masculinas, deslocando-se conforme interesses externos à sua vontade.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz da perspectiva de Butler (2025, p. 77), ao afirmar que “as mulheres são o objeto de troca que consolida e diferencia as relações de parentesco, sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento”. A partir dessa estrutura, torna-se visível como o patriarcado se materializa na casa dos Meneses: a narrativa revela que ele permanece enraizado nas figuras que exercem vigilância e julgamento. Demétrio, o patriarca, é a raiz dessa autoridade; com uma postura severa e inflexível, ele é o símbolo de uma tradição que resiste à modernidade representada por Nina. Valdo, o marido de Nina, deveria ser o mediador dos conflitos que ocorrem na casa, mas revela-se passivo, incapaz de proteger Nina das violências morais.

Sua omissão o torna cúmplice do patriarcalismo, dado que ele ignora os pedidos de ajuda de Nina, e sua passividade alimenta a culpa, o isolamento e o julgamento imposto a ela. A própria narrativa demonstra a presença deslocada de Nina como alguém que desestabiliza o universo decadente da casa:

Nina é uma lufada de brisa do mar que invade o interior de Minas Gerais, coisa insustentável para aquela casa que vive de um ar há séculos parado. Nina traz seus chapéus, seus vestidos com bordados e fru-frus supérfluos, e palavras que demonstram ambição demais para uma mulher, de quem se espera um comportamento em tons sóbrios, como o de Ana (Felitti, 2021, p. 10).

A metáfora da “lufada de brisa do mar” reforça o contraste entre o ar estagnado da casa e a contemporaneidade representada pela personagem. Como observa Ribeiro (2020), o apego dos Meneses a um conjunto de valores arcaicos, sustentado por um sentimento de grandeza e por uma moralidade conservadora, entra em tensão com a figura de Nina, que, no interior da narrativa, encarna os choques da modernidade.

---

<sup>1</sup> Dentro da obra, o Coronel Amadeu Gonçalves dispõe-se a ajudá-la financeiramente. Entretanto, ele também se apaixona por Nina, o que lhe desperta certa repulsa, sobretudo por se tratar de um homem mais velho. Tal relação constitui mais uma confirmação dos efeitos do patriarcado sobre a mulher, uma vez que Nina se vê dependente desse auxílio masculino, que lhe garante sustento em diversos momentos de dificuldade.

Sua presença introduz o novo em um espaço ancorado em tradições conservadoras; seu modo de vestir, falar e ocupar o espaço passa a causar desconforto entre os Meneses. Nesse contexto, a resistência de Nina manifesta-se na escrita de cartas enviadas a Valdo e ao Coronel Amadeu Gonçalves — este último, um destinatário que jamais as receberá. É por meio dessa escrita, marcada pela consciência do próprio silenciamento, que Nina desabafa:

Talvez não seja inútil dizer-lhe que as mulheres da minha espécie custam a morrer, e que é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos. Mas não se assuste, meu caro, que meu objetivo desta vez é bem simples, e obtido o que desejo, regressarei mais uma vez ao silêncio e à distância a que os Meneses me relegaram (Cardoso, 2021, p. 40).

Aqui, sua escrita se constitui como um testemunho de exclusão e resistência. A frase “as mulheres da minha espécie custam a morrer” mostra a recusa simbólica em aceitar o apagamento imposto por aquele meio, mostrando uma mulher à frente daquela sociedade que a subjugava. Nas palavras de Ginzburg (2021), o narrador que testemunha pode ser considerado um sujeito em combate contra as ameaças constantes da realidade em que está inserido. No caso de Nina, sua voz resiste, apesar das tentativas de silenciamento, e, nesse movimento, sua escrita deixa de ser mera narração para se tornar um testemunho-desabafo. Ao escrever, ela antecipa o julgamento que recai sobre sua figura:

Até o vejo, num esforço que paralisa a mão com que escrevo, sentado diante do seu irmão e de sua cunhada, na varanda, como costumavam fazer antigamente, e dizendo entre dois grandes silêncios: ‘Afinal aquela pobre Nina seguiu o único caminho que deveria seguir...’. E Demétrio, sempre desinteressado dos problemas alheios, dobrando o jornal e olhando o jardim com um suspiro: ‘Eu sempre lhe avisei, Valdo, mas você foi surdo à voz do bom senso’ (Cardoso, 2021, p. 39).

Sua escrita transforma-se em um local de autojustificação, exibindo o esforço de se defender de interpretações alheias. Mais do que construir um testemunho-desabafo, a escrita dela revela um tratamento singular do tempo, já que a narrativa não segue a ordem cronológica linear. De acordo com Carelli (1988), o tempo em *Crônica da casa assassinada* (1959) não é apenas um tema, mas o próprio sujeito do romance, visto que “se trata do fim de uma família tradicional mineira, que vive em uma espécie de intemporalidade e cuja decadência é precipitada pela irrupção de Nina” (Carelli, 1988, p. 183).

Esse efeito fragmentário espelha a maneira como a personagem processa a realidade, intensificando o caráter subjetivo de seu olhar sobre a chácara. Martins (2003) identifica diferentes tipos de memória na obra; no testemunho de Nina, predomina a memória sensitiva, enraizada nos traumas que irrompem contra a imobilidade do tempo dos Meneses.

Em muitos momentos, essa memória assume uma dimensão sensível, sustentada por impressões que evocam um passado perdido. Há, segundo Martins, uma persistência em restabelecer o passado perdido, sobretudo pela memória sensorial. Isso ocorre, por exemplo, quando Nina relembra momentos com Valdo Meneses:

Ah, se eu conseguisse trazer à sua memória a lembrança de alguns fatos...de algumas situações antigas...os primeiros tempos...a vida no Pavilhão. Aquele dia, Valdo, na escada cheia de folhas mortas, quando você me abraçou, dizendo: 'Nunca, Nina, nunca nos separaremos neste mundo!' (Cardoso, 2021, p. 44).

Nesse ponto, observa-se aquilo que Martins (2003) identifica como a ação da memória involuntária, isto é, a irrupção de imagens sensíveis que se atraem e se retraem no processo de rememoração. Embora os narradores de *Crônica da casa assassinada* (1959) procurem, segundo o autor, reconstruir o passado a partir de uma memória intelectual ou voluntária, essa tentativa é continuamente atravessada por lembranças que emergem de maneira insidiosa e afetiva. É o que ocorre no testemunho de Nina, ao recordar Valdo na escada coberta de folhas mortas e a promessa de nunca se separarem. Sua memória não se organiza racionalmente; ao contrário, ela é convocada por impressões sensoriais que trazem um passado carregado de dor e desejo.

É nessa mesma dinâmica de afeto e ruptura temporal que se compreende o seu lugar na narrativa. Se, por um lado, suas lembranças emergem de modo fragmentário e sensorial, por outro, ela reconhece que foi relegada ao silêncio, mas afirma que sua presença, mesmo à distância, ainda é atuante. A mesma tensão que marca sua escrita aparece na forma como Demétrio a observa, intensificando a dimensão de testemunho na obra:

E apesar de tudo, digo: era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava — era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que de mórbido havia por trás da máscara de Meneses — era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios — o único — certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi

aquele brado estranho — Nina — e era como se do fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua paixão (Cardoso, 2021, p. 44).

Nesse momento, o texto abandona a linearidade narrativa para construir uma memória sensível. A paixão de Demétrio Meneses desponta como uma ameaça sombria, “água estagnada e preta”, e, ao nomeá-la, Nina rompe com o pacto de silêncio que sustenta a mansão Meneses. Nesse trecho, evidencia-se a constituição da protagonista como uma figura à margem, não apenas em razão da rejeição individual, mas também pelo desejo de posse que atravessa as relações masculinas dentro e fora da casa.

Em Vila Velha, ela se torna um enigma: “na visão distorcida do coletivo, Nina transforma-se de rica herdeira de sangue azul em cantora de cabaré perseguida pelo insucesso” (Rosa e Silva, 2004, p. 59). Esse jogo de contrastes configura sua imagem como um paradoxo — simultaneamente sedutora e ameaçadora —, mobilizando, entre os habitantes da chácara, afetos extremos, nos quais amor e ódio se entrecruzam.

Nesse sentido, como observa Judith Butler (2025, p. 41), ao comentar Foucault: “As noções jurídicas de poder podem parecer regular a vida política em termos puramente negativos — isto é, por meio da limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo ‘proteção’ dos indivíduos relacionados àquela estrutura”. A personagem não é simplesmente excluída por não corresponder ao ideal de mulher daquela casa, mas é produzida como ameaça pelo próprio discurso que pretende aprisioná-la.

Por conta disso, sua escrita ganha um novo significado: transforma-se em sobrevivência. Por mais que suas cartas não sejam enviadas, a personagem insiste em escrevê-las, como demonstra outro fragmento: “Continuo esta carta, mas sei que o senhor não a receberá nunca. Jamais ela sairá desta casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue atravessar suas fronteiras. Ah, foi sempre o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades” (Cardoso, 2021, p. 219).

Mesmo com a ausência do destinatário, Nina perdura na escrita. Conforme analisa Seligmann-Silva (2022), o testemunho constitui um ato elementar, uma necessidade vital para aqueles que atravessam experiências extremas — como campos de concentração e violências estruturais de gênero, raça e classe.

É nesse contexto de vigilância que as informações na casa não são apenas controladas, mas hierarquizadas. Em outro trecho marcante da narrativa, Timóteo abandona seu isolamento para avisar Nina sobre uma conversa entre Demétrio e Valdo, na qual Demétrio decide expulsá-la da chácara após o episódio em que ela é vista com o jardineiro aos seus pés. A mediação dessa notícia revela as camadas de exclusão

da obra, pois Timóteo obtém a informação por meio de Betty, a governanta, que se recusa a transmiti-la por considerar um “segredo dos patrões” (Cardoso, 2021, p. 90).

Destaca-se, nesse trecho, a posição ambivalente de Timóteo. Ainda que marginalizado pelo estigma de sua não conformidade de gênero, ele detém o poder masculino que lhe permite circular informações que Betty, limitada pela sua condição de gênero e classe, sente-se impedida de compartilhar. Dessa forma, Timóteo assume o papel de mediador oculto em um ambiente em que o silêncio é regra.

O Pavilhão — uma antiga construção da propriedade próxima à chácara — surge, para Nina, como um ambiente de refúgio para evadir-se dos conflitos que ocorrem na casa. No entanto, esse lugar de recolhimento transforma-se em foco de tensão quando ela é vista por Demétrio com o jardineiro aos seus pés, que lhe beija as mãos e lhe declara sentimentos. A cena desencadeia um conflito no seio da família, levando Demétrio a acusá-la de traição e a sustentar que Nina se ocultava naquela construção para acobertar seu suposto amante.

Que Valdo e Demétrio conversavam no escritório — é o lugar onde se reúnem, quando há alguma coisa importante a tratar — e que Demétrio era quem falava mais alto. Dizia: ‘Eu sempre avisei a você que tomasse cuidado com esta mulher. Ela já devia ter partido, seu lugar não é aqui em casa. Além do mais, não temos condições para atender a este parto. Queira você ou não, ela terá de ir embora, Valdo’ (Cardoso, 2021, p. 90).

O Pavilhão funciona, assim, como símbolo do enfrentamento da vigilância dos homens da família. Nina escolhe esse espaço como refúgio, uma forma de escapar do julgamento que a persegue dentro da casa. “Porque a verdade é que só ali [no Pavilhão] Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo” (Cardoso, 2021, p. 363). Ao transformar esse refúgio em um cenário de suspeição, a trama desloca o espaço para o campo da prova, evocando o que Ginzburg (2021) aponta sobre a origem do termo testemunho: uma noção fundamentada na esfera jurídica, ligada àquele que intervém para esclarecer um impasse ou desfazer uma dúvida.

No caso de Nina, porém, ocorre o inverso dessa lógica. Para Demétrio, o lugar se torna local de suposta traição; em vez de produzir esclarecimento, a interpretação dele instaura uma dúvida condenatória, que provoca raiva e ressentimento na protagonista. Ao reagir a esse tribunal familiar, Nina declara: “Ah!”, exclamei ‘é isto o que ele quer?’ Pois não há dúvida que eu irei embora daqui. E não voltarei, ainda mesmo que todos os Meneses se arrastem de joelhos diante de mim!” (Cardoso, 2021, p. 90-91).

Após isso, Nina retorna ao Rio de Janeiro e é por meio da dor e do ressentimento que sua escrita se estrutura, processo que ocorre em vários momentos da narrativa, não se restringindo ao gesto inicial de evasão. Nas cartas dirigidas a Valdo, a protagonista evidencia de forma recorrente a dor e o rancor que a atravessam, seja ao pedir o dinheiro que lhe é devido no casamento, seja ao confrontar o silêncio do marido, que se recusa a responder. Essa falta intensifica o sentimento de abandono e injustiça, fazendo com que a escrita se torne o único espaço possível de elaboração.

Conforme observa Salgueiro (2012), quando o luto não é elaborado, o trauma reaparece sob a forma de rancor e ressentimento, que passa a estruturar o discurso do sujeito testemunhal. Em *Crônica da casa assassinada* (1959), essa dinâmica mostra-se de modo agudo quando Nina associa suas perdas — a retirada do filho André e a experiência extrema de tentativa de suicídio — à indiferença de Valdo. Assim, as cartas funcionam como um lugar de exposição do sofrimento, no qual o pedido material se funde ao afetivo, o que revela um desejo de justiça marcado pela impossibilidade de reparação.

Esse mesmo desejo de justiça aproxima Nina de Timóteo, um dos irmãos Meneses. Ele identifica na família a ausência da verdade, encoberta por máscaras sociais. Segundo ele: “A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída — é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, imoral, mas é a verdade” (Cardoso, 2021, p. 61-62). A partir disso, Timóteo estabelece com Nina um pacto de destruição da família.

A aliança estabelecida entre Nina e Timóteo não se consolida por meio de um confronto direto, mas mediante a exposição sistemática daquilo que o clã empeneha-se em ocultar. Se, por um lado, os Meneses fundamentam sua identidade na preservação de um prestígio social — simbolizado pela constante expectativa da visita do Barão<sup>2</sup>, figura que ratifica a legitimidade do nome familiar social —, por outro, confinam no espaço doméstico a existência de Timóteo, cuja presença dissidente desestabiliza o simulacro de respeitabilidade.

Ao pactuar com Nina, Timóteo rompe com essa lógica de encobrimento. Ambos, posicionados à margem, operam um aniquilamento interno: enquanto Nina introduz na esfera privada a marca da decomposição, materializada em sua doença, Timóteo encarna a alteridade que o grupo tenta negar. Desse modo, a

---

<sup>2</sup> Barão de Santo Tirso figura na narrativa como uma autoridade máxima e mítica de Vila Velha, cuja visita é aguardada de forma obsessiva pelos habitantes da Chácara ao longo de todo o romance. Essa expectativa funciona como principal motor das ações da família Meneses, que mobiliza esforços constantes para preservar uma aparência de solidez e nobreza, ocultando a ruína financeira e moral da família na esperança de validação externa definitiva.

convergência entre ambos não visa meramente a destruição material da linhagem, mas à desarticulação de sua base moral, sustentada por aparências.

Nesse cenário, os personagens configuram-se como vozes dissonantes que ameaçam a harmonia artificial construída pelo grupo. Ao retornar à casa, Nina leva consigo um câncer mortal, que se agrava ao longo do tempo, convertendo-se em metáfora da própria ruína do lugar. A dissolução da casa consoma-se com sua morte, uma vez que, como aponta André, Nina foi a protagonista da história, e, na sua ausência, “a casa não existia mais” (Cardoso, 2021, p. 22). Todavia, é no leito de morte de Nina que Timóteo concretiza esse desejo de justiça:

Era hora de me levantar e caminhar também, não para despedir-me, como afirmara a Betty, que pessoas como eu, como Nina, como nós, não se despedem nunca uma das outras, mas para cingir a verdade nos anéis do meu julgamento, e abandoná-la como pasto aos homens famintos de esperança. [...] Acima do meu triunfo, acima de mim mesmo, até o centro onde aquela morte erigira a minha liberdade, diria: ‘Meneses, ó Meneses, lembrem-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra’. Faces, gritos, vinditas e imprecações — o que adiantaria tudo isto quando a casa orgulhosa já não existisse? (Cardoso, 2021, p. 504).

Deste modo, o desejo de justiça compartilhado por Nina encontra sua concretização no gesto final de Timóteo ao abandonar o confinamento de seu quarto. Com a informação de que o Barão cruzaria a soleira da casa dos Meneses, Timóteo inicia o plano para a visita, a qual ele chama de “um dia fundamental na existência dos Meneses” (Cardoso, 2021, p. 503). A saída desse espaço — que funcionava como uma verdadeira prisão — representa a quebra definitiva do distanciamento imposto pelos Meneses. Ao surgir na sala de visitas diante da comitiva aristocrática, paramentado com as roupas e a maquiagem que a casa tentava soterrar, Timóteo profere a sentença definitiva de sua libertação; “eis-me diante de meus inimigos” (Cardoso, 2021, p. 517).

Essa exposição radical atua como o golpe final daquilo que o clã Meneses empenhou-se em manter no campo da invisibilidade: a alteridade que subverte as normas de conduta do grupo. Nesse contexto, a justiça não se opera por mecanismos de reparação institucional, mas pela performance da presença daquilo que foi historicamente negado. O corpo de Timóteo transfigura-se, portanto, no alicerce final do testemunho inaugurado por Nina; ao confrontar seus “inimigos” com a crueza da própria verdade, ele precipita o colapso da estrutura familiar, revelando que a moral era o verdadeiro alicerce que sustentava a chácara.

## Considerações finais

Com a análise de *Crônica da casa assassinada* (1959), nota-se que a escrita de Nina funciona como relato pessoal contra as opressões simbólicas instituídas pelo sistema patriarcal da cidade de Vila Velha. Sua perspectiva, fragmentada e permeada por lembranças segmentadas, confissões e ressentimentos, apresenta-se como uma narrativa de trauma, em consonância com as reflexões de Márcio Seligmann-Silva (2003, 2022). Ao tensionar a linguagem e expor a impossibilidade de elaboração plena do luto, a presença de Nina atua como elemento catalisador da ruína moral e afetiva da família Meneses.

Além disso, observou-se que o desejo de justiça, articulado tanto na escrita de Nina quanto na figura de Timóteo, consuma-se no gesto final de exposição da verdade, quando ele rompe com o confinamento imposto pela família. Esse ato simbólico não apenas reafirma o caráter coletivo do testemunho, mas também evidencia o colapso definitivo da casa enquanto espaço de poder. Assim, o romance constrói uma crítica esmagadora às estruturas patriarcais, revelando a ruína como resultado inevitável da negação da alteridade.

## Agradecimentos

A autora agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- AYALA, Walmir. *Crônica da casa assassinada* — a véspera do livro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1958. Suplemento Dominical, p. 1.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.
- CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. *A dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão* — uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso. 2010. 225 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. 2. ed. Ézio Macedo Ribeiro. (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FELITTI, Chico. Prefácio. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 9-15.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (org.). *O testemunho na literatura*: representações de genocídios, ditaduras e outras violências [recurso eletrônico]. Vitória: Edufes, 2021. p. 19-32.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada*. 2003. 321 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2003.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Desordem e destruição na casa patriarcal brasileira. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, 2020. Disponível em: [https://revistas.usp.br/opiniaes/pt\\_BR/article/view/176711](https://revistas.usp.br/opiniaes/pt_BR/article/view/176711). Acesso em: 20 jun. 2025.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico. In: RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Lúcio Cardoso — 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020. p. 25-40.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André DuRap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul./dez. 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Recebido em: 26/01/2026

Aceito em: 01/06/2026



# A estética da neurastenia: Álvaro de Campos e o mal-estar da modernidade

## The Aesthetics of Neurasthenia: Álvaro de Campos and the Discontents of Modernity

Gustavo Ramos de Souza

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

gustavo-ramos@uel.br

<https://orcid.org/0000-0001-5164-420X>

**RESUMO:** A “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, enviada a Adolfo Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935, na qual narra o “dia triunfal”, ocupa espaço privilegiado na fortuna crítica da obra pessoana. Todavia, a histero-neurastenia autodiagnosticada nesta e em outras cartas não tem recebido, apesar de algumas exceções (Pizarro, 2004), tanta atenção da crítica especializada, sobretudo no que diz respeito à relação do sensacionismo com a neurastenia. Não se trata, aqui, de patologizar Fernando Pessoa, mas sim de verificar em que medida a neurastenia é transformada em discurso estético na poesia de Álvaro de Campos. A hipótese é de que *o sentir tudo de todas as maneiras* leva-o ao “grande cansaço de ser tanta coisa”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Álvaro de Campos; sensacionismo; modernidade; neurastenia.

**ABSTRACT:** The “Letter about the genesis of the heteronyms”, sent to Adolfo Casais Monteiro on January 13, 1935, in which Fernando Pessoa recounts the “triumphal day”, occupies a privileged place in the critical reception of the Pessoa’s work. Nevertheless, the hysteroneurasthenia self-diagnosed in this and other letters has not received, despite some exceptions (Pizarro, 2004), comparable attention from specialized criticism, particularly with regard to the relationship between Sensationism and neurasthenia. The aim here is not to pathologize Fernando Pessoa, but rather to examine the extent to which neurasthenia is converted into an aesthetic discourse in the poetry of Álvaro de Campos. The hypothesis is that *to feel everything in every way* leads him to the “great weariness of being so many things”.

**KEYWORDS:** Álvaro de Campos; sensationism; modernity; neurasthenia.

## Portugal, um povo de neurastênicos

Na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, em que descreve o “dia triunfal”, Fernando Pessoa conta a gênese do seu sistema heteronímico. Em suas palavras, a origem dos heterônimos é o “fundo traço da histeria” que nele

existe. E prossegue: “[n]ão sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas”. Diz ainda que a origem mental de seus heterónimos se deve à “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”<sup>1</sup> (Pessoa, 1986, p. 199). De seu autodiagnóstico, chama a atenção o fato de que atribui sua poesia a uma condição psiquiátrica. E curiosamente Pessoa fala mais sobre a histeria que da neurastenia, comentando sobre Álvaro de Campos ser o poeta “mais histericamente histérico” de si, sobre as diferenças entre as histerias feminina e masculina e que, por ser homem, sua histeria converte-se em silêncio e poesia, em vez de gritos que alarmariam a vizinhança.

Anos antes, em carta a João Gaspar Simões de 11 de dezembro de 1931, falara também de sua condição: “sou um histeroneurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra)”<sup>2</sup> (Pessoa, 1980, p. 175). Ao mesmo Gaspar Simões, escreve a 22 de outubro de 1932 que sofrera de uma “neurastenia aguda”<sup>3</sup> (Pessoa, 1982, p. 93). No início dos anos 1930, portanto, o autodiagnóstico histero-neurastênico frequenta as cartas endereçadas a João Gaspar Simões, bem como a célebre carta do “dia triunfal”. Todavia, já nos anos 1910, quando inicia sua carreira literária e participa da revista *Orpheu*, Fernando Pessoa já trazia o diagnóstico de si. Em um *post-scriptum* de uma carta enviada a Mário de Sá Carneiro, de 14 de março de 1916, ele diz:

Escrevi esta carta de um jacto. Relendo-a, vejo que, decididamente, a copiarei amanhã, antes de lha mandar. Poucas vezes tenho tão completamente escrito o meu psiquismo, com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais, com toda a sua histeroneurastenia fundamental, com todas aquelas intersecções e esquinas na consciência de si próprio que dele são tão características...<sup>4</sup> (Pessoa, 1986, p. 123).

E, em 10 de junho de 1919, escreve aos psiquiatras franceses Hector e Henri Durville, novamente se autodiagnosticando:

<sup>1</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2987>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3266>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/522>. Acesso em: 10 jan. 2026.

Do ponto de vista psiquiátrico, sou histeroneurastênico, mas, felizmente, minha neuropsicose é bastante leve; o elemento neurastênico domina o elemento histérico, o que significa que não apresento traços histéricos externos — não tenho necessidade de mentir, não tenho instabilidade mórbida nos relacionamentos com os outros, etc<sup>5</sup> (Pessoa, 1966, p. 69, tradução nossa).

Fernando Pessoa, *un malade imaginaire*? O que importa reter é o fato de que o poeta afirma que o elemento neurastênico domina o elemento histérico e, mais adiante nesta mesma carta, confere traços de comportamento e de personalidade à sua condição psíquica: “mudo de opinião dez vezes por dia; minha mente só se fixa em coisas onde não há possibilidade de emoção. Sei o que pensar sobre tal doutrina filosófica ou tal problema literário; nunca tive uma opinião firme sobre nenhum dos meus amigos”<sup>6</sup> (Pessoa, 1966, p. 69, tradução nossa). A despeito de sua inconstância, não é isso que o incomoda, mas sua abulia e sua falta de concentração: “não na emoção, nem na inteligência, mas na vontade”<sup>7</sup> (Pessoa, 1966, p. 69, tradução nossa). Ele continua:

Sempre quero fazer três ou quatro coisas diferentes ao mesmo tempo; mas, no fundo, não só não faço nenhuma delas, como nem sequer quero fazer nenhuma. A ação pesa sobre mim como uma maldição; agir, para mim, é violentar a mim mesmo. Tudo em mim que é exclusivamente intelectual é muito forte, e até mesmo muito saudável. A vontade inibidora, que é a vontade intelectual, é muito firme dentro de mim; mesmo sob as mais fortes pressões emocionais, tenho a força para não agir. É a vontade de agir, a vontade de exercer influência sobre o mundo externo, que me falta; é isso que me é difícil<sup>8</sup> (Pessoa, 1966, p. 69, tradução nossa).

---

<sup>5</sup> No original: “Au point de vue psychiatrique, je suis un hystéroneurasthénique, mais, heureusement, ma neuropsychose est assez faible; l'élément neurasthénique domine l'élément hystérique, et cela fait que je n'ai pas de traits hystériques extérieurs — aucun besoin du mensonge, aucune instabilité morbide dans les rapports avec les autres, etc.”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2051>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>6</sup> No original: “je change d'avis dix fois par jour; je n'ai l'esprit assis que sur des choses ou il n'y [a] pas possibilité d'émotion. Je sais que penser de telle doctrine philosophique, ou de tel problème littéraire; je n'ai jamais eu d'opinion ferme sur n'importe [le]quel de mes amis”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2051>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>7</sup> No original: “non dans l'émotion, non dans l'intelligence, mais dans la volonté”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2051>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>8</sup> No original: “L'action pèse sur moi comme une damnation ; agir, pour moi, c'est me faire violence. Tout ce qui en moi est exclusivement intellectuel est très fort, et même très sain. La volonté inhibitrice, qui est la volonté intellectuelle, est très ferme en moi; j'ai, même sous des sollicitations très fortes de l'émotion, la force de ne pas faire. C'est la volonté d'action, la volonté sur l'extérieur, qui me manque; c'est faire qui m'est difficile”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2051>. Acesso em: 10 jan. 2026.

Se, na carta a Casais Monteiro, Pessoa confere à sua condição patológica — autodiagnosticada, diga-se — a gênese da heteronímia, em razão da tendência à despersonalização e à simulação que seriam próprias do elemento histérico, aqui, ao dar primazia à neurastenia, o poeta ressalta a apatia, o intelectualismo e o desejo de fazer várias coisas diferentes ao mesmo tempo — sendo que, na verdade, prefere nada fazer, à maneira de Bartleby. Tendo isso em vista, foquemos na neurastenia.

Etimologicamente, a palavra neurastenia deriva do grego: *neuron* (nervos) + *asthenés* (fraqueza), posto que o privativo *a-* junta-se a *sthenós* (força, vigor). O conceito é introduzido na Medicina em 1829, quando John Mason Good publicou o livro *The study of medicine*, mas ganhou popularidade, a partir de 1869, com os trabalhos do neurologista norte-americano George Miller Beard. Em 29 de abril de 1869, Beard publicou, na revista *The Boston Medical and Surgical Journal*, o artigo “Neurasthenia, or nervous exhaustion”. Entre os sintomas dessa doença, ele elenca: dispepsia, dores de cabeça, paralisia, insônia, fadiga constante, pressão alta, ansiedade e abulia. Beard (1869, p. 217, tradução nossa) nota que a neurastenia é mais comum em “comunidades civilizadas e intelectuais”, sendo “parte da compensação por nosso progresso e refinamento”<sup>9</sup>. Em 1880, publica o livro *A practical treatise on nervous exhaustion (neurasthenia)*, no qual analisa a natureza e os sintomas da enfermidade e propõe um tratamento. Para Beard (1880, p. 3, tradução nossa), trata-se de uma doença da civilização e, mais especificamente, da “civilização moderna, e principalmente do século dezenove [...], e são tão comuns na Europa quanto na América, senão mais”<sup>10</sup>. É, portanto, uma doença da vida moderna, presente em países altamente industrializados e avançados tecnologicamente. Em 1881, publica *American Nervousness: its causes and consequences*. A fim de demonstrar os efeitos da civilização moderna sobre o sistema nervoso, ele estabelece uma analogia com a luz elétrica de Edison, comparando o cérebro com uma máquina elétrica:

Uma máquina elétrica com capacidade definida, situada em um ponto central, fornece a eletricidade necessária para acender um certo número de lâmpadas — digamos mil, mais ou menos. Se for necessário introduzir um número extra de lâmpadas no circuito, a capacidade da máquina deve ser aumentada; senão, a intensidade da luz emitida pelas lâmpadas diminuirá ou, até mesmo, acabará (Beard, 2002, p. 177).

<sup>9</sup> No original: “civilized, intellectual communities. They are a part of the compensation for our progress and refinement”.

<sup>10</sup> No original: “modern civilization, and mainly of the nineteenth century [...], and are as common in Europe as in America, if not more so”.

Interessa de sua analogia o fato de que o cérebro humano acaba esgotado devido ao excesso de estímulos exteriores aos quais precisa reagir:

A invenção da imprensa, a expansão do uso da máquina a vapor, na indústria e nos meios de transporte, o telégrafo, a imprensa jornalística, a máquina política dos países livres, as agitações religiosas que são sequelas do Protestantismo – as atividades da filantropia, que se fizeram necessárias pelo aumento da população e da pobreza, e certas formas de doenças – além de, mais do que tudo, talvez, o aumento e extensão da complexidade da educação moderna, dentro e fora das escolas e universidades, o efeito inevitável do desenvolvimento da ciência moderna e a expansão da história em todos seus ramos – todos esses fatores são lâmpadas adicionais introduzidas no circuito e são alimentadas à custa do sistema nervoso, cuja força dinâmica não foi aumentada na mesma proporção (Beard, 2002, p. 178).

Beard atribui ainda a nervosidade às máquinas a vapor que obrigam o trabalhador a uma atenção constante, à crescente especialização da divisão do trabalho, ao relógio de pulso ditando o ritmo da vida e evitando o desperdício de tempo (afinal, *tempo é dinheiro*), ao telégrafo acelerando a comunicação e exigindo respostas mais rápidas, aos barulhos incessantes da cidade moderna, às viagens de trem, com temores de descarrilamento e vibrações incessantes, às descobertas e invenções constantes, bem como à circulação de ideias e de filosofias a cada dia e, por fim, à repressão das emoções. Segundo Jonathan Crary (2013, p. 36; p. 53), a modernidade criou “um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais” e que “a adaptação do sujeito a novas velocidades perceptivas e sobrecargas sensoriais não ocorreria em dificuldades”. O homem moderno viu-se obrigado a adaptar-se a um ambiente hostil para sobreviver, tendo que reagir a estímulos sensoriais os mais diversos e cada vez mais acelerados. Crary (2013, p. 106) afirma que a cidade moderna transformou “a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto às suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade”. A experiência mental da vida moderna assemelhar-se-ia, para Crary (2013, p. 61), à de um esquizofrênico, na medida em que este “presta atenção em uma quantidade esmagadora de dados perceptivos, encarnando num certo sentido o paradigma moderno da sobrecarga sensorial de forma extrema”. O resultado de tentar registrar sensorialmente tudo quanto afeta o aparelho perceptivo é a fadiga extrema. Daí que a neurastenia é um sintoma da modernidade.

Vale ressaltar que Pessoa conhecia a obra de Beard, como fica claro em um texto no qual defende os estrangeirismos na língua portuguesa dizendo que algumas palavras se integram tão naturalmente à índole portuguesa que o seu uso “corresponde a uma necessidade cultural”. Ele diz: “[r]ecusar-nos-emos a nos servir da palavra *neurastenia*, porque a devemos ao médico americano Beard?”<sup>11</sup> (Pessoa, 1993, p. 111). E a forma como descreve a neurastenia, como no texto “Um caso de mediunidade”, demonstra sua familiaridade com a etiologia da neurastenia conforme descrita por Beard: “c) da incapacidade de uma geração neurastenizada pela rapidez excessiva do progresso moderno, industrial, cultural e científico, em se adaptar de pronto ao tipo de mentalidade que é necessário que corresponda às ideias-fontes desse progresso”<sup>12</sup> (Pessoa, 1977, p. 505).

José Morgado Pereira (2019), em “A neurastenia em Portugal, apogeu e declínio”, aponta que, em Portugal, a neurastenia passou a ser discutida pela comunidade médica no final do século XIX, com a dissertação *Os neurastênicos*, apresentada por José Caetano de Sousa e Lacerda à Faculdade de Medicina de Lisboa em 1895 e publicada no mesmo ano, com os estudos de Julio de Mattos, *e.g.* o artigo “O estado mental dos neurastênicos” (1897), bem como com a “Lição de abertura do curso de Neurologia” proferida por Egas Moniz na Faculdade de Medicina de Lisboa em 1912. Segundo Pereira (2019), sobretudo em razão do prefácio Sousa Martins, o livro de Lacerda tornou-se referência em teses posteriores naquele país. Ainda em 1895, Francisco José da Silva Basto defende a dissertação *A neurastenia*, no qual descreve os sintomas, a etiologia, os estigmas da doença e seu tratamento. Em 1908, é a vez da tese *Neurastenia e neuroses*, de Adelino da Costa Padesca, que coloca a neurastenia ao lado da psicastenia e da histeria dentro do grupo clássico das neuroses. Padesca, como Beard, “considera-a própria dos países civilizados e da moderna vida intensiva nas cidades e mais frequente nos Estados Unidos” (Pereira, 2019, p. 52). Outros trabalhos relevantes do período elencados por Pereira (2019) são: *O Pessimismo no ponto de vista da Psicologia Mórbita: contribuição para o estudo da neurastenia física* (1890), de José António de Magalhães; *A Neurastenia* (1902), de Abílio Adriano de Campos Monteiro; *Neurastênicos e Melancólicos* (1908), de João Alberto Sousa Vieira; *Breve estudo sobre a nosologia neurastênica* (1912), de Álvaro Ribeiro de Matos, e *A Psicoterapia no tratamento da neurastenia* (1912), de Carlos Fernando de Figueiredo Valente. Para Pereira (2019, p. 53), “era o grande mal do tempo, objecto de livros e inúmeras publicações, e de acordo com alguns

<sup>11</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1613>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4023>. Acesso em: 10 jan. 2026.

alienistas e suas classificações encaradas como psiconeuroses ou degenerescências mentais, ou aproximadas dos escrupulosos, obsessivos, fóbicos, hipocondríacos”. Em Portugal, o discurso sobre a neurastenia era tão extensivo quanto a própria doença, evidenciando que a forma como os sintomas são “experienciados e lidados molda a realidade do adoecer e o tratamento prescrito e assim os mesmos sintomas são interpretados, nomeados e experienciados de modo diferente, consoante as culturas, havendo uma diferente construção social para realidades clínicas semelhantes” (Pereira, 2019, p. 56). E, sendo quase onipresente o discurso médico, isso deixaria traços indeléveis na cultura.

Em *Escritos sobre genio y locura*, Jerónimo Pizarro (2013) afirma que Fernando Pessoa foi um aluno autodidata de psicopatologia, sobretudo entre os anos de 1906 e 1907 — justamente a época em que retorna da África do Sul para Portugal. Foi durante esses anos que teria lido *Traité pratique des maladies mentales*, de Alexandre Cullere, *Traité des maladies mentales*, de Henri Dagonet, *The Nervous System and the Mind*, de Charles Mercier, e *La famille névropathique*, Charles Féré. Entre os diversos livros lidos, destaca-se, em suas fichas de leitura da Biblioteca Nacional de Portugal, o livro *Os Neurastênicos: esboço d'um estudo medico e philosophico* (1895), de José Caetano de Sousa Lacerda. Segundo Pizarro (2013, p. 8), “sus lecturas sobre histeria y neurastenia se remontan a 1907, cuando comenzó a forjar una interpretación psiquiátrica de sí mismo”.

De todo modo, não é de nosso interesse tentar interpretar Pessoa patologizando-o, isto é, analisando-o como um caso clínico, mas sim demonstrar que ele, assim como muitos de seus contemporâneos, não foi imune aos inúmeros discursos médico-psiquiátricos sobre a neurastenia que circulavam em Portugal desde os fins do século XIX. Não se trata, então, de compreendê-lo biograficamente à luz da neurastenia (ou da histero-neurastenia) autodiagnosticada e com a qual ele mesmo busca interpretar William Shakespeare, como em seu texto sobre o drama de 1916 no qual diagnostica Hamlet como histero-neurastênico e Lady Macbeth como histero-epilética<sup>13</sup> (Pessoa, 1966, p. 96). Antes, tendo em vista a descrição de Beard (1880; 1881) sobre a relação da neurastenia com a vida moderna, intencionamos examinar de que modo o discurso sobre a neurastenia, bem como sobre seus sintomas são presentes na sua obra. Ou seja, trata-se de verificar como a neurastenia se converte em discurso estético, ou melhor, sendo uma doença cujo sintoma é a exaustão nervosa diante dos estímulos excessivos da modernidade, o objetivo é demonstrar como essa exaustão se traduz como assunto e como princípio formal.

<sup>13</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3937>. Acesso em: 10 jan. 2026.

## O sensacionismo (neurastênico) de Álvaro de Campos

Em um rascunho possivelmente escrito em 1916, Fernando Pessoa esboça um quadro no qual o sensacionismo seria analisado como filosofia estética, atitude social, corrente nacional, inovação estética, além de ser colocado frente à psiquiatria, à crítica literária e à sociologia. O esboço, infelizmente, nunca passou de um esboço; entretanto, não deixa de ser instigante pensar de que maneira seria articulado um conceito, assentado sobre um terreno comum, do qual tomariam parte a filosofia, a psiquiatria, a sociologia e a literatura. A primeira regra do sensacionismo, diz Pessoa, é *sentir tudo de todas as maneiras*, pois, uma vez abolido o dogma da personalidade, o indivíduo aspira a ser o universo. Sensacionismo seria um pan-conceito capaz de abrigar, portanto, uma ideia de totalidade. E se estamos a falar de sensações, da faculdade do sentir, estamos diante, acima de tudo de uma estética (*aesthesis*) e de uma fenomenologia da percepção. Em um texto intitulado “Todos os fenômenos se passam no espaço”, ele escreve: “[m]as se as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a ‘sensibilidade’ (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’elas”<sup>14</sup> (Pessoa, 1993, p. 146). A sensibilidade se refere então à experiência dada pelos sentidos, logo, trata-se de com os sentidos experimentar *tudo de todas as maneiras*, ou melhor, todas as coisas do mundo através do aparato perceptivo. Mas o que significa experimentar as coisas do mundo moderno? Em “Os fundamentos do sensacionismo”, Pessoa (1966, p. 158) afirma:

Acontece que a geração a que pertencemos — mercê de razões civilizacionais que seria tão ocioso, como prolixo, estar a expor — traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se. Sobre uma vida social agitada, directamente como intelectualmente, pelas complexas consequências da irrupção para a prática das ideias da Revolução Francesa, veio cair todo o complexo e confuso estado social resultante da proliferação sempre crescente das indústrias, do enxamear cada vez mais intenso das actividades comerciais modernas. [...] Em cada homem moderno há um neurastênico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das coisas públicas e sociais. A hiper-excitação passou a ser regra<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3777>. Acesso em: 10 jan. 2026.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1941>. Acesso em: 10 jan. 2026.

A maneira como descreve a vida moderna em 1916 guarda familiaridade com as descrições de Georg Simmel em seu célebre “A metrópole e a vida mental”, de 1903, na medida em que Simmel (1973, p. 12) observa que “[a] base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores”. E isso se dá em virtude da “rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas” (Simmel, 1973, p. 12). Para Ben Singer (2004, p. 96), a vida moderna submete o indivíduo a um “bombardeio de impressões, choques e sobressaltos”, em virtude da turbulência sem precedentes de barulhos, sons, luzes, tráfego com buzinas, fumaças das usinas, vitrines, anúncios e multidões se acotovelando.

A contrapartida a tal hiperexcitação, nos dizeres de Pessoa, ou intensificação dos estímulos nervosos, nos de Simmel, é o esgotamento dos nervos descrito por George Beard como traço neurastênico. No supracitado “Os fundamentos do sensacionismo”, Pessoa (1966, p. 158) prossegue:

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa<sup>16</sup>.

É válido notar que, para ele, a complexidade da vida moderna, com seus hiperestímulos, adoece todos os que vivem nessa época: “cada um de nós nasceu doente”, ele diz. Mais: os carros, os trens, as fábricas, as avenidas das grandes cidades, as agitações políticas, tudo isso entraria em nosso “organismo psíquico” e em nosso “sangue espiritual”, tornando-se parte de nós mesmos. Há um intercâmbio entre a alma e o mundo, entre a subjetividade e a realidade objetiva. E o sensacionismo, desse modo, nada mais seria que uma forma de sentir os estímulos intensos da vida moderna. Poder-se-ia dizer que o sensacionismo é também um modo de sentir neurastênico da modernidade, ou melhor, as sensações de um indivíduo neurastênico que vive em uma grande cidade. Não à toa, nesse mesmo

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1941>. Acesso em: 10 jan. 2026.

texto, Pessoa (1966, p. 158) escreve que a maneira de interpretar a modernidade e, ao mesmo tempo, opor-se-lhe é admitir que “[t]emos a intensidade, a febre, a actividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz” e que, como resposta, a arte moderna deve “vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias”<sup>17</sup>. Há um quê de atitude futurista na sua solução e, entre os seus heterônimos, será justamente Álvaro de Campos, o “mais histericamente histérico” dentre eles, quem cantará a era das máquinas. Em “De la histeria a la neurastenia (Quental e Pessoa)”, Jerónimo Pizarro (2004, p. 228) recorda que Álvaro de Campos é o poeta de “los ismos, de los arrebatos, de la violencia masoquista (en la “Oda triunfal” y la “Oda marítima”), de los nervios y las máquinas modernas, que tras su explosión vanguardista da paso al escritor del alto modernismo”. Mas será também Álvaro de Campos o poeta da abulia, do cansaço existencial, enfim, da neurastenia. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (1987, p. 128), “[a] poesia de Campos reflete imediatamente as condições da existência empírica, surge penetrada de todas as atividades humanas, espelha deliberadamente a dinâmica, o fragmentarismo, o *spleen*, o tumulto, os contrastes violentos da civilização moderna”.

A neurastenia, como já apontado, diz respeito a uma exaustão nervosa causada pelo excesso de estímulos da modernidade. O aparelho perceptivo exaure-se diante dos choques constantes com os objetos do mundo exterior — choques que afetam todos os sentidos a todo momento e de modo concomitante. Daí a sensação de cansaço derivada da simultaneidade de estímulos. A resposta foi uma estética da excitação e do estímulo sensorial a qual se assemelhasse “ao tecido da experiência urbana e tecnológica” (Crary, 2013, p. 115). De acordo com Rosalind Krauss (1994), a arte moderna, baseada na ideia de simultaneidade absoluta, o *all-at-onceness*, destrói a ideia de passado, presente e futuro, ou seja, o tempo cronológico da sucessão, emulando a nova forma de percepção da modernidade. Assim é com a pintura cubista, por exemplo. E o expediente formal na poesia que melhor representa a simultaneidade de estímulos é a enumeração caótica.

Comentando sobre esse dispositivo retórico na obra pessoana, Maria Andresen Sousa Tavares (2010, p. 235-236) afirma que “[a] enumeração caótica procura “o efeito de intensificação por acumulação, próprio da ordem da enumeração, mas recorrendo a elementos *desordenados* relativamente a regras de uso, principalmente no que respeita à ordem semântica ou à sintáctica”. Acumulação,

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1941>. Acesso em: 10 jan. 2026.

intensificação e fragmentação são traços da enumeração caótica na poesia pessoal, em especial na de seu heterônimo Álvaro de Campos, como nos poemas “Ode marítima”, “Sentir tudo de todas as maneiras”, “Clarim claro da manhã ao fundo”, “Ode triunfal”, “Ultimatum”, entre outros. Para Tavares (2010, p. 236), a enumeração caótica procura, na poesia de Campos, “configurar uma realidade que emerge do esbatimento de distinções entre os objectos da experiência subjectiva, e assim evidenciar a inconsistência da realidade objectiva”. O sujeito lírico torna-se, portanto, o ponto centrípeto para o qual convergem os objetos da realidade objetiva, os quais, devido ao acúmulo, fazem com que este sujeito seja incapaz de diferenciá-los, subsumindo-os à mesma experiência. Em Campos, “a enumeração das coisas mais díspares do universo físico e moral tende em última análise à integração do diverso no Todo” (Coelho, 1987, p. 126). Ou melhor, não no Todo, mas em si. O acúmulo e a intensificação de impressões exteriores esboroam as distinções que os objetos guardam entre si, como se o sujeito não conseguisse mais perceber suas particularidades, como se estivesse demasiado cansado para tal tarefa, visto que a rapidez de estímulos não permite uma reflexão mais demorada — e o sujeito passa a desempenhar o mesmo estatuto das coisas ao seu redor, é objetificado. Assim, cria-se “uma identidade contínua e indiferenciada, entre os objectos e o eu que os *sente*” (Tavares, 2010, p. 236).

A enumeração caótica — pelo acúmulo, pela intensificação e pela fragmentação assindética — traduz o excesso de impressões e estímulos do mundo exterior sobre o sujeito da percepção (no caso, o eu-lírico), resultando no apagamento de si (porquanto sujeito e objeto confundem-se) e, por extensão, no vazio existencial que deriva de tal operação. Diante de tanto acúmulo, de tantos choques, o sujeito anula-se, porque suas ações, do contrário, perder-se-iam no emaranhado heterogêneo das coisas do mundo. E, diante de tanta intensidade e de hiperexcitação, o corolário óbvio é a fadiga, a exaustão. Nesse sentido, os recursos expressivos adotados por Álvaro de Campos refletem os hiperestímulos da modernidade que causam a neurastenia. Para Ben Singer (2004, p. 118), “[n]ervos superexcitados e esgotados’ criaram um modo de percepção ‘fatigada’ ou ‘*blasé*’ que imaginava ao mundo ‘em um tom uniformemente insípido e cinzento’”. Nesse sentido, há uma poesia caudalosa, febril, orgíaca, delirante, convulsa, nervosa, num ritmo desordenado, em períodos longuíssimos a ocupar quase uma dezena de versos, em que as palavras sucedem, assindéticas, aliterativas, anafóricas, repetitivas, em meio a gritos onomatopaicos, de modo a denotar o excesso que traz dentro de si — excesso que reflete a hiperexcitação do mundo exterior das máquinas —, sucede uma poesia marcada pelo tédio

e pelo cansaço. O tédio é o reverso da fome do Absoluto, do *sentir tudo de todas as maneiras*. Para Jacinto do Prado Coelho (1987, p. 128), a partir de 1916,

os poemas de Campos perdem o fôlego juvenil da fase whitmaniana; a sua voz diminui de volume; cansado, afogado em tédio, se Campos tritura e repete é para vincar a sensação de esgotamento, de torpor; predominam agora as frases curtas e desprendidas, às vezes frases nominais que se sucedem um pouco ao acaso, como numa conversa de *blasé* à mesa do café.

Segue-se ao entusiasmo e à febril vida moderna o sentimento de desilusão com o mundo. À histeria, segue-se a apatia, notada inclusive estilisticamente: “[o] estilo ressent-se da modorra como das crises de histerismo” (Coelho, 1987, p. 65). Dominam seus poemas da terceira fase o *taedium vitae*, o *desengano* diante da superfluidade dos esforços humanos. Os poemas de Campos são então “invadidos pela obsessão regressiva, maternal, dos temas do *cansaço*, da *insônia* e do sono. Não há nada de mais doloroso na sua poesia que o último Álvaro de Campos”, escreve Eduardo Lourenço (1981, p. 164). Já para Jacinto do Prado Coelho (1987, p. 64; 113), “Campos é o poeta do abatimento, da atonia, da aridez interior, do descontentamento de si e dos outros”, é o poeta dos *adiamentos*. É o Álvaro de Campos tardio o que melhor exprime, dentro do *drama em gente* pessoano, a náusea da vida, “o cansaço, o tédio, a sensação dolorosa da existência vegetativa e absurda” (Coelho, 1987, p. 112).

### “Um supremíssimo cansaço”

Em “Álvaro de Campos ou o excesso de expressão poética”, José Augusto Seabra (1974, p. 122) comenta que, na obra de Campos, as sensações são o que definem sua poesia e que, para ele, não se trata das coisas como elas são, mas conforme são sentidas. Ele prossegue: “[n]o ato de percepção sensorial o que interessa Campos é o sujeito da sensação e não o seu objeto” (Seabra, 1974, p. 122). Para Seabra (1974), as sensações não se apresentam em estado bruto, elas seriam mediadas pela subjetividade do poeta, visto que as sensações são simultaneamente sentidas e expressas. Por mais que tal objetivação do subjetivismo seja correta a propósito de Campos, o que não se pode desconsiderar é que a própria realidade objetiva (a turbulência da vida moderna) é incorporada ao sujeito e à faculdade do sentir; logo, antes da objetivação do subjetivismo, tem-se a subjetivação do objetivismo. Como escreve na “Ode triunfal”<sup>18</sup>, o poeta deseja “cantar com um

<sup>18</sup> Nota bene: as citações dos poemas de Álvaro de Campos serão indicadas somente pelo número das páginas. A edição consultada

excesso/ De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas” (p. 167). Em outros termos, a sensação é mediada pela máquina, pelos excessos da civilização moderna, os quais criaram e definiram uma subjetividade “em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional”<sup>19</sup> (Pessoa, 1966, p. 158). Nesse sentido, o sensacionismo é mais uma estética que uma poética. Isso fica claro em “Insônia”: “[t]enho sono, não durmo, sinto e não sei em que sentir./ Sou uma sensação sem pessoa correspondente,/ Uma abstração de autoconsciência sem de quê” (p. 261). A faculdade do sentir é posta em primeiro plano, antes de qualquer objetividade, ainda que seja a realidade objetiva que fundamente a sensação. E o excesso de sensações (*sentir tudo de todas as maneiras*) desemboca na fadiga. Comentando o poema “Opiário”, Seabra (1974, p. 125-126) afirma que “[n]ele encontramos a expressão de uma fadiga precoce e antecipada do excesso das sensações”, em que o eu-lírico, desiludido, é incapaz de adaptar onde quer que seja, em que tudo resulta “no absurdo, no tédio, na fadiga da própria fadiga”. O negativo do sensacionismo é, portanto, a neurastenia: “[s]entir a vida convalesce e estiola” (p. 161), diz em “Opiário”. Em outros termos: sentir tudo de todas as maneiras desgasta e cansa. Para Seabra (1974, p. 136): “[d]o excesso de ser, se assim podemos falar, o poeta de novo recai no nada: daí a náusea existencial que agora como obsessão o habita e de que o ‘Opiário’ era um pressentimento”. Assim, em seus últimos poemas, a despeito da persistência de alguns recursos retóricos, como reiterações, gradações, anáforas e assíndetos, já não é “o paroxismo do excesso que a linguagem atinge, mas um abandono espasmódico, semelhante ao da parte final da ‘Ode Marítima’, e que traduz a incomensurável fadiga do poeta” (Seabra, 1974, p. 137).

A estética da neurastenia que deriva do sensacionismo — do excesso das sensações — dá-se da seguinte maneira: em primeiro lugar, há a constatação da superfluidade da ação humana, pois a vida é agitação feroz e sem sentido, e tudo é transitório. Em virtude da inutilidade de suas ações, o poeta prefere nada fazer ou então adiá-las, o que acarreta ansiedade/angústia e insônia. E, ao antever o falhanço de suas ações, tidas como inúteis, cansa-se por antecipação (cansaço antecipado) ou perde interesse pelas coisas do mundo: daí o desinteresse, a preguiça, o tédio e a atitude *blasé*. Nesse sentido, os poemas podem ser categorizados em um esquema

---

é: PESSOA, Fernando. Ficções do Interlúdio — Poesias de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 155-328.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1941>. Acesso em: 10 jan. 2026.

temático básico: poemas sobre a inutilidade da atividade humana, sobre o adiamento de suas ações, sobre a insônia, sobre a sonolência, sobre o cansaço antecipado, e sobre o tédio e o desinteresse pelas coisas do mundo. As repetições e anáforas deixam de referir ao simultaneísmo e passam a denotar a monotonia da vida, a ciclicidade do mundo; os assíndetos, a descontinuidade entre interior e exterior.

A superfluidade dos esforços humanos apresenta o suicídio como alternativa razoável em “Se te queres matar”: “[d]e que te serve o quadro sucessivo das imagens externas/ A que chamamos o mundo?/ A cinematografia das horas representadas/ Por atores de convenções e poses determinadas,/ O circo policromo do nosso dinamismo sem fim?” (p. 236). O mundo é um palco, agitação feroz e sem finalidade que se repete dia após dia. Em “Acaso”, o eu-lírico vê como indistintas as transeuntes louras do passado e do presente e conclui: “[t]udo que foi é a mesma morte,/ Ontem, hoje, quem sabe se até amanhã?/ [...] Tudo é o mesmo afinal...” (p. 262-263). Em “Insônia”, os dias se sucedem idênticos e a dança das horas traz somente repetição: “[ó] madrugada, tardas tanto... Vem.../ Vem, inutilmente,/ Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por outra noite igual a esta” (p. 261). Já em “Tabacaria”, observa-se o descompasso entre um eu que almeja mais do que pode alcançar: “[f]alhei em tudo. Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada” (p. 243). A consciência da futilidade dos esforços humanos leva-o a não querer agir, pois, a despeito de suas consequências, as ações acabam obstruídas pelo mundo exterior, tornando-se tão inúteis quanto o que delas derivam: “[é] inútil dizer-me que as ações têm consequências./ É inútil eu saber que as ações usam consequências./ É inútil tudo, é inútil tudo, é inútil tudo” (p. 270).

Saber da vanidade de nossas ações perante o mundo acaba por conduzi-lo não a uma recusa ativa, mas ao imobilismo, em que a agência humana permanece em sursis, na expectativa de algo que não se cumprirá. Assim é que o eu-lírico mantém-se em perpétuo adiamento, em uma espécie de *après-coup* em que o futuro é o trauma que se deseja recalcar no presente. Por mais que exista o imperativo da ação imediata, aposta as suas fichas em um só depois que será mais uma vez adiado, como em “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”: “[a]cendo um cigarro para adiar a viagem,/ Para adiar todas as viagens,/ Para adiar o universo inteiro./ Volta amanhã, realidade!/ Basta por hoje, gentes!/ Adia-te, presente absoluto!” (p. 271). A metáfora que emprega para a viagem futura a que se recusa é o fazer as malas no agora: “[s]im, toda a vida tenho tido que arrumar a mala./ Mas também, toda a vida, tenho ficado sentado sobre o canto das camisas empilhadas” (p. 271). Em “Adiamento”, o eu-lírico protela o próprio adiamento: “[q]uero

preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...” (p. 251) e, em “Reticências”, observa-se que o presente nada mais é que o passado acumulado de amanhãs, de adiamentos: “[a]rrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na ação.../ Quero fazer isto agora, como sempre quis, com o mesmo resultado” (p. 263). Ou seja, intenciona o prolongamento do passado no presente, a fim de assegurar o mesmo resultado — a suspensão temporária que se torna perene. Por fim, em “O mesmo Teucro duce et auspice Teucro”, que remete diretamente à Ode 7 do Livro 1, das *Odes*, de Horácio, a promessa da concretude é depositada novamente no futuro: “[é] sempre *cras* — amanhã — que nos faremos ao mar” (p. 311). O *nil desperandum* horaciano torna-se um chamado à inação, na medida em que esvazia o futuro: não há nada de bom nem de mau nos aguardando: “porque nada há que esperar,/ E por isso nada que desesperar também...” (p. 311). O adiamento é, portanto, uma tentativa de driblar a falta de sentido da existência cotidiana, de preencher com expectativas o nada que se avizinha: “[a]damos tudo, até que a morte chegue./ Adamos tudo e o entendimento de tudo,/ Com um cansaço antecipado de tudo,/ Com uma saudade prognóstica e vazia” (p. 311). Sob o auspício e guia de Teucro, isto é, tendo-se apenas a si mesmo para conduzir o próprio destino, seu principal gesto é não agir, mas somente se colocar em estado de espera — a qual é materializada no oximoro “saudade prognóstica”, uma fissura entre passado e futuro, entre o *já-foi* e o *ainda-não*. O presente é apenas adiamento, espera do amanhã.

A insônia se apresenta também como impasse, como impossibilidade, como um estado intermediário entre sono e vigília. O próprio ato de dormir se interpõe entre atividade e fadiga, e o descanso exige tamanho esforço que os nervos, já esgotados, não conseguem alcançar. Em “Insônia”, a fadiga é posta em primeiro plano: “[n]ão tenho força para ter energia para acender um cigarro./ [...] O meu cansaço entra pelo colchão dentro./ [...] Não tenho energia para estender uma mão para o relógio,/ Não tenho energia para nada, nem para mais nada...” (p. 260-261). Falta-lhe energia até mesmo para fechar os olhos e dormir, por isso, é uma espécie de morto-vivo, em um estado de angústia cósmica que nem a morte poderá amainar: “[n]ão durmo, nem espero dormir./ Nem na morte espero dormir./ Espera-me uma insônia da largura dos astros. [...] Não durmo, jazo, cadáver acordado [...] / Tenho sono, não durmo, sinto e não sei em que sentir” (p. 260-261). O eu-lírico, vazio de expectativas, não possui agência sobre si, não é ele que espera, é a insônia que lhe aguarda; e as sensações são desprovidas de objeto. Já em “Noite terrível”, poema existencialista *avant la lettre*, o eu-lírico pondera sobre suas escolhas na vida e elucubra sobre o que poderia ter sido — e justamente tais

inquietações mantêm-lhe acordado: “[n]a noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,/ [...] Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida” (p. 254). O peso da liberdade de escolher quem se é lhe angustia, conduzindo-lhe ao imobilismo, à incapacidade de dormir.

Em sentido oposto, é acometido pela sonolência. A sua fadiga deriva do seguinte dilema: durante a noite, sente-se desperto; já durante o dia, sonolento. Como escreve em “Lisboa com suas casas”, “de noite, deitado mas desperto/ Na lucidez inútil de não poder dormir” (p. 281). A lucidez — que, em sua etimologia, se refere à luminosidade — é inútil porque deslocada de seu contexto natural, logo, essa antítese demonstra o desajuste do eu-lírico não apenas em relação ao ciclo circadiano, mas ao mundo, pois está acordado quando deveria dormir, e sente sono quando deveria estar desperto. Daí o paradoxo em “Magnificat”: “[q]uando é que despertarei de estar acordado?” (p. 278). De todo modo, o sono assume contornos metafísicos, como uma metáfora para a morte, ou melhor, “o Sono sem fim como possível termo para uma vida que bateu sem descanso”, nos dizeres Eduardo Lorenço (1981, p. 167). No poema “O sono que desce sobre mim”, sua vida interior reflete o mundo, o mental se confunde com o universal: “[o] sono que desce sobre mim,/ O sono mental que desce fisicamente sobre mim,/ O sono universal que desce individualmente sobre mim —/ Esse sono/ Parecerá aos outros o sono de dormir,/ O sono da vontade de dormir,/ O sono de ser sono” (p. 293). O sono é também um despertar das ilusões do mundo, em “No fim de tudo dormir”: “[n]o fim de tudo dormir./ No fim de quê?/ No fim do que tudo parece ser...” (p. 296). Dormir é, portanto, despertar das ilusões da aparência, mas também um descanso para uma consciência cansada de tudo sentir, uma consciência que não consegue se desligar. Por isso, o sono é o contraponto ao cansaço físico e também existencial: “[h]oje quero só sossego./ [...] Chego a ter sono de vontade de ter sossego./ Não exageremos!/ Tenho efetivamente sono, sem explicação” (p. 269).

A dialética da sonolência e da insônia resulta e é resultado da fadiga extrema, na medida em que implica o cansaço do próprio cansaço, retroalimentando-se e não permitindo plenamente nem o sono nem a vigília. Por um lado, tal cansaço deriva do *sentir tudo de todas as maneiras*, é o corolário negativo do sensacionismo: “[t]rago um grande cansaço de ser tanta coisa” (p. 314); por outro, como é típico no discurso neurastênico, é um cansaço sem explicação, como em “Estou cansado, é claro”: “[e]stou cansado, é claro,/ Porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado./ De que estou cansado não sei:/ De nada me serviria sabê-lo/ Pois o cansaço fica na mesma” (p. 291-292). A sensação dominante é a da exaustão, que toma

conta por completo do eu-lírico e lhe reduz a um corpo prostrado. Isso é evidente em “O que há em mim é sobretudo cansaço”: “[o] que há em mim é sobretudo cansaço/ Não disto nem daquilo,/ Nem sequer de tudo ou de nada:/ Cansaço assim mesmo, ele mesmo/ Cansaço” (p. 286). Todas as coisas lhe cansam, desde amores intensos a paixões violentas por coisa nenhuma, tudo que há nelas e que nelas falta. Enquanto supõe que os demais vivam a vida ou tenham sonhos, ao eu-lírico resta somente a sensação de cansaço, a qual é reforçada pelo superlativo: “[p]ara mim só um grande, um profundo,/ E, ah com que felicidade infecundo, cansaço/ Um supremíssimo cansaço,/ Íssimo, íssimo, íssimo,/ Cansaço...” (p. 287). Se temos aqui o cansaço da experiência vivida, também é frequente na lírica de Campos o cansaço por aquilo que ainda há de acontecer: o cansaço antecipado — que é basicamente o principal sintoma da neurastenia. Em “Adiamento”, a hipérbole reforça o tamanho do cansaço: “[o] cansaço antecipado e infinito,/ Um cansaço de mundos para apanhar um elétrico” (p. 251). O mesmo se observa em “O ter deveres, que prolixa coisa”, em que o eu-lírico chega a fantasiar sobre um desastre a fim de não comparecer a um compromisso: “[e] acreditem, o cansaço antecipado é tão grande/ Que, se o ‘*Sud Express*’ soubesse, descarrilava...” (p. 313). Esse cansaço, já descrito em “O mesmo *Teucro duce et auspice Teucro*” como “saudades prognóstica”, funda-se sobre o vazio, sobre o *não-mais* e o *ainda-não*, ou melhor, sobre uma experiência ainda não vivida, duplamente negativa, como em “Escrito num livro abandonado em viagem”: “[n]ão trago nada e não acharei nada./ Tenho o cansaço antecipado do que não acharei” (p. 248).

O cansaço antecipado, por vezes, apresenta-se como tédio, como desinteresse pelas coisas do mundo. Isso é nítido na atitude de recusa do eu-lírico em “Lisbon Revisited!”, de 1923: “[n]ão: não quero nada/ Já disse que não quero nada” (p. 235), assim como em “Nuvens”, porquanto a sensação de abulia domina o eu-lírico: “[o] brigações morais e civis?/ Complexidade de deveres, de consequências?/ Não, nada.../ O dia triste, a pouca vontade para tudo...” (p. 257). É um tédio até do próprio tédio, como diz em “Lisbon revisited”, de 1926. O tédio envolve-o completamente em “Nas praças vindouras”: “[o] tédio que chega a constituir nossos ossos encharcou-me o ser” (p. 242). O tédio penetra totalmente em sua subjetividade, dominando tanto o seu corpo (“os ossos”) quanto o seu espírito (“o ser”), fazendo que se desinteresse totalmente pelas coisas do mundo, à maneira da *acedia* medieval. Uma vez que se sente incapaz de agir sobre o mundo exterior, tudo ao seu redor torna-se gratuito, contingente. Como afirma Jacinto do Prado Coelho (1987, p. 114), “[o] espetáculo da própria inércia, os sonhos malbaratados,

a inconsequência de tudo, fazem-no odiar-se a si próprio”. A constatação sobre o vazio da existência humana leva-o à náusea, pois, em vez de se sentir em relação ao mundo, sente somente a si mesmo. A náusea deriva da autoconsciência sobre o próprio vazio, como em “Vilegiatura”: “esqueci-me de me deixar lá em casa./ Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente,/ A vaga náusea, a doença incerta, de me sentir” (p. 323). Essa sensação advém da consciência de que tem um corpo, como em “Nunca, por mais que viaje”: “[a] sensação de arrepio, o medo do novo, a náusea —/ Aquela náusea que é o sentimento que sabe que o corpo tem a alma” (p. 267). E, assim como se passa com Roquentin, no romance sartriano, a náusea surge subitamente, por exemplo, em “Bicarbonato de soda”: “[s]úbita, uma angústia.../ Ah, que angústia, que náusea do estômago à alma” (p. 268). É curioso notar que a própria cena da escrita é marcada pela sensação de náusea, uma vez que os sons da máquina de escrever remetem-lhe à regularidade monótona da vida, em “Datilografia”: “[a]o lado, acompanhamento banalmente sinistro,/ O tique-taque estalado das máquinas de escrever./ Que náusea da vida!” (p. 280). A banalidade sinistra consiste no fato de perceber como terrível a gratuidade das coisas, despertando-lhe para a materialidade da escrita, reduzida a um tique-taque estalado da máquina de escrever — que aqui é índice da modernidade. Nem na escrita encontra refúgio à náusea da vida. O ato de escrever dramatiza o ritmo repetitivo da vida moderna, a consciência da própria materialidade que causa náusea e o vazio que deriva disso.

Em suma, observam-se no Álvaro de Campos tardio a ressaca da modernização — antes cantada euforicamente —, o esgotamento de uma subjetividade demasiadamente aberta aos estímulos objetivos do mundo exterior, a abulia, o tédio e a fadiga crônica resultantes de uma forma de sentir própria de sua época, ou seja, de uma estética convertida em *anestésica*. Nas palavras de Buck-Morss (2012, p. 168-169), o excesso de estímulos da vida moderna promove uma inversão dialética, “pela qual a estética passa de um modo cognitivo de estar ‘em contato’ com a realidade para um modo de bloquear a realidade”. Em outras palavras, trata-se de um modo de percepção *blasé* que vê todas as coisas do mundo tingidas de cinza. O sensacionismo, enquanto estética da modernidade, registra bem esse adoecimento das formas de sentir que caracteriza a poesia de Campos, porquanto o *sentir tudo de todas as maneiras* torna-se um *sentir tudo da mesma maneira* que é próprio da neurastenia. Tem-se, enfim, um sensacionismo neurastênico.

## REFERÊNCIAS

- BEARD, George Miller. A nervosidade americana. Tradução de Cida Barros do Capítulo 3 de *American Nervousness, Its Causes and Consequences*, de George Beard. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 5, n. 1, p. 176-185, mar. 2002.
- BEARD, George Miller. *A practical treatise on nervous exhaustion (neurasthenia): its symptoms, nature, sequences, treatment*. New York: William Wood & Company, 1880.
- BEARD, George Miller. Neurasthenia, or nervous exhaustion. *The Boston Medical and Surgical Journal*, v. 3, n. 13, abr. 1869.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 9. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- PEREIRA, José Morgado. A neurasthenia em Portugal, apogeu e declínio. *Estudos do século XX*, n. 19, p. 43-58, 2019.
- PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et création*. Maria Teresa Rita Lopes. Paris: F. C. Gulbenkian, 1977.
- PESSOA, Fernando. Ficções do Interlúdio – Poesias de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 155-328.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

PIZARRO, Jerónimo. De la histeria a la neurastenia (Quental e Pessoa). *Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, n. 6, p. 221-233, 2004.

PIZARRO, Jerónimo. *Escritos sobre genio y locura*. Barcelona: Acantilado, 2013.

SEABRA, José Augusto. Álvaro de Campos ou o excesso de expressão poética. In: SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 121-139.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 2. ed. Trad. Sérgio M. dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.

TAVARES, Maria Andresen Sousa. Enumeração caótica. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 235-236.

Recebido em: 09/02/2026

Aceito em: 01/04/2026



# A romantização do gênero bucólico na revista *Guanabara*: uma leitura dos poemas “Itaé” e “O pouso”

## The Romanticization of the Bucolic Genre in the *Guanabara* Magazine: A Reading of the Poems “Itaé” and “O pouso”

Gabriel Esteves<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

gabrielesteves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

**RESUMO:** Este artigo pretende discutir algumas estratégias adotadas por Antônio Joaquim de Melo e Araújo Porto Alegre na escrita dos poemas “Itaé” e “O pouso”, respectivamente publicados nos números 5 e 6 (tomo I) da revista *Guanabara* (1849–1856). Minha hipótese é que esses poemas pertencem à tradição da poesia bucólica, de herança clássica, mas dialogam com temas e interesses fundamentais da nova literatura romântica, inserindo-se assim no projeto de romantização dos gêneros clássicos iniciado em meados da década de 1830 pelo círculo da revista *Nitheroy*. A fim de fundamentar minha proposta de leitura, esboço um panorama conciso desse projeto clássico-romântico e relaciono os dois poemas estudados a composições bucólicas anteriores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia bucólica; Romantismo; *Guanabara*.

**ABSTRACT:** This article discusses some of the strategies adopted by Antônio Joaquim de Melo and Araújo Porto Alegre in the writing of the poems “Itaé” and “O pouso”, respectively published in issues 5 and 6 (volume I) of the periodical *Guanabara* (1849–1856). My hypothesis is that these poems belong to the tradition of bucolic poetry, of classical heritage, but engage with fundamental themes and interests of the new Romantic literature, thus inserting themselves into the project of romanticizing classical genres initiated in the mid-1830s by the circle around the *Nitheroy* review. In order to support this interpretation, I outline a concise overview of this classical-romantic project and draw parallels between the two poems under study and earlier bucolic writings.

**KEYWORDS:** Bucolic poetry; Romanticism; *Guanabara*.

<sup>1</sup> Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenador do grupo de pesquisa Lusofonia Oitocentista (Lus8). Pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL).

## Introdução

Entre 1849 e 1856, circulou no Brasil a revista *Guanabara*, folha dedicada a retratar o “estado intelectual da época” (*Guanabara*, 1849, p. 1), e que pretendia tornar-se o “jornal-livro onde se registra tudo quanto for concernente à glória literária da nossa pátria” (Pinheiro, 1856, p. 299). Sua publicação, marcada desde cedo por inconstâncias, sofreu reiterados percalços editoriais e financeiros que, em mais de uma ocasião, levaram-na quase ao fechamento. Chegou, porém, “sob os auspícios e às expensas de S. M. O Imperador” (*O Guanabara*, 1855, p. 4), a produzir três tomos de aproximadamente 400 páginas cada, mais meia dúzia de composições publicadas à parte, e, não obstante os testemunhos de desanimação e desinteresse público que acompanharam sempre a sua circulação<sup>2</sup>, desempenhou papel considerável na divulgação das ideias românticas Brasil adentro, integrando a campanha de legitimação de instituições recém-fundadas como o Instituto Histórico e Geográfico e o Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, associações das quais fizeram parte, não por acaso, todos os seus redatores: Joaquim Manuel de Macedo, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias — “meio a reboque metido dentro da redação”, da qual safou-se “tão logo pôde” (Lopes, 1978, p. 154), no quinto número — e, por último, Fernandes Pinheiro.

A *Guanabara* pertencia, como atestou a própria redação em seu primeiro número, a uma linhagem de publicações iniciada em 1836 com a revista *Nitheroy*, e continuada por folhas como o *Jornal dos Debates Políticos e Litterarios* (1837-1838), a *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-1840) e a *Minerva Brasiliense* (1843-1845). Unia esses periódicos não só um mesmo grupo gestado entre o Rio de Janeiro e Paris nos princípios da década de 1830, mas um mesmo objetivo: incentivar a modernização do Brasil a partir de um “projeto civilizador” de pretensões unificadoras, totalizantes, alinhado politicamente à monarquia constitucional e, filosoficamente, ao ecletismo espiritualista de Victor Cousin. Perdura, pois, nas páginas da *Guanabara*, a convicção cousiniana, já professada pelo *Jornal dos Debates* e pela *Minerva Brasiliense*, quanto à interdependência dos elementos civilizatórios, e perdura também o alinhamento programático ao projeto de ecletismo literário inaugurado por Gonçalves de Magalhães com a *Confederação dos Tamoios* (princiada, ao que tudo indica, em 1834), os *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) e Antônio José (1839), empenho logo secundado por João Manuel Pereira da Silva (enquanto teorizador, no *Jornal dos Debates*), Joaquim Norberto, Teixeira e Sousa, Araújo Porto Alegre e

---

<sup>2</sup> A propósito do desânimo manifestado pela redação em várias ocasiões, Cf. Esteves, 2024, p. 459-465.

outros poetas ligados ao IHGB. O objetivo comum desses escritores era superar a querela clássico-romântica estabelecendo um *juste-milieu* entre a tradição e as novidades literárias (nem sempre bem-vindas<sup>3</sup>) trazidas pelo pacote, sem pender excessivamente para nenhum dos lados. Em uma frase: inovar conservando, unir o melhor dos dois mundos. Para alcançar essa síntese pacificadora, valeram-se de várias estratégias (crítica jornalística, censura dramática etc.), dentre as quais importa destacar, no contexto deste artigo, a romantização temático-formal dos gêneros clássicos — estratégia que encontrou em Magalhães, sujeito educado nos manuais poéticos do século XVIII, o seu maior representante. Vejamos um exemplo. Em 8 de maio de 1834, Araújo Porto Alegre (*apud* Pacheco, 1932, p. 94) registra, em correspondência a Evaristo da Veiga, que vai adiantada a *Confederação dos Tamoios*: “Domingos [...] aqui [em Paris] vai com o seu poema dos *Tamoios*, que eu creio estar melhor do que tudo que ele fez até aqui”. Poucos meses depois, em 30 de agosto de 1834, Magalhães faz publicar, no *Correio Oficial*, uma centena de versos acompanhada de um verdadeiro programa literário<sup>4</sup>, no qual expressa a intenção de unir o estilo neoclássico de Filinto Elísio à “nova maneira de poe-tar” (Magalhães, 1834, p. 202) experimentada por Byron, Lamartine e Delavigne, conferindo ao gênero épico um tratamento distinto da “maneira dos Gregos e dos Romanos” (Magalhães, 1834, p. 202), aos quais “convém estudar [...], mas não escravizar-se” (Magalhães, 1836, p. 158). Disso resulta que a *Confederação* seja um poema eclético, híbrido de linguagem neoclássica e imaginário americano, muito ao gosto do romantismo moderado. Tinha razão o historiador Eugène Delaplace (1865, p. 502), pois, ao escrever: “testemunha da luta entre românticos e clássicos, o senhor Magalhães não tomou partido por nenhum dos dois campos; ele rejeita todo sistema exclusivo, e crê que é chegada a hora do ecletismo”<sup>5</sup>.

Magalhães foi imitado nesse empenho de romantização genológica por alguns seguidores dedicados como Araújo Porto Alegre — cujo poema “A Voz da Natureza” foi acertadamente descrito por Wilson Martins (1978, p. 214) como “romântica de inspiração, embora tecnicamente arcádica” —, Joaquim Norberto — em cuja obra “o alimento romântico não [...] tira toda a substância clássica” (Veríssimo, 1916, p. 235) —, Teixeira e Sousa — cujo poema *Os Três dias de um noivado* (1844) foi definido pelo autor como “clássico ou romântico, ultraclassesco

<sup>3</sup> A respeito da recepção contrariada do drama romântico no Brasil, por exemplo, Cf. Esteves, 2023.

<sup>4</sup> A propósito dessa correspondência importantíssima, mas ainda pouco conhecida, Cf. Esteves, 2024; Ferretti, 2015.

<sup>5</sup> No original: “témoin de la lutte des romantiques et des classiques, M. Magalhaens ne prend parti pour aucun des deux camps; il rejette tout système exclusif, et croit que l’heure de l’éclectisme est venue”. Uma tradução deste artigo foi publicada no *Correio Mercantil* em 15 de junho 1866.

ou ultrarromântico, anticlássico ou antirromântico, ou de nenhum gênero, ou monstro, ou enfim o que quiserem” (Teixeira e Sousa, 1844, p. 169) — e assim por diante. Todos esses poetas estão inseridos na zona de influência do “ecletismo de literatura” ou “romantismo puro e não exagerado” (Sousa Silva, 1844, p. 295) promulgado pelo círculo da *Nitheroy*.

Mas essa tendência à romantização genológica não se limitou aos livros e periódicos — alcançou o teatro. Em março de 1838, Magalhães levou ao Teatro Constitucional Fluminense a peça *Antônio José*, inaugurando no Brasil a escola da romantização trágica. Trata-se de uma tomada de posição nada circunstancial diante da crescente oposição formal entre o drama (romântico) e a tragédia (clássica) na crítica europeia<sup>6</sup>. Alessandro Manzoni, na Itália, com o *Conte di Carmagnola* (1820), e Casimir Delavigne, na França, com o *Marino Faliero* (1829), haviam franqueado uma terceira via entre a Comédie-Française e o boulevard. Magalhães — como Almeida Garrett, percebido desde o Brasil como assecla da “escola média do moderno teatro, equidistante da imobilidade e afetação clássica e das orgias trágicas de alguns dramaturgos franceses” (A., 1838, p. 2-3) — seguiu-lhes os passos: compôs uma tragédia versificada, em cinco atos, concentrada no tempo e no espaço, com poucas personagens, mas introduzindo elementos novos. Declara já no prefácio: “eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos [Românticos]” (Magalhães, 1839, p. iv). É essa mistura de sistemas, com efeito, o que se nota na obra do nosso “teórico por excelência do ‘teatro eclético’” (Barros, 1973, p. 103).

Êmulos de Magalhães se lançaram à mesma empreitada. Teixeira e Sousa escreveu duas tragédias de gosto romântico: *Cornélia* (1844) e *O Cavaleiro Teutônico* (1855), peça que, segundo Ferdinand Wolf (1863, p. 226), preserva as unidades aristotélicas, mas apresenta situações, personagens e dicção “*archiromantiques*”. Joaquim Norberto escreveu uma *Clitemnestra* (1846), tragédia clássica “quanto à forma”, mas desempenhada “conforme as ideias modernas” (Adet, 1844, p. 356). Araújo Porto Alegre, antes mesmo da publicação de *Antônio José*, procurou ampliar as possibilidades do teatro setecentista conferindo traços da nova sensibilidade romântica a um velho gênero neoclássico: levou à cena, em 1837, um “elogio dramático do gênero romântico, ornado de maquinismos, dança e música” (Theatro Constitucional, 1837, p. 3), ambientado no inferno, influenciado pelas montagens melodramáticas francesas. E Joaquim Manuel de Macedo (para encerrarmos a lista, que poder-se-ia estender), entrando já na segunda metade do século XIX,

<sup>6</sup> Sobre as características clássicas e românticas de *Antônio José*, seus contextos de produção e recepção, Cf. Esteves, 2021.

publicou *O Cego* e *Cobé*, peças indistintamente definidas pela imprensa como tragédias ou dramas (Cf. Faria, 1993, p. 72).

Vê-se, assim, que o círculo responsável pelas revistas *Nitheroy*, *Minerva* e *Guanabara* engajou-se na consolidação de um ecletismo literário entre clássicos e românticos, o que se manifesta não apenas em obras poéticas ou críticas, mas também em produções dramáticas. Feito esse breve panorama do momento literário a que nos dedicaremos, podemos passar ao objeto central deste artigo, que nada mais é do que uma sequela do mesmo fenômeno moderador: a romantização do gênero bucólico, levada a cabo por Antônio Joaquim de Melo e Araújo Porto Alegre.

## “Itaé”, um idílio americano<sup>7</sup>

Publicado no quinto número da *Guanabara* (tomo I), o poema “Itaé”, de Antônio Joaquim de Melo, foi definido pelo próprio autor como um “idílio americano”, ligando-o à tradição teocritana da poesia bucólica. Poeta pernambucano, político patriótico e chefe do partido que sustentou a abdicação de Pedro I, Melo não integrou diretamente o círculo da *Nitheroy*, nem deixou registros atestando sua intenção de conferir um tratamento romântico aos gêneros clássicos. Poucas produções suas chegaram ao nosso tempo. Sabe-se, porém, que publicou um volume de *Versos* em 1847, onde “três cantatas, três odes, cinco sonetos e quinze [odes] anacreônticas” (Blake, 1883, p. 201) confirmam a sua sólida formação arcádica — formação, aliás, que em nada prejudica o seu pendor nacionalista, como se nota pela cantata “Os Caetés”, publicada no segundo tomo das *Biografias de alguns poetas e homens ilustres da província de Pernambuco* (1858). Assim, se optou pelo termo “idílio” para classificar o seu poema, não foi por ingenuidade, mas por alinhamento à nomenclatura dos tratados poéticos e, em especial, à poética setecentista, que fez largo uso dessa palavra.

Começaremos a análise do poema “Itaé” pela montagem da cena, aspecto discutido à exaustão pelos tratadistas lusófonos que devem ter integrado a educação clássica de Melo. Inicia-se o poema com um quadro de cores virgilianas: Frondélio e Aônio — nomes já empregados por Camões e Antônio Ferreira, e que Hélio Lopes (1978, p. 152) reputava “perdidos há muito tempo nos bosques setecentistas” — encontram-se casualmente ao meio-dia (hora da “sesta abafadiça” e de Pã, detalhe característico da poesia bucólica<sup>8</sup>) sob uma “árvore grande e bela” que faz

<sup>7</sup> Todas as citações do poema foram extraídas da revista *Guanabara* (Cf. Melo, 1850).

<sup>8</sup> No “Idílio I” de Teócrito, o cabreiro anônimo com que se encontra Tírsis diz ser necessário ter cautela ao meio-dia, pois é quando os deuses são mais perigosos e pode-se perturbar o sono do deus Pã. Também no “Idílio VII”, Simíquidas e Lícidas encontram-se nesse

lembrar o frondoso *fagus* da “Écloga I” de Virgílio. Frondélio chegou primeiro; lá estava abandonado a um “amável desenfado”, como Títiro ao seu ócio, quando vem Aônio cabisbaixo. A exemplo do que se passara com o Melibeu da “Écloga I”, também Aônio foi expulso de suas terras e surge compungindo-se: “a liberdade / eu perdi desditoso! [...] Fujo a sorte funesta do vencido”. Toda a paisagem se condói do seu padecimento, e aqui Melo introduz a conhecida técnica da consonância entre a tristeza do pastor e a desolação do cenário, provavelmente haurida das éclogas de Virgílio — nas quais “tem enorme importância um reino ‘natural’ que, longe de ser inerte, como que interage com os sentimentos e as canções do pastor-poeta” (Moura, 2022, p. 134) — e da produção bucólica quinhentista (veja-se, por exemplo, as éclogas camonianas de número I, II, III etc.). Assim, em “Itaé”, as folhas dos arvoredos estão “torcidas” e “murchas”; as mimosas boninas “fenecem esmarridas”, tristes e “sem cheiro”; as “lindas aves” já não cruzam os ares, nem fazem o seu “retintim feiticeiro” entre os ramos; o patativa se esconde e estremece no “mal seguro ninho”; o chão, ressequido pelo zênite, “se greta e se esboroa”; uma estrondosa ventania ameaça o mundo, “açouta os ramos”; e assim por diante. Procedendo dessa forma, valendo-se de um “lúgubre colorido” (Carvalho, 1851, p. 63), Melo está perfeitamente de acordo com a tratadística neoclássica, que prescreve a adaptação do cenário à atmosfera sentimental da obra:

É necessário [...] que o lugar da cena seja adaptado ao assunto de cada um dos poemas campestres, isto é, conforme o assunto for triste ou alegre, assim contém dar à natureza formas correspondentes aos sentimentos que o poeta pretende descrever e inspirar. (Carvalho, 1851, p. 63)

Cenograficamente, portanto, “Itaé” está alinhado à tradição clássica e às lições dos tratados poéticos. O que faz dele, porém, um idílio ostensivamente “americano”, é, além da paisagem nativa que se verá adiante, o fato inusual de que os seus protagonistas, Frondélio e Aônio, apesar dos nomes pastoris, são indígenas da tribo Caeté, dois “brasilianos”, particularidade que começa a ser revelada no momento em que Aônio manifesta vontade de cantar — pois são quase sempre poetas ou cantores os personagens desse gênero marcado pela “sugestão de um caráter musical” (Moura, 2022, p. 16) — a “bravura” de seus “maiores”, que “a custa / de seu fato seu sangue desinçaram / de inimigos soberbos estes campos”,

---

horário. Segundo Alessandro Rolim de Moura (2022, p. 487), o receio expressado pelo cabreiro do primeiro idílio é uma manifestação do que “se convencionou chamar *meridianus daemon*”, e que pode ser definido como a crença, “bastante disseminada no mundo clássico”, de que “ao meio-dia existe a chance de uma epifania, um encontro (provavelmente perigoso) com um deus”.

enquanto ele próprio, triste Melibeu tropical, não soube resistir à expansão emboaba. Essa leitura se confirma quando Frondélio, em resposta às queixas do interlocutor, pede-lhe que cante os versos de “Itaé, nossa bela conterrânea”, moça de “modo / entre rudo e gentil”, de cabelo “comprido e negro nas espáduas nuas”, que vivera nos tempos em que Olinda ficara “sujeita aos Lusos”. Aônio, então, narra a história da amante de Potiguar, poema dentro do poema que compreende quase a totalidade do texto (sete das suas nove páginas), dotando o idílio de Melo daquela “dinâmica das mudanças de papel, típicas da poesia bucólica”, em que “as próprias personagens [...] ‘se fantasiam’ de outras personagens, passam a falar ‘como se fossem outros’, envolvem-se numa espécie de *role-playing game*” (Moura, 2022, p. 129).

Eis o resumo da trama: enquanto Potiguar, guerreiro escravizado por um soldado português, passava todos os dias ocupado em “fazer Brasil”, Itaé, “filha ingênua e triste” da “inocência selvagem perseguida”, vivia escondida “no centro escuro de um espesso bosque”, sob um perene “céu de primavera, / morno e suave, céu sempre amoroso”. É nesse bosque de arcádia tropical, *locus amoenus* ocultado aos olhos estrangeiros, povoado de jambeiros, crauás, gameleiras, cedros e oiticicas, que os amantes do idílio americano se encontravam furtivamente durante a noite. Quando, porém, Potiguar falta a um desses encontros (por razões jamais esclarecidas, embora definitivas), Itaé, desolada, dá vazão a um extenso lamento, típico do gênero, principiado pelos versos “Potiguar! Potiguar! No céu a lua / quase cheia resplende e a mim não corres?”, que lembram de perto os vocativos anapésticos de um famoso poema oitocentista, “ponto de partida de nosso ‘indianismo’ romântico” (Ramos, 1968, p. 60), a nênia à morte de Francisco Bernardino Ribeiro, de Firmino Rodrigues da Silva (1841, p. 1): “Niterói, Niterói, que é do sorriso / dono de ventura que teus lábios / outrora enfeitiçava?”.

Daí em diante, vai pouco a pouco se intensificando o sentimento de abandono de Itaé (tema comum na poesia bucólica), até ao ponto em que ganha contornos de indignação e de impotente revolta nativista, análoga à de Aônio, seu cantor e conterrâneo. A princípio, julga-se esquecida (“De Itaé te esqueceste, que te adora?”), mas lembra-se logo do mau agouro trazido pelo revoar de um colibri toda a tarde (procedimento muito utilizado nas bucólicas clássicas e quinhentistas, aqui romanticamente adaptado ao folclore “brasiliano”<sup>9</sup>). Tinha razão Itaé em

<sup>9</sup> São palavras de Joaquim de Melo em nota de rodapé: “os brasileiros creem que [o colibri] leva e traz notícias do outro mundo”. Essa crença no poder premonitório das aves (e de vários outros fenômenos naturais), porém, é lugar-comum na cultura clássica e aparece já nos poemas de Homero. Para nos atermos apenas à esfera amorosa, vale notar a semelhança de Itaé com a “Écloga XIII” de Camões, em que a triste Filis, buscando no passado explicações para o seu abandono, interpreta o grasnar de um corvo à esquerda do amante

temer o augúrio? Não o sabe, mas presente uma desgraça e crê-se já sozinha no mundo. Quem o culpado dessa solidão? Seu próprio Potiguar, que, ingênuo, “cego das manhas estrangeiras”, ignorou os rogos para que fugissem e preferiu viver “em meio de emboabas”, julgando assim alcançar uma existência mais cômoda e abastada. “Potiguar! Potiguar! Quantos enganos!”. Eis a lição:

Amizade não há, nem fé procures  
Nesses que, a terra abandonando sua,  
Grossos mares transpondo, aventureiros,  
As alheias desolam e cativam.  
Nós, selvagens, vagando retraídos  
Entre espinhos e flores, entre sombras  
Destas brenhosas solidões profundas,  
Sem querer, como e quando os ofendemos?  
Nossos crimes quais são?...

A desolação de Itaé transforma-se logo em revolta, em impulso para a luta: ela ridiculariza as fraquezas dos “nossos opressores” — sua dificuldade em manejar o arco, sua inadaptabilidade ao clima, sua sanha inexplicável pelo ouro etc. Por fim, incita (tanto quanto permite a tristeza) o povo à união e à resistência, em um gesto que faz lembrar o ufanismo de Umbrano na “Écloga I” de Camões:

Terrífico Anhangá, para acabar-nos,  
Nos desuniu. Cabe à gente em discórdia  
Ruínas só e opróbrio. Sede unidos  
E desfaçam-se em raios Invasores.

Poucos versos depois, uma conclusão belicosa: “Busquemos antes, caeté valente, / Nessas longes montanhas, nossas tribos, / E desçamos com elas a vingar-nos”. Serve o abandono amoroso, assim, de combustível à revolta política. Mas de que serve essa exortação, se estão os seus conterrâneos entregues à apatia, à inação? Itaé se sente humilhada em sua fraqueza, humilhada toda a tribo, humilhado Potiguar. Mais uma vez, volta sua indignação contra os caetés e, em especial, contra o seu amado: “Fatal desejo louco de melhores! [...] / Me espedaça

---

como um mau agouro; ou com a “Écloga I” do mesmo autor, em que outro corvo anuncia a morte de Tiônio, amado de Frondélio. Odorico Mendes, nas notas que após à tradução da primeira écloga de Virgílio, notou o seguinte sobre o tema, que aparece também nessa composição: “a gralha, segundo La Rue, que cita a Plauto e Cícero, dava os bons agouros à esquerda, o corvo à direita: os Gregos tinham por favoráveis os da direita. Os Romanos, os da esquerda: os poetas servem-se destas crenças a seu bel-prazer” (Mendes *apud* Virgílio, 2008, p. 36).

mais íntima e tirana / A tua humilhação!...”. Mas não pode muito tempo durar a fúria contra os seus, e logo se transforma em um novo acesso de melancolia, “Potiguar! Potiguar! Não me abandones”, que vai pouco a pouco conduzindo Itaé a um lastimoso sono:

Ao clarão das medrosas labaredas,  
Desperto, um sabiá no flóreo teto  
Terno canto incansável modulava.  
Morreu a luz, o pássaro calou-se,  
E Itaé, já tornada ao seu recosto,  
De quando em quando suspirando manso,  
“Potiguar! Potiguar!”, adormecia.

Assim, em tom pesaroso, encerra-se o idílio americano de Melo. Introduzindo esse verdadeiro cortejo de plantas (jambeiro, crauá, gameleira, cedro, oiticica, baunilha), bichos (caititu, onça, jataí, uruçu, tucano, sabiá) e costumes americanos (a fabricação de patiguás, cestinhos de timbó<sup>10</sup>, setas e arcos, colares, plumagens, o uso de palavras como “taba”, “pajé”, “çaibonçara”), o autor está de acordo tanto com as premissas do nacionalismo romântico vigente quanto com a tratadística neoclássica, que incentiva a descrição precisa de “todos os objetos” que caracterizam a cena pastoril e afugenta os lugares-comuns da paisagem bucólica, que só poderiam produzir um poema “infalivelmente insípido e fastidioso” (Carvalho, 1851, p. 63):

Não basta apresentar lírios, rosas, violas, aves, regatos, zéfiros e todos esses lugares-comuns que a maior parte dos autores não cessam de meter à cara nas suas insípidas poesias pastoris; deve o poeta descrever um país de modo que ao pintor seja fácil o copiá-lo; nele devem aparecer particularizados os objetos que propõe. (Carvalho, 1851, p. 62)

O resultado é que “Itaé”, sendo ao mesmo tempo peça de nacionalismo romântico e bucólica neoclássica, promove uma frutífera conciliação entre as escolas rivais, valorizando tanto a “componente local — que aspirava à expressão literária” quanto os “cânones da Europa, matriz e forma da civilização a que o

<sup>10</sup> Vale notar que a fabricação de cestos artesanais, bastante comum entre as tribos indígenas do Brasil, possui também uma “forte conotação bucólica” (Moura, 2022, p. 475), o que permite que ela seja simultaneamente interpretada como produto de um projeto romântico, nativista, e como traço da filiação de Melo às tradições do gênero. O mesmo pode ser dito sobre a menção aos pássaros agoureiros, citada anteriormente, e sobre os “mil favos” de “mel suave / de jataí e de uruçu” guardados por Itaé, que remetem também à tradição bucólica.

intelectual brasileiro pertencia, e a cujo patrimônio desejava incorporar a vida espiritual de seu país” (Candido, 2000, p. 60). Se as menções a árvores e animais nativos contribuem para a particularização paisagística descrita por Freire de Carvalho, infundindo nesse desbotado gênero uma bem-vinda variedade de temas e cores, oferecendo “novas imagens e mudando por este modo o aspecto debaixo do qual [se] mostre a natureza” (Carvalho, 1851, p. 63), elas também atendem aos propósitos estético-políticos do romantismo indianista patrocinado por Pedro II e encabeçado pelo IHGB neste país quase inteiramente rural, mas ansioso por integrar o círculo das nações civilizadas. O gênero bucólico não é infenso à “representação de problemas sociais e políticos” (Moura, 2022, p. 31) — o que são o lamento de Aônio e a exortação de Itaé contra os emboabas senão manifestações de independentismo (ferido) e de orgulho nativista típicas da primeira metade do século XIX? —, nem avesso à instrumentalização ideológica, o que coloca em xeque aquela velha interpretação do bucolismo como “ameno artifício” ou como simples desejo de “evasão” pela idealização da natureza (Bosi, 1975, p. 64), “forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana” (Candido, 2000, p. 58).

### “O pouso”, bucólica sertaneja<sup>11</sup>

O poema de que vamos tratar agora, “O pouso”, foi publicado no número 6 da *Guanabara*, número imediatamente posterior ao de “Itaé”, e se insere na coleção de brasileiras escritas por Araújo Porto Alegre ao longo de vários anos com o objetivo expresso de “despertar o gosto pela poesia americana” (Porto Alegre *apud* Wolf, 1863, p. 174). Assim, tanto pela escolha temática quanto pelo tratamento formal, “O pouso” se enquadra na categoria de “idílio americano” reivindicada por Melo, e não foi sem razão que Ferdinand Wolf (1863, p. 174) se referiu às brasileiras de Porto Alegre como “idylles brésiliennes”.

À semelhança de outras brasileiras como “O caçador” e “O veadeiro”, esta atende ao crescente interesse dos intelectuais oitocentistas pela etnografia popular brasileira, mesmo interesse que levou à fundação do IHGB em 1838 e, dois anos antes, fazia com que Manuel Pereira da Silva (1836, p. 238) exortasse seus colegas a recolher as “superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes e religião”, incluindo entre os “patrícios” não só povos indígenas, mas cidadãos urbanos e habitantes das serras e sertões sulcados por estradas de tropeiros. É nesse último caso que se insere “O pouso”. Se os personagens de Melo

<sup>11</sup> Todas as citações do poema foram extraídas da *Guanabara* (Cf. Porto Alegre, 1850).

eram indígenas americanos, habitantes nativos do sertão brasileiro, os de Porto Alegre serão os “caipiras”, habitantes novos desse mesmo sertão, frutos prováveis da miscigenação racial e cultural ocorrida no interior do país — ao mesmo tempo em que, ver-se-á, os sertanejos de “O Pousso” são católicos devotos e iniciados no mundo das letras, referem-se aos europeus como “emboabas” e pensam nas lendas dos povos indígenas (tratados por “gentios”) como patrimônio familiar.

O primeiro indício do interesse etnográfico do autor pelo mundo sertanejo está em uma correspondência de 1835 a Francisco do Monte Alverne, na qual Porto Alegre (*apud* Lopes, 1964, p. 50) argumenta que “entre nós todos são poetas, o escravo canta ao som da marimba e improvisam os (seresteiros?) [sic] da mesma maneira”. No trecho em que Roberto Lopes transcreveu hesitantemente “seresteiros?” (pois lidava com fontes primárias em péssimo estado), penso que devemos ler “tropeiros”, “boiadeiros” ou “veadeiros”, todos trabalhadores sertanejos que Porto Alegre incluiria mais tarde em suas brasileiras, alguns na qualidade de cantores — prática em perfeito acordo com a tradição bucólica, que admite a inclusão de pescadores, vindimadores, caçadores e assim por diante<sup>12</sup>. Assim, mal Porto Alegre deixava a esfera de influência arcádica que encontrou no Rio de Janeiro entre os anos de 1827 e 1831, época na qual ele e Gonçalves de Magalhães assinavam-se, respectivamente, Elmano e Osmindo, exibia já preocupações etnográficas típicas do espírito romântico revelado por Almeida Garrett e desenvolvido no contato com o círculo dos irmãos Debret. É dessa confluência, me parece, entre etnografia e educação arcádica (jamais abandonada), que resulta a sua produção bucólica de gosto romântico.

Passemos agora à análise do poema. A cena, situada à beira do rio de Santa Ana, no sopé da Serra dos Órgãos, representa o encontro trivial, à luz crepuscular, entre duas figuras importantes do universo sertanejo brasileiro: o tropeiro Bernardino e o boiadeiro Sigismundo, personagens cujos trabalhos remetem à própria origem da palavra “bucólico” (de “βουκόλος”, quer dizer, “boieiro”). O tropeiro e seu companheiro Fabrício repousam já em cena quando, em um segundo momento, entra o boiadeiro. Dá-se assim o *encontro*, típico estopim da poesia bucólica, a partir do qual a cena vai desenrolar-se com saudades da infância e melancólicas confissões de amor. Que fazia o tropeiro, porém, antes que o outro

<sup>12</sup> Essa inclusão, porém, legitimada pela prática desde Teócrito (que menciona lenhadores, porqueiros, ceifeiros e outras profissões do mundo rural), não é consensual entre os estudiosos do gênero. René Rapin, por exemplo, autor de um estudo bem conhecido, *De Carimine Pastoralis* (1684), não admite a inclusão de vindimadores, pescadores, caçadores, jardineiros e outros trabalhadores do campo por não encontrar nas suas rotinas o ócio necessário à conversa fiada e à composição de canções. A tradição lusófona, desde a *Arte Poética* (1748) de José Freire, segue caminho inverso.

chegasse? Já cantava, personagem que é de um gênero marcado pela musicalidade, trovas de amor afinadas com o sentimento da paisagem. Mas é atípico o caminho que une Bernardino ao seu entorno: enquanto, nos poemas vinculados à tradição clássica, é o mobiliário natural que usualmente acompanha os sentimentos do poeta, aqui é Bernardino quem, romanticamente movido pelo que observa ao cair da noite (horário pouco explorado pela tradição bucólica), une a sua à voz da natureza. Assim, como perigasse chover (“A eminente borrasca / Seguros aguardemos”), o tropeiro pede ao amigo que lhe passe a viola (não a lira, nem a siringe ou o aulo, mas um instrumento nacional) para fundir os seus sentimentos às expansões incontidas do céu: “São duas tempestades: / Sobe a minha do peito à boca em hinos, / E a outra se desaba / Pela voz do trovão por toda a parte”.

Não é o trovão que acompanha as suas saudades, nem o vento que secunda o seu lamento, mas o contrário: canta “saudades pungentes [...] ao som do trovão”; afina a sua voz “c’o pranto do céu”; dilui os seus ais “no rijo aquilão”; quer “gemer sobre a terra” para imitar o bacurau e fazer eco ao “canto funéreo” do urutau (aves nacionais). Dessa forma, por via contrária (dir-se-ia menos antropocêntrica), consuma-se a consonância usual entre o sentimento do cantor e a paisagem campestre.

As endechas amorosas do tropeiro são compostas com simplicidade, em sequências de versos hendecassílabos com ritmo anapéstico, à maneira de Gonçalves Dias, e de versos heptassílabos ao gosto das modinhas populares. O tom é fortemente bucólico. Bernardino pede ao rio que, condoído de si, retroceda até as terras do Pati para tratar com a sua Inês; pede ao vento que leve a Inês os seus suspiros; pede às nuvens que não cubram a lua à sua amada. Dez quadras rimadas compõem o espaço dedicado a essa canção. Encerra-a uma consideração de fundo moralizante sobre o valor do casamento, da “esposa donosa” e da “prole ditosa”. Essa reflexão sobre a plenitude da vida matrimonial, estranha à atmosfera pagã do pastoreio arcádico, pertence à rotina moral do sertão brasileiro — como a viola, como o urutau, como as modinhas rimadas. Um namoro rural em pleno século XIX, é claro, devia resultar em casório. A sua inclusão segue, portanto, um método brasilianizante: inserindo esse traço de moralidade sertaneja (que ecoa também o espírito de aburguesamento moral dos idílios de Salomon Gessner<sup>13</sup>), Porto Alegre

---

<sup>13</sup> Segundo Alessandro Rolim de Moura (2022, p. 508-509), a poesia de Gessner conduz um “saneamento” nos modelos bucólicos clássicos” que insufla no gênero uma espécie de “espírito de bom-mocismo”. Assim, em sua obra, “o amor é desprovido de sofrimento e os pastores são exemplos de virtudes. A paixão amorosa, um dos elementos que introduziam a loucura e a morte nos *Idílios* de Teócrito e nas *Bucólicas* de Virgílio, torna-se aqui um sentimento de segurança, doces sentimentos recíprocos, conforto e autocomplacência”, tudo aquilo que, no poema de Porto Alegre, Bernardino associa à vida conjugal.

dá mais um passo rumo à “caipirização” do gênero bucólico, aqui entendida como estratégia de modernização romântica.

Feito o arremate, Bernardino pede ao colega Fabrício (também ele violeiro) que cante “Essas coplas saudosas que minha alma / Leda conduz à juventude amável”, mas são interrompidos. Vem lá de fora uma voz estranha, uma saudação cristã: “Convosco seja a Virgem dos Palmares”. É um boiadeiro encharcado que pede abrigo e revela vir dos Campos da Formiga, terra natal de Bernardino. A coincidência surpreende. O boiadeiro é convidado a partilhar da comida tropeira, do fumo e da cachaça (“da loura cana a cordila essência”). Aceita. Iluminando-se-lhe o rosto, Bernardino reconhece o amigo de meninice: “Céus! É Sigismundo, o meu colaço?”. Apertam-se as mãos, “que encontro feliz e inesperado!”, e calculam há quantos anos não se veem recorrendo à floração das caneleiras e dos ingás (procedimento bucólico incorporado pelo nosso indianismo romântico). A rememoração da infância que, a partir desse momento, ganha espaço na brasileira de Porto Alegre, é, se não me equivoco, uma inovação romântica do gênero, inexistente nos modelos legados pela Antiguidade e pelo quinhentismo lusitano, muito embora já explorada (teoricamente) por Francisco Freire de Carvalho nas *Lições elementares de poética nacional*<sup>14</sup>. Faltava, porém, uma composição em língua portuguesa que efetivasse esse vínculo. Temo-la n’“O Pousou”. É Sigismundo quem traz o assunto à tona, fazendo menção à época pueril em que os dois sertanejos cantavam juntos:

Onde era a tua voz, irmão querido,  
Que em gêmeo canto, em solitária noite,  
Na doce infância, no concerto harmônico,  
Elevava minha alma [...]  
[...] Oh!, dias plácidos  
De virgínio pensar, onde dos lábios  
Nem o fogo do amor, nem dos queixumes  
A flor tisonavam com suspiros cálidos!

<sup>14</sup> Freire de Carvalho, nas *Lições elementares de poética nacional* (1851, p. 57), argumenta que o gênero pastoril “é aquele por meio do qual o poeta representa à imaginação dos seus leitores as cenas risonhas da natureza campestre, e nelas os objetos e situações que na infância e na mocidade são pelo ordinário a fonte donde dimanam os mais puros prazeres da vida, e para os quais o homem volve ainda com gosto os olhos em uma idade avançada”. Essa interpretação reflete, provavelmente, o estudo das ideias de Friedrich Schiller (1991, p. 83), para quem o objetivo da poesia idílica seria “expressir o homem no estado de inocência, isto é, num estado de harmonia e de paz consigo mesmo e com o mundo exterior”, ou seja, representar a “idade infantil da humanidade”. Schiller (1991, p. 84) concebe o idílio, portanto, como uma espécie de idealização do passado perdido, pertença ele a uma coletividade humana ou a um único sujeito (daí o tema da infância individual): “todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética”.

Paraíso perdido, porém, é a infância recuperada através do amor, única força capaz de rejuvenescer o homem subjugado pelo trabalho, de fazê-lo “outra vez remoeçar, abrir a infância / Desta vida que sinto, que amo e adoro”. Sigismundo está apaixonado. Revela-o com uma linguagem paradoxal em que se percebe a clara influência das élogas e sonetos de Camões:

[Amor] é um espinho que dói quando penetra,  
Que fere como o dente da serpente,  
Mas que o seio repassa de delícias.  
Amor é inquietação que não se acalma,  
É um contínuo sofrer entre sorrisos,  
E um punhal que me fere e que eu sustenho;  
É o trono e o cadafalso, o leito odoroso  
De rosas e de espinhos; é o perpétuo  
Altar onde se imola a mesma vítima  
Que se adora e deseja eternizar-se.

Essas confissões camonianas põem inquieto o coração de Bernardino, apaixonado ele também, e o anfitrião pede ao boiadeiro que mudem de assunto, que remocem tratando não de seus amores, mas da infância compartilhada nos Campos da Formiga: “Remocemos agora sobre as asas / Da inocente memória”. Sigismundo, porém, a quem não agrada pensar na destruição da terra natal (que ilustra a partir de comoventes imagens de ruína rural) e na perda irreparável da infância, recusa o convite: “Tudo já se acabou, tudo é tristeza”. Decidem os dois, assim, entristecidos pelo amor e pela infância perdida (os dois polos dessa brasileira), passar a madrugada em vigília, bebendo café, fumando cada qual seu “amável charuto”, à espera da “buzina do crepúsculo” que virá (note-se a representação fidedigna, ainda que acrítica, do mundo rural brasileiro) “Despertar na senzala o afro escravo / Que a terra doura ao fazendeiro ativo”. Nesse ínterim, mostra Sigismundo um copo de madeira colhido e adornado pela sua amada Angélica — singelíssima e romântica resposta à descrição da copa com que um cabreiro, no primeiro idílio de Teócrito, presenteia Tírsis:

A mão mimosa  
Esta cuia adornou, colhida da árvore  
Que ela mesma plantara. De saudades  
Formosa tarja lhe bordou na orla,  
E aqui, num coração farpado, Angélica  
O seu nome gravou; uniu-lhe a fonte

O ipê frondoso e as sonoras palmas  
Do erriçado tucum, tácitos cúmplices  
Do mútuo afeto que jurado havemos.

Bernardino, não podendo mais conter o seu estro, torna a empunhar a viola. Quer contar ao amigo como tem padecido igualmente de amores, como tem seguido “pela estrada taciturno, / [...] gemendo e suspirando”, sem jamais encontrar o pouso para o seu tormento. A cantiga é simples, campestre, e repassa vários lugares-comuns do lirismo romântico (aves, árvores, flores etc.), tingindo-os vez ou outra com cores locais — fala-se da araponga que foge ao caçador, da “nível grumixama” e mesmo do fogaréu provocado por uma coivara, técnica agrícola tipicamente brasileira. Nota-se, além disso, a influência de Camões (que mencionará nominalmente adiante como exemplo de pobreza orgulhosa) em versos como “a dor para mim é vida, / E o penar consolação”, ou “Tudo na terra é mudança, / Só eu não vejo chegar / O meu dia de esperança”. Mas o amor lhe pesa; o coração estala no peito. Quer mudar outra vez de assunto, regressar outra vez à infância, e propõe a Sigismundo que cantem juntos as trovas sertanejas da “Mãe do Ouro” ou do “Anhanguera”. O boiadeiro, porém, receoso de profanar as memórias de infância, recusa o convite pela segunda vez: “Para que recordar essas venturas / Que o tempo consumiu, que o mesmo tempo / Reavivar não pode?”. A vida, ele julga, tem lhe imposto muitas provações: orfandade, solidão, pobreza... tudo avultado pela educação que recebera de um prelado na infância: “Na mente esclarecida o pranto é duplo, / Maior a tempestade, os ais profundos”. Bernardino discorda; sente-se orgulhoso e romanticamente livre em sua condição de tropeiro, nada inferior aos reis e sátrapas da terra. Expressa-se aqui em termos que o aproximam não do pastor bucólico encarnado até então, mas do cavaleiro rebelde, do ladrão altivo, do pirata banido e do cigano livre, tipos popularizados por obras-chave do romantismo europeu como *Götz von Berlichingen* (1773), *Os bandoleiros* (1782), *O corsário* (1814), *Jean Sbogar* (1818) e *Os ciganos* (1827), respectivamente de Goethe, Schiller, Byron, Nodier e Pushkin:

...desprezemos  
Vaidosos sonhos que da lei da morte  
Os reis não livra e os tiranos ávidos.  
Somos pobres de ouro, mas tão ricos  
Como as aves e Creso; livres somos...  
[...]  
...livres nascemos

Mais que o rico, surrão de prata e ouro,  
Na mente e peito mil tesouros temos:  
É vitória o sofrer inabalável.

Entra, assim, nesse idílio caipira, ainda outra nota romântica como tema secundário de conversa: o orgulho da pobreza livre ligada a certas ocupações ou estilos de vida marginalizados, errantes, em vias de desaparecer. Mas Sigismundo quer cantar os seus amores: “Eu gosto de chorar; gemer eu quero / Ao pálido clarão da lua occídua”. Sentindo-se contagiado pelo entusiasmo do tropeiro, inicia com estas coplas altivas o seu canto erótico de forte sabor medievista, inspirado nas modulações anapésticas de Gonçalves Dias, quicá no poema “O trovador”:

Eu não tenho um corcel prateado,  
Nem um pajem que as rédeas lhe tome;  
Boiadeiro pedestre e coitado,  
Rude chão os meus passos consome.  
O céu é minha tenda,  
O chão meu pavimento,  
Um seixo meu assento,  
E o mundo meu solar.  
Sou rei, não tenho servos,  
Nem naves, nem armada;  
Por cetro esta aguilhada,  
Por trono o meu amor.

E assim por diante, em versos de linguagem tão popularesca que chegam a rimar “amor” com “dor”, introduzindo ainda um outro tema eminentemente romântico, o da morte em juventude, posto havia pouco em circulação por poetas da moda como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu: “Desgraçado passarinho, / Deixo o ninho / No verdor da mocidade; / Minha idade / Caducou sem velho ser: / Vou morrer”.

A manhã vem finalmente interromper o sarau. Lá vão os escravos para a faina da roça, enxadas nas mãos. “É hora da partida”, lamenta Bernardino, e arrisca uma última vez: “Uma copla da infância não cantamos?”. Afinal, cede Sigismundo. Cantam juntos (a marcação indica que falam “os dois”), tangendo viola e machete (cavaco), a lenda do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o “Anhanguera”<sup>15</sup>, repleta de “combates”, de “crenças do gentio” e da “voz do piaga nos incultos

<sup>15</sup> Segundo a tradução aceita por Joaquim Manuel de Macedo (e, presumo, pelo seu círculo), “anhanguera” devia significar, na língua dos índios goyazes, “feiticeiro” ou “gênio do mal”. Cf. Macedo, 1876, p. 295.

sertões”. Trata-se de uma canção de fundo indianista, tradicional ou composta por terceiro<sup>16</sup>, meio anapéstica e meio hexassílabo, claramente inspirada no universo poético revelado por Gonçalves Dias e, em especial, n’“O canto do piaga”:

Sobe o fumo, nos ares descreve  
Um fantasma terrível, medonho!  
Não é medo cobarde, nem sonho,  
Ó guerreiros da tribo Puri.  
Eu vi, eu vi, eu vi,  
Por entre o nevoeiro,  
Cantar ledó o saci,  
Piar mocho agoureiro;  
Sem flecha retorcer-se  
Na terra o sabiá,  
E nesta mão fender-se  
Calado o maracá.

Terminado esse dueto sertanejo-indianista, mais moda de viola do que canto amebau<sup>17</sup>, Bernardino e Sigismundo combinam um batizado e despedem-se devotamente, dentro do espírito de bom-mocismo que preside o poema. Assim chega ao fim o idílio caipira de Porto Alegre: com uma paráfrase significativa de Gonçalves Dias que não deixa dúvidas quanto à sua intenção de romantizar o gênero clássico, unindo o folclore nacional recém-valorizado à velha coita bucólica. Esse esforço não passou despercebido por Ferdinand Wolf, que, em seu *Brésil littéraire* (1863, p. 174, tradução minha<sup>18</sup>), chamou a atenção para o caráter arcádico e ao mesmo tempo romântico de “O pouso”:

Os seus lamentos amorosos [de Bernardino e Sigismundo] lembram um pouco demais a Arcádia, mas, como verdadeiros brasileiros, pensam também nas tra-

<sup>16</sup> Até então, todas as canções presentes n’“O pouso” eram de autoria dos próprios cantores, como soía acontecer nos idílios e eclogas da Antiguidade. Mas o gênero bucólico admite exceções, e não causa perplexidade que suas personagens entoem cantigas alheias. No “Idílio 4” de Teócrito, por exemplo, o pastor Córidon insiste saber tocar os prelúdios de Glauca e de Pirro; na “Ecloga 9” de Virgílio, Lícidas e Méris passam em revista as velhas composições de um terceiro, Menalcas; e assim por diante.

<sup>17</sup> A performance colaborativa de Sigismundo e Bernardino ecoa uma prática comum nas bucólicas legadas pela Antiguidade, como se pode notar, por exemplo, nos idílios 6 e 7 de Teócrito — no primeiro, os vaqueiros Dáfnis e Dametas (exceções em um mundo predominantemente marcado pela presença de pastores e cabreiros) menos cantam em competição do que em conjunto; no segundo, “a troca de canções entre Simíquidas e Lícidas [...] é um comércio amigável que não envolve a competitividade um tanto agressiva de outros contextos” (Moura, 2022, p. 91).

<sup>18</sup> Texto original: “Leurs plaintes amoureuses sentent bien un peu trop l’Arcadie, mais en véritables Brésiliens ils pensent aussi aux traditions nationales. Ils se rappellent le mythe d’Anhanguera (personnage fabuleux des Indiens, qui répand la terreur et la mort), et les contes du rocher noir (a Pedra negra), de la mère d’or (A mai d’ouro) et de la montagne enchantée (A montanha encantada). Malheureusement le poète ne fait que nommer les trois derniers”.

dições nacionais. Lembram-se do mito de *Anhanguera* (personagem fabuloso dos indígenas, que espalha o terror e a morte), e dos contos da rocha negra (*a Pedra Negra*), da mãe do ouro (*A Mãe do Ouro*) e da montanha encantada (*A Montanha Encantada*). Infelizmente, o poeta apenas menciona os três últimos.

Tem perspicácia o argumento de Wolf, mas reduz os termos comparados à sua quinta parte: nem só de “lamentos amorosos” compõe-se a parte bucólica do poema, nem só de mitos indígenas a parcela nacional, romantizante — note-se, por exemplo, o tratamento antropológico dado por Araújo Porto Alegre à pintura da cena, que inclui não só lendas sertanejas e espécimens de aves e plantas locais, mas práticas culturais tipicamente brasileiras como a coivara e a cantoria em redondilhos acompanhada de viola e machete, origem de inúmeros gêneros populares (o cateretê, o samba etc.). A meu ver, portanto, “O pouso” se insere em um ambicioso projeto de adaptação do universo bucólico ao ambiente cultural brasileiro, análogo (porém mais complexo) ao que observamos em “Itaé”.

## Conclusão

Encerremos aqui esta breve análise. Foi minha intenção demonstrar como os poemas “Itaé” e “O pouso”, publicados pela revista *Guanabara*, inserem-se no projeto de romantização dos gêneros clássicos levado a cabo pelo círculo de escritores reunido em torno de revistas como a *Nitheroy* e a *Minerva Brasiliense*. Ambos os textos, embora distintos na escolha de personagens e ambientações (o primeiro voltado ao universo indígena e selvático; o segundo ao sertanejo e sua vida errante), operam uma fusão entre formas de herança clássica e temas de interesse nacionalista, romântico, convertendo a poesia bucólica em ferramenta adequada à expressão de ideias e valores próprios da cultura brasileira oitocentista.

## REFERÊNCIAS

A. Revista dramática. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 263, p. 2-3, 23 nov. 1838.

ADET, Emílio. A leitura de uma tragédia inédita. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. I, n. 12, p. 355-364, 15 abr. 1844.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Primeiro volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de poética nacional*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1851 [1840].
- DELAPLACE, Eugène. La littérature brésilienne. *Revue Contemporaine*, ano 14, 2ª série, tomo 48. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1865. p. 497-518.
- ESTEVES, Gabriel. Antônio José, uma tragédia fora de hora? *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 246-268, 2021.
- ESTEVES, Gabriel. A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836). *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 32, n. 2, p. 11-27, 2023.
- ESTEVES, Gabriel. *O romantismo moderado no Brasil (1827–1856)*. 2024. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERRETTI, Danilo José Zioni. A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. *História da historiografia*, Ouro Preto, v. 8, n. 17, p. 171-191, 2015.
- GUANABARA. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 1, tomo I, p. 1-2, 1849.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- LOPES, Roberto (org.). *Cartas a Monte Alverne*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Ano Biográfico Brasileiro*. Segundo volume. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Antônio José*, ou O Poeta e a Inquisição. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil. *Nitheroy*, Revista Brasiliense, número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836. p. 132-159.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume II. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MELO, Antônio Joaquim de. Itáé, idyllio americano. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 5, tomo I, p. 157-165, 1850.
- MOURA, Alessandro Rolim de. *Poesia bucólica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- O GUANABARA. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 555, p. 4, 23 fev. 1855.
- PACHECO, Félix. Manuel de Araujo Porto-Alegre e Evaristo da Veiga. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 23, v. 39, n. 125, p. 90-100, maio 1932.
- PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estudos sobre a litteratura. *Nitheroy*, Revista Brasiliense, número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836. p. 214-243.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Esboço biographico e necrologico do conselheiro José Boni-

- facio d'Andrada e Silva [nota preliminar]. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 12, tomo III, p. 299, 1856.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O Pouso. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 6, tomo I, p. 189-208, 1850.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SILVA, Firmino Rodrigues da. Nênia à morte do meu bom amigo, o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro. *O Brasil*, Rio de Janeiro, número 107, p. 1-2, 16 mar. 1841.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. *Crítica reunida: 1850–1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Indagações sobre a literatura argentina contemporânea. *Minerva Brasileira*, Rio de Janeiro, volume I, número 10, p. 294-301, 15 mar. 1844.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *Os três dias de um noivado*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Paula Brito, 1844.
- THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XI, número 266, p. 3, 29 nov. 1837.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; Paris: Aillaud, 1916.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlim: A. Asher & Co., 1863.

Recebido em: 03/02/2026

Aceito em: 06/03/2026



# Guinada à humanidade: um estudo da composição de personagens em dois contos de Ronaldo Correia de Brito

## A Turn Toward Humanity: A Study of Character Development in Two Short Stories by Ronaldo Correia de Brito

Victor Cardoso dos Santos  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
victor.crdoso@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0004-6983-9223>

Vanessa Costa dos Santos  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)  
vanessa.santos@ueg.br  
<https://orcid.org/0009-0005-0444-4121>

João Paulo Ferreira dos Santos  
Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO)  
joaopaulofds1@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-6799-4199>

**RESUMO:** O presente trabalho analisa como se configuram os princípios do realismo lukacsiano na construção de personagens nos contos “A espera da volante” e “Um valente romano”, da obra *Faca* (2017), de Ronaldo Correia de Brito. Para isso, fundamenta-se principalmente em Georg Lukács, especialmente no ensaio “Narrar ou descrever” (1965), além de referenciais críticos como Candido (2004), Frederico (2013), Bastos (2011) e Borges (2022), que contribuem para a compreensão do método narrativo e do conceito de tipicidade. Deste modo, o estudo está organizado em duas etapas: na primeira, sistematizam-se as categorias do realismo lukacsiano — o método narrativo, a tipicidade e a centralidade da ação — a fim de estabelecer parâmetros analíticos; na segunda, examinam-se os contos selecionados, observando as trajetórias, interações e condicionamentos sociais das personagens, bem como a função que os elementos narrativos desempenham na representação dos destinos humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ronaldo Correia de Brito; humanidade; composição de personagens; estética realista lukacsiana.

**ABSTRACT:** This paper analyzes how the principles of Lukácsian realism are configured in the construction of characters in the short stories “A espera da volante” and “Um valente

romano” from the work *Faca* (2017), by Ronaldo Correia de Brito. To this end, it draws mainly on Georg Lukács, especially his essay “Narrar ou descrever” (1965), as well as critical references such as Candido (2004), Frederico (2013), Bastos (2011), and Borges (2022), which contribute to the understanding of the narrative method and the concept of typicality. Thus, the study is organized in two stages: in the first, the categories of Lukácsian realism—the narrative method, typicality, and the centrality of action—are systematized in order to establish analytical parameters; in the second, the selected short stories are examined, observing the trajectories, interactions, and social conditioning of the characters, as well as the function that narrative elements play in the representation of human destinies.

**KEYWORDS:** Ronaldo Correia de Brito; humanity; character construction; Lukácsian realist aesthetics.

## Introdução

“Só os insignificantes (Macabéa entre eles) poderão dar  
outro rumo ao mundo.”  
(Bastos, 2011, p. 12)

O pensador húngaro Georg Lukács, em primoroso ensaio sobre *Marx e o problema da decadência ideológica*, diz, ao falar das potencialidades da literatura, que

O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas (Lukács, 2010, p. 80).

Dessa forma, o presente trabalho tem como horizonte identificar, a partir da perspectiva estética do realismo lukacsiano, a composição de personagens dos contos “A espera da volante” e “Um valente romano”, presentes no livro “Faca”, do volume *Faca e Livro dos homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito.

Para tanto, como aporte teórico, recorreremos a textos como “Narrar ou Descrever”, de Georg Lukács (1965), “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2004), e *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, de Celso Frederico (2013); além de visitar autores que buscaram através de suas pesquisas

versar sobre o realismo de vertente lukacsiana, como Hermenegildo Bastos e Diuvanio de Albuquerque Borges.

Dividiremos o nosso percurso em dois momentos: no primeiro, nosso objetivo é apresentar a interpretação lukacsiana do realismo, compreendendo o método narrativo, a tipicidade e a centralidade da ação; no segundo, realizaremos a análise dos contos selecionados, buscando entender a construção dos personagens através da ação e da interação deles.

## A figuração humana na teoria lukacsiana do realismo

Inicialmente, é importante ressaltar que, a despeito de investigar os realistas do séc. XIX, o método e postura defendido pelo filósofo G. Lukács e seus sucessores, segundo o professor Celso Frederico (2013, p. 91), “não se confunde com a escola literária, significando antes uma tomada de posição perante a realidade e valendo, portanto, desde a Grécia Antiga até os dias de hoje”; sendo, por conseguinte, “um método, o caminho para se configurar artisticamente o mundo dos homens e, também, o critério para se julgar a produção artística”.

O realismo em Lukács, de acordo com Frederico (2013, p. 111), “é uma resposta aos desafios postos pela sempre mutante vida social”; logo, “concede-se privilégio à realidade, e não ao modelo fixo, canônico, de uma concepção estética normativa”. Assim, o Realismo lukacsiano arquiteta-se sobre duas colunas: o método narrativo e o recurso à tipicidade (Frederico, 2013, p. 105). Discorreremos sobre ambas, tendo por pressuposto compreender como ocorre o processo de composição do personagem através deste método de configuração artística.

De mais a mais, vale a pena ponderar que o realismo em Lukács não é uma fotografia de um dado objeto, algo estático, não sendo um método descritivo em que o autor declara fidelidade a algo, mas, isto sim, é a apreensão do objeto em constante *devir*, em transformação, em processo. O Realismo para o referido autor consiste na representação sustentado no princípio da *ação*, como confirma José Paulo Netto (2023, p. 54, grifos do autor):

Apoiando-se em indicações de Engels, Lukács sustenta que o realismo não é uma simples questão de estilo ou de técnica: é o problema nuclear de toda a arte: o realismo não é um dado formal: é o único *método* compositivo que permite a realização de uma autêntica configuração artística, a apreensão da realidade como totalidade em movimento dialético.

A colocação acima respalda a adoção dessa teoria como sustentáculo deste trabalho, pois buscamos olhar para a ação e a relação entre os personagens para filtrar os traços que indiquem como ocorre o processo de composição de personagens presentes nos contos de “Faca”, que junto com “Livro dos homens” compõem o volume de Ronaldo Correia de Brito *Faca e Livros dos homens* (2017).

## Método narrativo: a centralização dos destinos humanos

A centralidade da teoria lukacsiana sobre o realismo é, indubitavelmente, a convicta defesa do gênero humano, abarcando o autor, o personagem e desaguardo no leitor<sup>1</sup>. Como nota Frederico (2013, p. 91, grifos do autor),

Ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanistas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão.

Como se vê, o autor que opta pelo método realista deve assumir uma postura em defesa da humanidade. Esse ponto é discutido por Georg Lukács em seu ensaio “Narrar ou descrever” (1965), em que, tendo como plano de fundo a análise de obras realistas e naturalistas, como, respectivamente, *Ana Karenina*, de Liev Tolstói, e *Naná*, de Émile Zola, sobretudo no que tange às cenas das corridas de cavalo nesses romances, coloca que a escolha por narrar ou descrever se dá pela posição “assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade” (Lukács, 1965, p. 50).

O referido filósofo (1965, p. 50) faz uma breve comparação entre os autores realistas do séc. XIX, Liev Tolstói e Honoré de Balzac, e os naturalistas, Émile Zola e Gustave Flaubert. Os primeiros participaram, ao seu modo, ativamente dos processos sociais que culminaram na estabilização da sociedade capitalista; contrariamente, os outros, de acordo com Lukács, no capitalismo já consolidado, tornaram-se, ainda que críticos, apenas observadores da sociedade organizada. Assim, é preciso que o autor se movimente na sociedade, compreenda os avanços e retrocessos, a dureza da vida de alguns e a tranquilidade da vida de outros,

---

<sup>1</sup> “Na obra de arte, enfim tornada autônoma, o homem pode contemplar a sua criação, reconhecer-se nela. Arte é afirmação ontológica, objetivação momento decisivo de autoconsciência do ser social. A arte, criando um “mundo próprio” conformado às mais profundas necessidades humanas, permite ao homem, enfim, tornar-se autoconsciente, reconhecendo-se como o criador de sua própria existência” (Frederico, 2013, p. 125).

posicione-se em favor da humanidade frente ao processo social e as mudanças que se originam desse movimento, bem como das interferências que decorrem nos destinos humanos. O impacto dessa dicotomia na composição artística se dá, primeiramente, na maneira com a qual o narrador irá transmitir a matéria artística. No método defendido por Lukács, como nota Diuvanio de Albuquerque Borges (2022, p. 23):

A narração tem como imperativo o ponto de vista do personagem e sua relação com o restante do texto historiciza-se a partir desse movimento, pois torna possível entender as relações entre o indivíduo e a sua classe, sua época, seus hábitos, viabilizando sua caracterização social. A partir disso, individualiza-se o personagem, no entanto, relacionando-o com tudo que o cerca, de modo a compreender suas reações frente aos acontecimentos e destacando-se, assim, o processo e não os resultados.

Ou seja, o ponto de vista do personagem permite-nos compreender a sua relação com os outros, seus sentimentos e os efeitos do processo social em seu caminhar, além, é claro, de dissecar as especificidades dele enquanto indivíduo. O destaque, portanto, se dá a partir das decisões e das ações, tomadas no dia a dia, possibilitando compreendê-lo a partir de seu *dever* e não como um resultado acabado.

Sobre esse processo do *dever*, isto é, da formação subjetiva dos personagens no fluxo dialético da aparência e da essência, o autor da *Teoria do romance* explicita que “a riqueza interior de um personagem literário deriva da riqueza de suas relações internas e externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade” (Lukács, 2010, p. 102). Daí decorrem as potencialidades de um personagem, cujas tomadas de decisões ao longo de sua trajetória narrativa pode torná-lo interessante ou não.

Assim, pode-se dizer que a vida dos seres humanos — matéria para a composição do personagem — está no centro da narrativa e os elementos que os circunscrevem — as coisas, os acontecimentos, o espaço — ao serem narrados, ganham vida poética a partir da função que assumem no e para o desenrolar dos destinos humanos, ganhando dimensão humana, humanizando-se<sup>2</sup>. Os elementos que são narrados, o são por terem uma função categórica na vida humana dos personagens. São importantes por carregarem em seu interior a essência humana; por se constituírem enquanto veículo dos destinos dos homens.

---

<sup>2</sup> Cf. Bastos, 2011, p. 15; Lukács, 1965, p. 73.

Por sua vez, os elementos essenciais à narrativa foram selecionados pela práxis humana, já operados pela vida, portanto, o narrador não é contemporâneo aos acontecimentos dos destinos humanos:

Só a praxis humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a praxis, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão do conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz *retrospectivamente*, adotando a perspectiva alcançada no final dêles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção essencial que já foi operada pela vida mesma (Lukács, 1965, p. 63, grifos nossos).

Portanto, a narração eleva ao plano da necessidade os acontecimentos e coisas que veiculam os destinos humanos (Lukács, 1965, p. 46-47). Na narrativa realista, os elementos selecionados devem assumir uma função para o desenvolvimento do personagem. Em consonância, Candido (2004, p. 58) coloca que a função dos elementos na narrativa deve auxiliar na ideia que sustenta o personagem. Mais para frente, ele vai dizer que:

A vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrosam na composição geral e sugerem a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (Candido, 2004, p. 75).

Se o autor não tiver a capacidade de encontrar apenas os traços importantes à narrativa na práxis humana, o personagem estará condenado a se afogar em um mar de pormenores que se tornará a obra, fazendo pesar e comprometendo a qualidade dela e sustando seu potencial humano.

Ademais, os acontecimentos da narrativa são concatenados pelo autor realista a partir de um movimento entre o passado e o presente que evidencia não apenas o encadeamento entre eles, como também esclarece que um deriva do outro (Lukács, 1965, p. 69). Estar no presente possibilita ao narrador flagrar “no

passado os momentos constituintes, progressivos, de rupturas e inovações postas no interior do autodesenvolvimento do ser social” (Frederico, 2013, p. 120).

Portanto, os elementos selecionados que compõem a personagem devem não a fragmentar, escondê-la, mas, isto sim, indicar algo sobre ela e sobre as tendências que atuam sobre sua vida; deve servir ao seu modo-de-ser, relacionando-se com os demais pormenores de sua composição na intenção de torná-la mais cativante e complexa (Candido, 2004, p. 78-79).

Contrariamente, o narrador no método descritivo é, segundo Borges (2022, p. 23), um observador

[...] que se volta para fora do texto, olhando os fatos externos e os ordenando de um modo lógico. Por isso, a arte torna-se uma espécie de decalque artístico, construído a partir de uma visão exterior por meio da qual, em seu processo de criação, o artista olha o mundo ao redor e tenta transcrevê-lo assim como vê-lo.

A consequência dessa contemporaneidade intrínseca é um amontoado de particulares que, por não terem sido hierarquizados pela ação dos homens, tornam-se equivalentes a eles (Lukács, 1965, p. 63). O personagem “aparece como acessório delas [das coisas], como elemento de uma natureza morta à qual são atribuídas dimensões monumentais” (Lukács, 1965, p. 92).

A falta de um compromisso com a práxis humana, responsável por delimitar os traços importantes, engendra uma obra onde os personagens não são os agentes de sua vida, mas apenas o transcorrer dela.

Vê-se, portanto, que o método descritivo costura uma obra que se soma, em certo nível, a desumanização encetada pelo capitalismo e expressada através do “fetichismo da mercadoria”<sup>3</sup>:

Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho. Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medí-

---

<sup>3</sup> Segundo Frederico (2013, p. 90), o fetichismo da mercadoria “é a forma invertida através da qual os fenômenos se manifestam à nossa consciência. Assim, procuram-se ocultar os vestígios humanos da sociedade, produzindo, em seu lugar, a ilusão fantasmagórica de que são as mercadorias “enfeitadas” que governam a vida dos homens”.

ocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa: na descrição, é o virtuosismo de uma [...] arte refinada, de laboratório, dêste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos (Lukács, 1965, p. 68).

Ao mesmo tempo em que os personagens ocupam o mesmo nível das coisas, essas tornam-se autônomas e não veiculam mais os destinos humanos, adquirindo um significado independente para o desenrolar das ações humanas (Lukács, 1965, p. 67-70). Consequentemente, ocorre a transformação dos personagens em,

[...] seres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. [...] *O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies* (Lukács, 1965, p. 75, grifos nossos).

O enrijecimento do *devir* do personagem empreendido pelo método descritivo arranca sua humanidade na medida que o coloca apenas como mais um “objeto” a ser apresentado, onde nem mesmo seus sentimentos e pensamentos mais íntimos podem ser considerados verdadeiros, já que não são apresentados sucessivamente pelo autor e sim descritos por ele.

Além disso, os elementos da obra são vitimados por essa atomização: “a vida dos homens, o destino dos protagonistas constitui apenas um tênue fio, necessário para ligar estes quadros, objetivamente acabados em si mesmos” (Lukács, 1965, p. 69-70). Portanto, as obras que são compostas pelo método descritivo nada mais são que um amontoado de quadros que, ainda que estejam enfileirados seguindo algum critério, são independentes uns dos outros (Lukács, 1965, p. 70).

Vê-se que a obra composta pelo método descritivo tem como resultado nada mais, nada menos do que uma vitrine onde seus constituintes são organizados na mesma prateleira seguindo um critério exterior a eles. Em defesa ao método narrativo em detrimento do descritivo, Georg Lukács advoga por uma arte capaz de, segundo Frederico (2013, p. 91),

[...] refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a

aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista.

À vista do abordado sobre esse ponto basilar da teoria lukacsiana do realismo, a ilação que se faz é que a posição assumida por Lukács em seu ensaio é sustentada pela necessidade de engendrar uma defesa à humanidade a partir da configuração artística do mundo dos homens e dos destinos desses.

A centralização dos destinos humanos importa no enfrentamento à reificação<sup>4</sup> e, na medida em que se entende o poder humanizador da literatura, isto é, desfetichizadora, contrapõe o *mundo da necessidade* — a sociedade fetichizada — com o *mundo da liberdade* — a projeção de um em que os destinos humanos encontram a possibilidade de, livremente, desenvolverem-se (Bastos, 2011).

Assim sendo, os elementos em uma narrativa quando assumem função na vida dos personagens, contribuem para o desenrolar dos destinos deles; caso contrário, tornam-se autônomos e nivelados tendo sua potência estética lesada, pois o tratamento dado a eles assemelha-se ao processo de reificação que fragmenta a essência humana.

Vê-se, portanto, que, contrariamente ao método descritivo dos naturalistas, o realismo defendido pelo filósofo húngaro está profundamente centrado na ação, no movimento, no *devenir*, categoria essa que filtra e dispõe os elementos que são necessários ao sentido da narrativa. Para compreendermos o personagem, devemos adotar como norteadora a categoria da ação, observando como os elementos nos são apresentados através da práxis humana no mundo.

## O recurso à tipicidade: o singular e o universal na teoria lukacsiana do realismo

Basilar no processo de composição de personagens e as situações vividas por ele, o típico é a unidade entre o singular e o universal, isto é, a síntese das especificidades da vida humana e das tendências do processo histórico (Borges, 2022, p. 20; Frederico, 2013, p. 107-108); é de suma importância que o autor seja capaz de compreender o funcionamento das engrenagens do processo social, bem como de sua influência sobre a vida humana, para que haja a possibilidade de concatenar aquilo que está na esfera da normalidade à exceção (Lukács, 1965 p. 56).

A teoria lukacsiana indica que o típico não é algo estático, congelado, mas, isto sim, em constante *devenir*; cabendo ao autor, objetivando configurar artisticamente os

---

<sup>4</sup> A reificação, um desdobramento do “fetichismo da mercadoria”, é o processo pelo qual os seres humanos, imersos na imediatez do cotidiano capitalista, são reduzidos a coisas, a mercadorias (Cf. Bastos, 2011, p. 19-20; Frederico, 2013, p. 91).

destinos humanos, identificar e arrancar o véu das tendências históricas do processo social na confecção de sua configuração artística (Borges, 2022, p. 20; Frederico, 2013, p. 109).

Os destinos humanos estão profundamente concatenados ao processo social — vide esse ser o aspecto do homem — portanto, a verdade de um é a do outro; o caráter e a consciência humana expressam-se, desta forma, como reflexo das condições que os circunscrevem (Frederico, 2013, p. 103-109; Lukács, 1965, p. 57-58), como assinala o filósofo húngaro:

O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas (Lukács, 1965, p. 47).

Portanto, o conhecimento do processo social é de suma importância, pois as condições colocadas na vida dos personagens têm sua gênese nele. Consequentemente, sendo a verdade de um a do outro; o autor, empenhado em configurar o caminhar dos homens, apresenta, concomitantemente, o caminhar das transformações históricas.

Os personagens de um romance realista vivem no mundo criado pelo autor, relacionam-se com seus iguais e com as instituições que a influenciam, não deixando de agir sobre seu contexto mediante a sensibilidade e a práxis (Candido, 2004, p. 78).

A subjetividade humana se expressa, portanto, na ação dos homens no mundo, na interação com outros seres humanos a partir daquilo que é materialmente possível:

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a praxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na praxis (Lukács, 1965, p. 57-58).

São as ações humanas tomadas pelos personagens no dia a dia em relação ao ambiente em que se encontra as coisas e os acontecimentos que os circunscrevem que ganha destaque, ou seja, o foco dado pelo autor, como já colocado em nossa seção sobre o método narrativo, está no processo e não no resultado:

E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação (Lukács, 1965, p. 58).

Em suma, ainda que seja um indivíduo bem delimitado no que tange à sua singularidade, é possível localizar no personagem — e, conseqüentemente, nas situações vividas por ele — as tendências históricas, os aspectos sociais de sua época. O que está no plano da subjetividade, portanto, é um reflexo daquilo que está posto no horizonte material, e tem na ação — seu movimento em relação a si, aos outros e ao mundo — a prova da natureza de seus sentimentos, crenças e ambições.

O personagem típico é aquele ser profundamente humano, não guiado por uma tese, uma ideia, mas, isto sim, por sua necessidade enquanto humano; ainda que circunscrito pelo processo histórico, não é uma extensão dele, mas está se debatendo contra ele, numa relação dialética.

Diante do exposto, compreende-se que a categoria da ação é basilar de tal forma que é possível pensar a estética realista lukacsiana como a estética da ação. Primeiro, entendemos que é ela a responsável por filtrar, no processo de composição narrativa, os elementos mais importantes para a configuração artística, seja na estruturação do personagem, seja na do mundo em que ele irá se mover.

Doravante, é por meio dela que podemos localizar e formular um processo de caracterização de personagens, pois é na práxis, na ação humana no mundo e na interação com outros, que os dados físicos e psicológicos que compõem os personagens nos são oferecidos.

Além disso, a ação dos personagens também coloca na ordem do dia a recorrência do processo histórico na vida humana e como eles se relacionam com ele: é no cotidiano que entendemos como o dever de um está profundamente concatenado ao do outro.

Portanto, para os objetivos deste trabalho, investigaremos a ação, relação e interação dos personagens nos contos de Ronaldo Correia de Brito tendo por pressuposto identificar como os personagens são compostos à luz da teoria lukacsiana do realismo, isto é, a estética da ação.

## A trajetória dos heróis decaídos: um estudo da composição de personagens em “Faca”, de Ronaldo Correia de Brito

Em “A espera da volante”, o leitor acompanha os personagens Irineia, uma mulher vista como louca; Chagas Valadão, um assassino procurado pela volante (essa que aparece na narrativa como uma força antagonica); Luís Ferreira, um comboieiro; e o protagonista Velho, um senhor que mantém as portas de sua casa sempre abertas aos transeuntes sertanejos (Brito, 2017). Já em “O valente romano”, somos apresentados a Anselmo Dantas e Teixeira, esses dois últimos sendo soldados da terceira volante norteadas pela missão de prender o protagonista, sendo ele Romano Gerônimo, um homem que busca ficar isolado, sendo visto por alguns como dono de uma aura santa (Brito, 2017).

Para além da existência da volante, como força destrutiva nos dois contos, os protagonistas possuem uma história em comum, sendo também guiados por uma necessidade semelhante, ainda que as formas de a executar diferenciam-se em certos aspectos. Tanto Velho quanto Romano Gerônimo buscam expiar pecados cometidos no passado, crimes de assassinato (Brito, 2017).

No caso de Velho, a narração indica:

O Velho tinha um passado que as pessoas desconheciam. Imaginavam um crime. Na calada de uma noite, na claridade da lua, um punhal brilhava. Na mesma luz prateada, entre cabelos escuros, um rosto moreno de mulher. Talvez um grito e um pranto convulso. Cavalos, fugas, estradas e um silêncio de casa sem portas. Era isso o que pensavam nas noites em que não conciliava o sono e a existência do Velho se tornava incompreensível. *A bondade, o riso sereno, os braços abertos e a mão que curava não poderiam existir sem mistério de morte, um pecado oculto.* A alma clara esconderia salas escuras. Teria o Velho aprendido a serenidade na dor? Ninguém sabia. Nem Luís Ferreira, a quem falava tanto (Brito, 2017, p. 15, grifos nossos).

Por sua vez, sobre Romano, nos é informado seu passado conturbado com mais detalhes:

De menino investido em assassino, quando mal completara os doze anos de idade. Por um acaso que faz a porta escolher o homem, e não o homem a porta. Era véspera de São João, e Romano queria uma fogueira para homenagear o santo de que se fizera devoto. Os angicos e as baraúnas cresciam incontáveis na mata fechada. Ninguém acreditava que um dia eles pudessem acabar. Romano partiu com um primo, com quem sempre andava de parilha, e um machado do mais fino corte para o ofício de lenhador. Tinha uma força disso-

luta e a raiva ainda se guardava num sítio do peito, desconhecida e sem rumo. Assoviava de alegria, pensando na noite de festa. O primo, olhando a galharia alta da árvore, inocentava as trapaças do destino. Sobrepondo-se aos cantos dos pássaros e ao assovio de Romano, a lâmina de ferro do machado se fazia escutar longe.

— Lá vai! — gritou Romano Gerônimo, quando a árvore tombou.

— Ai, meu primo Romano — chamaram por ele, debaixo dos galhos.

Quem respondeu já não era um menino, alegre em reconhecer no espelho um buço louro que o proclamava homem. A inocência se perdia naquele gesto casual. *Foi o seu primeiro crime.* Do um para o dois é só um passo. Romano tinha catorze anos, uma voz rouca de píforo rachado e os músculos avolumando-se na força que seria um dia. Ganhara um rifle do pai com a recomendação de só atirar em passarinhos. Nas beiras do Jaguaribe, o rio que corre quatro meses e seca o resto do ano, até onças vinham beber água. Entre tantos por acertar, Romano alvejou o marido da irmã, amado pelo gênio bom e pela música que extraía de uma harmônica, instrumento que aprendera a tocar sozinho. Nos olhos perplexos do morto, Romano viu-se com o destino preso às armas. Resolveu ser o que era (Brito, 2017, p. 45, grifos nossos).

Mais para frente, em confronto com Anselmo Dantas, a evidência de sua guinada à purgação é apresentada ao leitor, bem como a forma como essa é executada:

— Volte para a sua gente! — suplicou Romano Gerônimo, a voz cansada de quem não vê mais sentido em matar.

— Está com medo de mim?

— Não nasci com esse nervo no corpo. Chame seus homens e fuja! [...]

— *Mato porque me pedem. Os homens chegam aqui, implorando que eu os alivie da carga de suas vidas.* (Brito, 2017, p. 48, grifos nossos).

A postura de redenção condiciona profundamente a maneira como esses personagens se comportam frente às transformações do mundo, às mazelas da vida e ao outro. Em outras palavras, a ação humana perpetrada por eles denuncia o abandono somado ao processo de modernização forçada ao qual o sertão é submetido. Velho encontra na hospitalidade e na solidariedade o caminho para sua redenção. Os dados que podemos extrair das ações e relações com outros personagens comprovam a vereda que ele escolheu trilhar.

De antemão, à medida que os coadjuvantes são apresentados na narrativa, fica evidente o tratamento humano que eles recebem por parte do Velho, a exemplo da confiança que ele deposita em Irineia: “A notícia merecia fé, mesmo tendo sido trazida por Irineia, *doida varrida para todos, mas sempre tão sã para o Velho*” (Brito, 2017, p. 11-15, grifos nossos); e na forma que Chagas Valadão foi recepcionado pelo protagonista:

— Ele tinha praticado morte feia, ajudado por outros dois. Pediram arranco numa fazenda e, na calada da noite, mataram os seus donos e um filho rapaz. Tinham intenção de roubo, mas não encontraram nada. Derramaram sangue em vão — falou Irineia e mexeu-se no canto onde estava.

— Eu não vi isto nos olhos dele. *Vi a vontade de escapar, de curar as feridas e matar a sede e fome.* Só depois que ele me contou tudo eu enxerguei o crime (Brito, 2017, p. 12-13, grifos nossos).

Em seu processo de redenção, Velho concatena seu humanismo espontâneo à prática de hospitalidade, produzindo um espaço em que aqueles submetidos às condições desumanas encontram não apenas descanso e segurança, mas, também, a possibilidade de ser humano, de se expressar livremente, como no caso de Irineia:

[Irineia] Sabia que na casa do Velho teria abrigo, pois as portas estavam sempre abertas. Quando houvesse ocasião, daria a notícia. Desejava descansar das noites dormidas debaixo das árvores, sujeita ao frio e aos assaltos do medo. O alpendre oferecia um chão limpo e cheirosas vigas de umbura, onde escorar o corpo moído. *Podia cantar se quisesse, ficar alegre ou triste. O velho balançava a cabeça, ria manso, falava baixo. Era bom estar ali.* Havia o alpendre na frente, onde o Velho ficava sentado, e, atrás, a casa de três vãos, grandes como a alma de um homem que vivera muito (Brito, 2017, p. 11-12, grifos nossos).

Assim como nos casos de Luís Ferreira e Chagas Valadão:

O comboieiro nunca esqueceu da longa noite em que ficaram acordados, conversando. As palavras chegavam sem medo, como se fossem depositadas numa caixa de ferro e guardadas. Não esqueceu também a cura dos seus animais, com rezas e ervas do mato. Espantou-se quando o Velho não quis receber dinheiro em pagamento pela hospedagem. Disse já ter sido pago e pediu para ele voltar. Em muitos anos, Luís Ferreira conheceria a mesma abnegação e ouviria, com respeito, a voz incansavelmente doce do amigo. Desejou que a poderosa força que resguardava o Velho pudesse protegê-lo da maldade que tramavam contra ele.

[...] — *Ele [Chagas Valadão] me contou sua história triste. Deixei que ficasse o tempo que quisesse. Eu não podia expulsá-lo. Isso não. O mundo todo já estava contra ele* (Brito, 2017, p. 16, grifos nossos).

O processo de purgação do Velho encontra como práxis o dedicar-se ao outro. Ao encetar um lugar que é para Irineia “repouso dos medos” (Brito, 2017, p. 14), o protagonista possibilita que os desvalidos, ao menos em sua casa, possam

expressar-se humanamente, exibir seus pensamentos, suas histórias, escapar da reificação a partir do momento que a natureza da relação é humana.

O processo de expiação de Romano Gerônimo encontra outra vereda para seu caminhar. O conto, que se passa em dois momentos — antes e depois de sua morte — nos indica, através da narração, que o protagonista tem no seu isolamento, fortemente religioso, a sua penitência:

O Velho Chico corria apertado, sem a luxúria barrenta das enchentes. Era tão estreito o caudal que separava os dois homens que Antonio de Sales jurava ter visto uma auréola de luz em volta da cabeça do bandido. Seu vulto desapareceu no interior de uma casa de palha. De lá só vieram pedaços de rezas e benditos tristonhos, ofício de penitente (Brito, 2017, p. 44).

Esse isolamento autoinfligido é sempre desrespeitado ora pelos soldados, que ainda não perderam a coragem ou a vida frente ao protagonista (Brito, 2017, p. 46-47); ora por aqueles que buscam sustar suas existências sofridas através das mãos de Romano Gerônimo (Brito, 2017, p. 48).

Diferente do Velho, que seu processo de redenção ocorre a partir da hospitalidade e solidariedade, Romano quer se isolar do mundo e seu contato com outros personagens ocorrem, via de regra, através de suas capacidades enquanto assassino habilidoso.

Para entendermos melhor Romano Gerônimo, devemos voltar nossos olhares para aquele que, a princípio, antagoniza-se com ele: Anselmo Dantas, tenente que lidera a terceira volante e que tem a obsessiva meta de capturar o bandido:

— Juro que trago ele! Vivo ou morto por minhas balas.  
— Não diga nada até ver Romano de frente — pediu o capitão Izidro Marcelino. — Outros já disseram o mesmo e tiveram vergonha de voltar para a tropa.  
— Eu não sou como os outros — garantiu Anselmo. — Tenho uma mulher e dois filhos. Se morro, perco o que tenho.  
O capitão olhava paterno o moço de olhos azuis. Duas volantes tinham se perdido num cerco a Romano Gerônimo, sem que ninguém o vencesse. Estranho magnetismo protegia sua pessoa e a casa onde se assenhorara.  
— Fique e crie seus filhos — suplicou o superior.  
— Eu sei por que estou me oferecendo. Me dê os homens que peço! Se eu não cumprir minha promessa, ou me enforco ou nunca mais volto aqui (Brito, 2017, p. 46-47).

Na calada da noite, silenciosamente, a volante liderada por Anselmo Dantas enfim chega à casa do bandido, mas o que o tenente não imaginava é que, após ser abandonado por seus companheiros, outro seria o desfecho de seu encontro com Romano:

Anselmo Dantas gritou por seus soldados e descobriu-se sozinho. Nem Matias Teixeira restava do seu lado. A fidelidade contara menos que seu apego à vida. O destacamento esvaíra na noite.

Tendo por anjo a guarda duas pistolas, uma faca e a coragem de ser maior que a fama de um valente, Anselmo chutou a porta que o separava de Romano. [...] — Cansei de ouvir suas falas — disse Romano com raiva. — Mato porque me pedem. Os homens chegam aqui, implorando que eu os alivie da carga de suas vidas.

O vento foi menos que o sopro de Romano, apagando o candeeiro. No escuro, tateou os instrumentos do seu ofício. Quando a porta se abriu por dentro, sua figura vencida agigantou-se no umbral.

— Homem, volte para seus filhos, se você tiver dessa semente — pediu por último.

Anselmo Dantas atirou na moldura da voz e, antes que apertasse o gatilho pela segunda vez, sentiu suas costas se dobrarem sob o peso de um corpo.

— Já se despediu-se da vida? — sussurrou o bandido (Brito, 2017, p. 48).

Nesse abraço, os personagens, sentindo um ao outro, engatam num processo de reflexão que tem como veículo a relação entre eles:

— Tanto sangue derramado em nome de que vontade? — perguntou-se Romano. — Triunfarei sobre a fama desse homem e depois viverei para quem? — falou o pensamento de Anselmo, liberto da inércia do medo.

Não rolaram no chão, machucando-se nas pedras, como fazem os guerreiros. Nem esmurraram-se as bocas. Num tempo que não tem medida, sentiram o calor e o cheiro que cada um exalava. Olhavam o céu procurando resposta e nada estava escrito. Teriam eles mesmos de inventar a sentença para o encontro.

Derrotados pela certeza de que gostariam de nunca romper o abraço desvencilharam-se, bruscamente. De cabeças baixas guardaram o silêncio que apenas os homens de coragem conhecem.

— Vá embora! — suplicou Romano.

Anselmo Dantas experimentou um derradeiro impulso de partir em cima do inimigo, mas duvidou se queria matá-lo ou retê-lo junto ao peito. Virou as costas e desapareceu na escuridão. Um galho de baraúna e um laço de corda de agave era a única luz que seus olhos enxergavam. [...]

— Nunca mais matarei um homem — jurou Romano sem falar. Partiu para o São Francisco, rio irmão do Jaguaribe (Brito, 2017, p. 49).

Ocorre aqui a apoteose humana. Desnudados de suas diferenças, Romano e Anselmo Dantas guinam à humanidade, reconhecendo-se como iguais. O processo de redenção dilata-se de tal forma que a dimensão individual é rasgada,

incluindo o soldado, que repensa sobre a sua relação com aquele que, até então, havia jurado como inimigo.

Após esse episódio, o corpo do protagonista é encontrado às margens do Velho Chico, rodeado de devotos que o enfeitam e afirmam que aquele ser pertence aos rios irmãos, São Francisco e Jaguaribe (Brito, 2017, p. 48). Anselmo Dantas, de frente ao corpo de Romano, ainda sendo dono do ódio que sustentou o vínculo entre eles, não consegue se desfazer daquilo que nasceu do abraço humanizador entre eles — sua humanidade:

Nas suas margens, Anselmo se dobraria para abraçar um morto, queimado pelo sol. Pouco restara do vigor da juventude. Mas os vagos sentimentos ainda eram os mesmos, velados como ódio, por tantos anos.

Anselmo tentava esquecer um perfume. Sentido novamente agora quando apertava a cabeça de Romano contra sua, seu peito acelerado numa incontida vontade de chorar, os olhos cegos de lágrimas, o nariz farejando o corpo que fora a razão de sua vida, entregue a ele, sem qualquer resistência aberto no segredo do seu cofre. Romano cheirava santo (Brito, 2017, p. 49-50).

O humanismo espontâneo de Velho e Romano Gerônimo, deflagrado a partir da necessidade de expiar os pecados, rompe com o processo de reificação da sociedade capitalista. Em movimento, os personagens de Ronaldo Correia de Brito (2017) humanizam-se a partir das relações complexas que mantêm entre si, que, por sua vez, expõem uma tomada de posição frente às adversidades da vida.

Em Brito (2017), o processo de composição de personagens reconfigura arquétipos sertanejos — como o hospitaleiro e o matador — ao propor que a humanidade é uma práxis e não um conceito engessado, construído socialmente e que se afirma na relação com o outro e contra às forças desumanizadoras.

A maneira como esses personagens compartilham o devir impossibilita pensá-los separadamente: para compreender Velho e Romano Gerônimo, é preciso voltar o olhar para as relações que mantêm com os outros sertanejos, pois apenas estão completos nelas; Irineia, Chagas Valadão e Luís Ferreira encontram a liberdade para se transformarem, para serem alguém e não algo, associando-se ao protagonista. Paralelamente, Anselmo Dantas reflete sobre sua vida e se renova no abraço apoteótico com aquele que com ele rivalizava, a quem também passa pelo mesmo processo. Por estarem centralizados na narrativa em detrimentos de elementos exteriores a eles, os personagens se encontram livres para exercerem-se sobre o mundo: o espaço no qual os personagens habitam é convertido numa síntese entre forças desumanizadoras e defesa à humanidade.

## Considerações finais

Dessa maneira, ao analisar os personagens de “Faca”, percebe-se que Ronaldo Correia de Brito (2017) opera uma síntese estética que se aproxima da concepção lukacsiana de realismo: seres humanos concretos, delineados pela ação e atravessados por contradições sociais que revelam vidas marcadas pela violência, pela memória e pela tentativa de compreender o próprio destino.

A narrativa enceta personagens que fazem a história caminhar a partir de suas interações, em que se faz vir à luz a afirmação deles enquanto pertencentes ao gênero humano e a defesa desse contra as forças desumanizadoras. Ao configurar artisticamente os destinos humanos no sertão, Correia de Brito constrói personagens essencialmente humanos, contraditórios, sonhadores, ansiosos por se transformarem em algo além do que já são.

Além disso, no processo de composição, o privilégio dado à interação entre eles impossibilita que a análise dos traços, tendo por pressuposto costurar um perfil, ocorra isolando-os: ela é a fronteira entre a desesperança causada pelas forças desumanizadoras e a projeção para o mundo em que podem ser livres, em outras palavras, é desse espaço fronteiro que nasce a humanidade deles: Velho produz, a partir da hospitalidade e solidariedade, o meio interativo em que os sertanejos podem expressar-se; Romano Gerônimo e Anselmo Dantas, dialeticamente opostos, transformam-se após refletirem, dentro de um abraço apoteótico, sobre suas vidas, suas escolhas, guinando, ambos, à humanidade (Brito, 2017). Diante do exposto, Ronaldo Correia de Brito, ao fazer emergir da práxis a humanidade, reconfigura os arquétipos sertanejos, costurando personagens que expressam questões particulares e universais, versando sobre a luta humana no sertão.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: ARAÚJO, Adriana de F. B.; BASTOS, Hermenegildo (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. Introdução, p. 9-22.

BORGES, Diuvanio de Albuquerque. Notas a respeito das formas históricas e complexas do realismo em contexto periférico. In: SANTOS, João Paulo Ferreira dos (org.). *Realismo no romance de 30: leituras críticas*. Curitiba: Blanche, 2022.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca e Livro dos homens*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

FREDERICO, Celso. *A Arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NETTO, José Paulo. *Lukács: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2023.

*Recebido em: 04/03/2026*

*Aceito em: 16/04/2026*



# Voices from the Balcony: Power and Resistance in Charabanc Theatre Company's *Somewhere over the Balcony*

## Vozes da sacada: poder e resistência na peça *Somewhere over the Balcony* da companhia de teatro Charabanc

Isis Ribeiro Berger

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

isis.berger@unioeste.br

<https://orcid.org/0000-0002-0259-3706>

Beatriz Kopschitz Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

beatrizkxb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7367-0510>

**ABSTRACT:** This article offers an interdisciplinary analysis of the Irish play *Somewhere over the Balcony*, by Charabanc Theatre Company, based on the concepts of territory, power and resistance. The play depicts experiences of Catholic women residing in a marginalized housing complex of Belfast, amid the political and social conflicts of the period known as the Troubles. Based on close reading methodology, the paper seeks to examine the role of the balconies in the play as territories where the characters exercise (micro) power and resistance in a male-dominated society, as well as to interpret how some of the songs embedded in the plot contribute to this dynamic. The study concludes that the play *Somewhere over the Balcony* offers insights into the complexity of the power relations experienced by the characters, depicting how ordinary people, especially women, can resist and exercise power under the social conditions in which they live.

**KEYWORDS:** Northern Irish play; women; territory; power; resistance.

**RESUMO:** Este artigo oferece uma análise interdisciplinar da peça irlandesa *Somewhere over the Balcony*, da companhia de teatro Charabanc, baseada nos conceitos de território, poder e resistência. A peça retrata experiências de mulheres católicas que residem em um complexo habitacional marginalizado de Belfast, em meio aos conflitos políticos e sociais do período conhecido como *the Troubles*. Com base na metodologia *close reading*, o artigo busca examinar o papel das sacadas como territórios onde as personagens exercem (micro) poder e resistência em uma sociedade dominada por homens, além de interpretar como algumas das canções contidas na trama contribuem para essa dinâmica. O estudo conclui

que a peça *Somewhere over the Balcony* oferece percepções sobre a complexidade das relações de poder vividas pelos personagens e retrata de que modo pessoas comuns, especialmente mulheres, podem resistir e exercer poder nas condições sociais em que vivem.

PALAVRAS-CHAVE: peça norte-irlandesa; mulheres; território; poder; resistência.

## Setting the Scene

“Somewhere: Something Spectacular” was the headline of William Lach’s March 21, 1988, review of Charabanc’s play *Somewhere over the Balcony*, performed during Boston College’s Irish Drama Week. The all-female Irish theatre company took to the North American stage a play featuring three talented actresses who played the roles of working-class Catholic women living in a marginalized area of Belfast. From the balconies of their flats, they observe and interact with a series of daily events and conflicts that take place on August 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup>, 1987, during the anniversary of internment.<sup>1</sup> In a male-dominated society amid the tensions of the conflict that came to be euphemistically known as the Troubles, these female characters attempt to exercise power in and from their balconies: this liminal space from where they express their viewpoints, defy hierarchies and intervene in social events by speaking up, singing and trying to make their voices heard.

Written by Mary Jones in 1987, as part of a collaborative method developed by the Charabanc Theatre Company,<sup>2</sup> *Somewhere over the Balcony* is regarded as the high point of the company in terms of quality and artistic achievement, combining extensive research, creativity, improvisation, music, a frenetic speed and witty humour. Produced after a series of interviews with the community of the Divis Flats — a housing complex designed for economically disadvantaged people of Belfast — the play offers a reflection on the experiences of Belfast Catholic women who lived in this chaotic environment. There, their ordinary lives mingled with political conflicts and violence while under the surveillance of the omniscient presence of the British army post on a high-rise tower. It is from the characters’ voices that the audience becomes aware of the “bizarre kind of existence that passes from normality when people are trying to live in a crazy, incomprehensible, uncontrollable situation”, as stated by Claudia Harris (2006, p. xiii).

---

<sup>1</sup> Internment refers to the Operation Demetrius (internment without trial), introduced in Northern Ireland by a unionist government on August 9th, 1971, during the Troubles. The internment involved arrests of Catholics and nationalists (Moriarty, 2019).

<sup>2</sup> According to Claudia Harris (2006), the groups’ method consisted of i) identifying social or political issues; ii) conducting research involving interviews and document and record analysis; iii) crafting the play; iv) writing and rewriting; v) rehearsing on stage.

*Somewhere over the Balcony* was first performed by the Charabanc Theatre Company at the Drill Hall in London in September 1987, while the Irish premiere took place at the Arts Theatre in Belfast in November of the same year (Irish Playography). It was published in the collection *The Charabanc Theatre Company: Four Plays*, edited by Claudia Harris (2006), alongside three other plays: *Now You're Talking*; *Gold in the Streets*; and *The Girls in the Big Picture*.

Since its premiere, the play has received limited attention from critics. Maria DiCenzo's early article, "Charabanc Theatre Company: Placing Women Center-Stage in Northern Ireland" (1993), for example, reclaims centre-stage for Charabanc's work, including *Somewhere over the Balcony*, marking the company's tenth anniversary while it was still active at the time. The article presents "an overview of the company's origins, aims, working methods, and productions, with a specific focus on the strategies the group has employed in trying to reach and communicate with audiences (DiCenzo, 1993, p. 177).

The study by Katarzyna Ojrzynska, "Defying Maintenance Mimesis: The Case of *Somewhere over the Balcony* by Charabanc Theatre Company" (2018), more theoretically grounded, investigates how the Troubles are represented in *Somewhere over the Balcony*, "making reference to Luce Irigaray's definitions of mimesis and mimicry, and the ways in which these concepts respectively reinforce and challenge the phallogocentric order" (Ojrzynska, 2018, p. 137). Imelda Foley, in turn, published an interview with Marie Jones in *The Girls in the Big Picture: Gender in Contemporary Ulster* (2003), commenting on Jones's work with Charabanc and briefly discussing *Somewhere over the Balcony* as a significant textual legacy by Jones.

Fiona Coleman Foley also mentions the play in the chapter dedicated to Charabanc in *Political Acts: Women in Northern Irish Theatre, 1921-2012* (2016), describing it as "one of the most significant examples of cross community acceptance", given "the group's ability to interview Catholic women from the nationalist Divis flats for their play" (Foley, 2016, p. 85). She further explains that members of Charabanc "came from both Protestant and Catholic backgrounds, creating a unique model for an integrated, non-sectarian theatre group" (Foley, 2016, p. 85). Interestingly, Foley acted as producer in the revival of the play in with Balcony Productions in Belfast in 2007. "To my mind it is Marie's best play, in terms of subtext and imagery, where complete mayhem, posing as normality, is a metaphor for the extremes which become acceptable within unacceptable situations", she affirmed at the time (apud Falvey, 2007, n. p.).

There are other texts that mention the play, but it remains relatively unexplored in the history of Irish theatre while being mostly addressed by female critics. In Brazil, for instance, Bastos and O'Shea (2010) included Brenda Winter's article "Charabanc, Cultural Capital and the Men of Recognised Credit" in the volume of the periodical *Ilha do Desterro* dedicated to contemporary Irish theatre. Winter, a founding member of Charabanc, compares "the cultural legacy of the all-female Charabanc with that of Field Day, its fellow counterpart in the Irish Theatre touring movement in the 1980s" (Winter, 2010, p. 439), the board of which was entirely male. The piece, although not directly concerned with *Somewhere over the Balcony*, comments on the neglect of Charabanc by critics and publishers alike.

The plot of *Somewhere over the Balcony*, composed of two acts, does not revolve around a single conflict. Instead, it offers the audience a multifaceted view of what women from this community witnessed and experienced in their ordinary lives: (i) structural problems, such as poor housing conditions and inadequate infrastructure; (ii) domestic and ordinary personal matters, including husband-wife relationships, weddings, and children upbringing; and (iii) political tensions such as the constant surveillance from the British army, 'choppers'<sup>3</sup> flying over their flats, arrests, violence, and siege. As Maria DiCenzo argues:

All of the bizarre events that take place are described in vivid detail from the perspective of the main characters who watch and direct from their balcony. Sound effects of traffic, helicopters, and television sets contribute to the chaotic world of the play (DiCenzo, 1993, p. 181).

Furthermore, DiCenzo (1993, p. 181-182) draws attention to the fact that spectators of *Balconies*<sup>4</sup> "[...] are never allowed to lose sight of the violence (psychological and physical) done to the lives of women daily". Regarding women's experiences, Harris (2006, p. x) states that "*Women's power* [emphasis added] and resilience, regardless of the circumstances are consistent in Charabanc's work". In her turn, Ojrzyńska (2018, p. 137) states that the characters "[...] transform the balconies of their flats into an area of creativity and *empowerment* [emphasis added], which challenges binary thinking about the division into private and public space". With that in mind, we pose the following guiding question for this

---

<sup>3</sup> Informal word the characters use for British helicopters.

<sup>4</sup> The play is also referred to as *Balcony* in Harris (2006).

paper: How do these Irish working-class women who live in a marginalized area of Belfast endeavour to exercise power and resistance?

In the book *History of Sexuality*, Michel Foucault (1988) presents a series of propositions to explain the nature of power. The philosopher claims that no one possesses power; rather, power is something that is exercised in any relation, and it is embedded in the context of other social, political, economic relations. With regard to resistance, Foucault claimed that it is intertwined with power and should be understood as defence for freedom, given that power relations only exist among free individuals. In this paper, we aim at examining the role of the balconies as territories of the character's (micro)power and resistance within the social and political context they live, and to interpret how some songs contained in Mary Jones's play contribute to understand it.

Ane Ohrvik (2024, p. 247) explains that "We read to make sense of something. While decoding the system of signs to enable the readability of a text, posing questions gives further purpose and direction to our reading. Searching for answers to our questions helps to clarify the text and gives it meaning". Therefore, regarding the specific objectives and the methodology implied, we seek to close read the play from an interdisciplinary perspective, especially, but not exclusively, through the lens of the concepts of territory (Raffestin, 1993), power and resistance (Foucault, 1988), and analyse some of the songs contained within the plot — more precisely, the songs "Why do you watch me?", "Hear, see and speak no evil", "They were just newly wed" and "Out there somewhere".<sup>5</sup> To follow this intent, we first present some key aspects of the Charabanc Theatre Company in order to situate *Somewhere over the Balcony* in their canon.<sup>6</sup> We, then, provide a brief contextualization of the Divis Flats during the Troubles to set the scene in which the plot is unfolded.

## ***Somewhere over the Balcony* Background: Charabanc, the Divis Flats and the Troubles**

Charabanc was founded in 1983<sup>7</sup> by five Belfast-based actresses (Eleanor Methven, Carol Scanlan, Marie Jones, Brenda Winter, and Maureen Macauley), who decided to create their own company as a response to the lack of meaningful and satisfying opportunities for women acting in Irish theatres in Belfast. Bastos (2007, p. 79)

---

<sup>5</sup> The songs in the play were written by Mary Jones and the musician Rod McVey. Not every song has an explicit title in the plot.

<sup>6</sup> We deliberately use the word canon to highlight Charabanc's legacy to Irish Theatre.

<sup>7</sup> The company disbanded in 1995.

states that the founding of the Charabanc company “was a landmark in the history of female contribution to theatre in Ireland after 1950, considering that the first half of the twentieth century can be regarded as a period when there was a relative lack of contribution by women to the Irish theatrical scene”. In a similar vein, Brenda Winter, reflects that their “[...] indignation at not being able to work as actresses in their own place” (Winter, 2010, p. 450) was the driving force behind their decision to embark on this new enterprise. At that time, women were largely confined to supporting or minor roles in a male-dominated theatrical industry.

Facing unemployment in the theatrical field, the members of Charabanc decided to produce and stage their own plays by adopting a collaborative methodology grounded in research and reflection about experiences of Belfast women. As Bastos notes (2007, p. 82), most of their plays “depicted the lives of women as characters, either in Belfast or in rural settings, who invariably occupied the centre of the stage”. This way, in DiCenzo’s words, “Their interest in doing a history of the women of Belfast led them to interview women of their mothers’ and grandmothers’ generations and to local libraries” (DiCenzo, 1993, p. 177). Thus, both the company’s name, derived from the holiday motor coaches traditionally used by working-class women for excursions out of Belfast and the plays they created, which consistently placed women at the centre of narratives, reveal Charabanc itself as a territory where women would be heard and represented (Ojrzyska, 2018). The group, however, did not label the company as “feminist”, partly to avoid polarizing reactions to its productions and encourage broader community engagement. Women’s empowerment remained central to its productions and reflected the actresses’ own social condition, though (Ojrzyska, 2018). Moreover as Fiona Coffey observes, “given the history of plays and performance venues associated with Protestant or government rule, Charabanc was decidedly cross-community and purposefully performed in loyalist and republican neighbourhoods as well as more neutral performance spaces” (Coffey, 2016, p. 85), an aspect that she considers to be extremely important in the company’s identity.

William Lacht points out that “*Somewhere Over the Balcony*, Charabanc’s theatrical ‘presentation’, is as much a realistic drama about those caught amidst ‘the Troubles’ in Northern Ireland as it is a witty black comedy on the subject” (Lacht, 1988, p. 21). This way, the broader political and social context of the plot sheds light on power relations during the Troubles.

The Troubles refer to sectarian conflicts in and around Northern Ireland that lasted from about 1968 to the late 20<sup>th</sup> century and early 2000. They ended after

a series of political and diplomatic efforts known as Peace Process, aiming at reducing violence and fostering cooperation between opposing communities. In broad terms, the conflict was grounded on issues regarding identity, as well as disputes on who should rule over Northern Ireland: on one side, Unionists loyal to the British Crown (loyalists), who were mostly Protestant, and, on the other, nationalists who wanted an independent and United Ireland (republicans), who were largely, but not exclusively, Catholic. The conflicts were also grounded on social inequalities, given that Catholics living in Northern Ireland did not have the same civil rights that Protestants did, particularly considering housing and voting.

In this respect, Joe Lee explains that “In February 1967 the new Northern Ireland Civil Rights Association (NICRA) [...] formulated a programme which included one man, one vote, in local elections; no gerrymandering of constituency boundaries; [and] fair distribution of local council houses [...]” (Lee, 1989, p. 420). The NICRA coalesced with other groups in the organisation of a civil rights march in that same year “to protest against specific cases of housing discrimination” (Lee, 1989, p. 420). The march achieved wide publicity and encouraged other marches in Belfast and Derry, which culminated in the famous Bloody Sunday in Derry on 30 January 1972, “when paratroopers killed 13 men” (Lee, 1989, p. 440). Moreover, “the quest for answers about Bloody Sunday”, argues Diarmaid Ferriter (2004, p. 689), “centred around questions of political motivation and responsibility for the killing of 13 unarmed civilians on a civil right march, a march that had been prompted by an anger at internment affecting the working-class”.

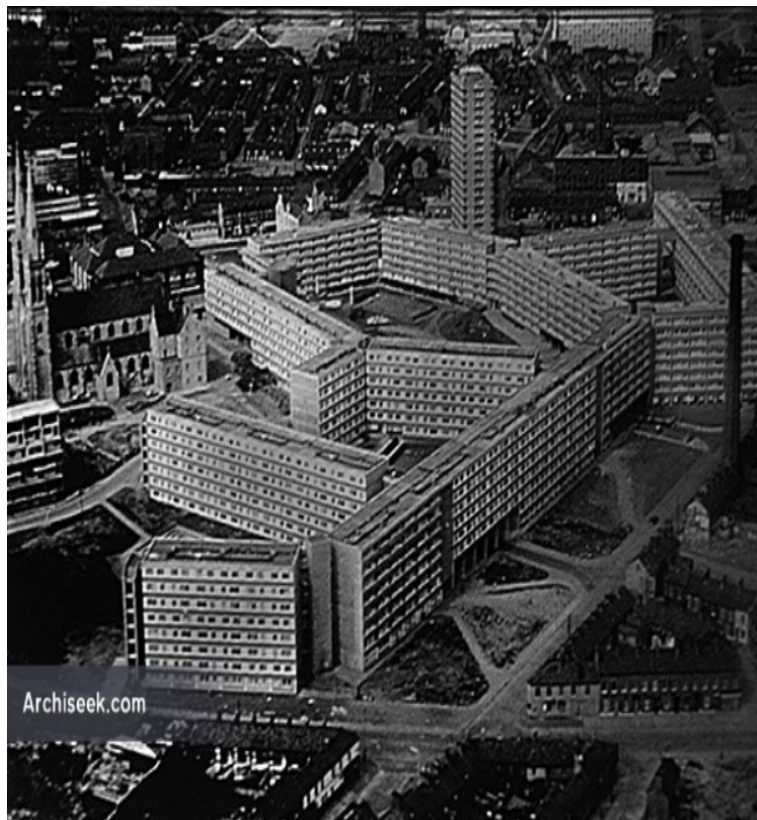
All that raised a deep resentment in the Catholic community, as well as lots of social problems and division, which fuelled clash and waves of violence. According to Megan Roy (2007), the Troubles should be examined not only in terms of identity, but on “inherent questions of socio-economic inequity that were established over 400 years ago, through the British plantation system” (Roy, 2007, p. 3), which, as she points out, favoured Protestant settlers coming mainly from Scotland back in the 17<sup>th</sup> century. Lily Petersen (2023, n. p.) argues that “[...] specific neighbourhoods and buildings have acquired a certain status in the public consciousness of the Troubles. One of the most notorious of these is Divis Flats”. Located in a marginalized area of Belfast (Lower Falls Road, West Belfast), The Divis Flats were a housing project constructed to solve problems regarding housing shortages after the World War II.<sup>8</sup> They were designed as “[...] a complex of 12

---

<sup>8</sup> The Divis Flats no longer exist. Demolition of the flats started by the end of the 1980s as a response to the frequent conflicts occurred in the area. Nowadays, only the Tower Block remains.

interconnected eight story deck access blocks and one 20 story tower, the top of which doubled as a base for the British Army” (Roy, 2007, p. 1). Concerning the housing conditions of the flats (Figure 1), their design contributed to the lack of privacy and feeling of insecurity among its residents, for, according to recent studies, most of the doors were oriented toward the top of the Divis Tower (Roy, 2007).

Figure 1 — Divis complex



Source: Archiseek.com.<sup>9</sup>

In the context of the political problems in Northern Ireland regarding the social inequalities between Catholics and Protestants, most of the residents from the flats were self-identified as Catholics (98%) and people depending on welfare assistance

<sup>9</sup> Available from: <https://www.archiseek.com/1969-divis-flats-belfast-co-antrim>. Accessed on: 19 May 2025.

outnumbered 51 percent of its residents (Roy, 2007). Ojrzyńska (2018, p. 140) corroborates this, noting: “Divis Flats came to be known as a Catholic ghetto which provided very poor housing conditions”. The following excerpt from the play highlights both the condition of the characters’ flats — specifically the lack of privacy — and Kate Tidy’s devotion to saints, a practice commonly observed among Catholics:

KATE. Ceely, you know the state of my walls. Would you tell your ones to keep their ghetto blasters down a wee bit? I don’t mine one, but four going at the same time...

CEELY. Why don’t you tell them to keep their choppers down?

KATE. It’s terrible. Everytime I sneeze they tremble. I ’ve done four novenas, lit six candles, Mena Mackle is doing a daily vigil to St. Teresa, the two wee holy sisters from the Tower Block are doin’ ‘Our Lady of Perpetual Succour’, and wee Bridie is coming round the night to rub them down with Padre Pio’s mitt. (Jones, 2006, p. 186).

Although Mary Jones does not explicitly refer to the Divis Flats in the script of *Somewhere over the Balcony* — the setting is referred to as “Balconies in tower block council flats, Belfast” (Jones, 2006, p. 182) — it is from that reality that ideas for the events embedded in the plot were gathered. As Harris (2006, p. xiii) states, “The setting is reminiscent of but not exclusively to the run-down Divis Flats in Catholic Belfast; company members want the association to be broader than the Divis Tower blocks”.

## Power and Resistance in *Somewhere over the Balcony*

According to Foucault, power should not be understood as something which belongs exclusively to the State or to authority figures, for it is not merely a dynamic between dominators in an opposition to the dominated ones. Instead, power is action and practice, it is the effect of a relation of forces that emerge from multiple points, from the micro to the macro levels. In his words, “It seems to me that we should understand power, firstly as the multiplicity of correlations of force immanent to the domain where they are exercised and which constitute its organization” (Foucault, 1988, p. 88, our translation).<sup>10</sup> Crucially, he stated that whenever power is wielded, there is resistance.

---

<sup>10</sup> From the version in Portuguese: “Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização”.

For the geographer Jean-Claude Raffestin (1993), power constitutes an intrinsic dimension in every social relation, in line with the perspective of Foucault, for whom power permeates all the spaces, insofar as it emerges from every relation. Raffestin (1993) argues that power consists of a process of exchange and communication which is established when two points, actors or forces confront one another. The force mobilized through this interaction takes the form of what Raffestin defines as the *champ du pouvoir* (“field of power”), a concept influenced by the Foucauldian notion of relational power.

Territory, in Raffestin’s view, emerges as the result of the exercise performed by a given actor within a field of relations. In this sense, territories do not correspond solely to physical or material dimensions, but rather to a space upon which an action or energy is projected, thereby revealing relations which are permeated and structured by power (Raffestin, 1993). By explaining that territories are products and representations of power being exercised in relational spaces, he echoes Foucault’s propositions, since a territory “is a production derived from space. As such, this production, due to the multiple relations it involves, is inscribed within a field of power” (Raffestin, 1993, p. 144, our translation).<sup>11</sup> Hence, we argue that the balconies of Mary Jones’s play can be viewed as territories where the characters exercise their micro power, in other words, power wielded by social actors who do not hold authority in wider public spheres.

The opening lines of the character Kate Tidy in the first Act introduce the atmosphere of surveillance of the Divis Flats, which are watched by the Tower: “I remember when the British army moved into that Tower ... my Frank says ‘Them bastards are watching us’. ‘Says me, “they must have bloody good eyesight cos they are fifteen floors up”. ‘Cameras’, he says. ‘close up cameras’” (Jones, 2006, p. 183). This atmosphere is reinforced in the first song of the play, contributing to set the tone and portray their feeling in relation to this “panoptical character of the surveillance” (Ojrzynska, 2018, p. 147):

Why do you watch me? I won’t do no wrong.  
Just mind my own business and wish you were gone.  
You hear every whisper, each move that I make.  
And when I am sleeping, you’re always awake.  
You’re there every morning every hour of the day  
I’ve nowhere to run to, I just gotta stay.

---

<sup>11</sup> From the version in Portuguese: “É uma produção, a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, sé inscreve num campo de poder”.

I can't see your eyes, I can't look on your face,  
But I feel your presence all over this place.  
Why don't you leave me for my peace of mind?  
You don't belong here, not one of my kind.  
Go back where you came from, I 'm tired of your stare.  
I can't have my freedom until you're not there. (Jones, 2006, p. 183).

The lines from the song explicit that the presence of the British in the tower creates a feeling of imprisonment for the characters who express their desire to be free not only from their stare, but also from all the violence and constraints they impose. Furthermore, they emphasize who should belong to that area (and to Ireland) and who should not. For the Catholic residents, the British Army was an enemy, which raised their feeling of insecurity. This is explicit in the lines: "Go back where you came from, I 'm tired of your stare. / I can 't have my freedom until you are not there." (Jones, 2006, p. 184). Power is here enacted by the authority of the British Army, as well as the feelings it evoked among the residents of the flats, represented by the characters. Following Petersen (2023),

The flats quickly gained a reputation for violence, with a British Army base built on the roof of Divis Tower in 1972. This observation post was used for surveillance of the flats themselves, as well as the greater Lower Falls Road (Page 13-14). Soldiers lived on the top two floors of Divis Tower, and supplies were transported by helicopter (Alfaro & Roulston 28) (Petersen, 2023, n. p.).

Likewise, in Act I, when characters are talking about the wedding of a pregnant neighbour (MacAldooney), Ceely, the ironic widow, recalls some memories of the day she got married, back in 1969. The British army was already imposing constraints on them: "Then we couldn't get home here cos the Brits had this place cordoned off while they were raidin'" (Jones, 2006, p. 198). According to Roy, "[w]hether or not military still monitors the community to such an extent is certainly debatable, but the Panopticon-like paranoia that has become engrained in the minds of the Falls residents is undeniable" (Roy, 2007, p. 2).

Despite this surveillance and living under the 'threat' of having their walls demolished, Kate, Ceely and Rose Mary offer their perspectives from the events they witness, and they use the 'weapons' they have. Ceely, the ironic widow, for instance, spies on the British soldier with her binocular and runs a bingo with her pirate radio station. She is a defiant and outspoken woman who seems to have awareness of her strengths:

CEELY. I could have been somebody if it hadn't been for looking after him... Not even my friggin' da... could be calling out numbers in the Silver Star Bingo, makin' somethin' of myself. Oh, but I know what he wants... me to shut up too so that nobody says nothin' to nobody ever again, but I am a communicator, that's me, that's my way. My Big Tucker used to say that to me when he had a few drinks on him. 'Ceely, you are a 'Mouth' (Jones, 2006, p. 207).

As DiCenzo (1998, p. 181) observes about Ceely,

[...] the most active and resourceful of the three, communicates with and announces the bingo for her neighbours by means of a pirate radio, tries to billet sixteen visitors who have come for the internment anniversary events, runs a souvenir shop of British army paraphernalia, and uses holy water to shave Granda Tucker when the plumbing fails”.

As the plot unfolds, it is also Ceely who comments on a neighbour called Mena Mackle, a woman who deserved respect for being an example of resistance, for she would rattle her bin to warn men that the British were approaching and would refuse to please or comply with their presence: “She never gave in. She stood all alone and rattled her bin. When biscuits and cream buns were passed all around, she warned us beware of that vile English crown... She is famous. That's the only woman on the Falls Road never to make a cup of tea for a Brit” (Jones, 2006, p. 185).

In this passage, the women's resistance relies on their speaking up, daring to raise their voices against the British from their balconies and using their 'domestic' weapons to defy the power imposed on them. In Ojczyńska's words (2018, p. 143), “During the Troubles, one of the roles given to women consisted in keeping a look-out and warning men against the approaching British forces by banging bin lids”. Petersen corroborates this argument: “This is only one of many examples of resistance against the security forces. When soldiers tried to carry out raids, women would rattle pot lids off the balconies to alert the surrounding area, and children would throw trash” (Petersen, 2023, n. p.).

Moving forward to the final song of Act I, the characters defy the British power amid the 'jungle law' of the Divis Flats. There is a wedding taking place in the community while they see, from their balconies, the British army approaching to arrest someone. They sing along: “Hear, see, and speak no evil / Don't think we *monkeys* are scared. We're too busy gathering berries / To see what we never saw / or hear what we never heard” (Jones, 2006, p. 200, emphasis added). There is a musical break and the character Ceely cries out Marty to run away over the chapel and borrow the priests' vestments to scape. In this passage they sing the

second section of the song, from which I highlight the following excerpt: “Hear, see, and speak no evil / *We eat bananas* instead. / The *lion’s* never gonna catch us” (Jones, 2006, p. 200, emphasis added). The characters refer to the British as the lions that they must resist. These verses, thus, invoke a discourse of the colonial period, during which the Irish people and ‘others’ were represented as inferior to the British (the lions) and compared to monkeys. This can be seen in a satirical cartoon “The British Lion and the Irish Monkey” (Punch Magazine, n. d.) printed in the English illustrated periodical *Punch*, which was published from 1841 to 1992 and 1996 to 2002 (Britannica Editors, 2004).

In Act II music also becomes a tool for defiance, when Ceely deliberately sings a song to distract the British Army while siege is taking place at the chapel. The stage directions indicate that the character has come to the idea of singing a song as a strategy to summon them to take action:

Ceely (*as she sings she looks up at the army post as if the song is a code*)  
 They are just newly wed.  
 They went upstairs to be.  
 He turned the lights down low.  
 Cos she was rather shy.  
 He said come here my dear  
 She said no fuckin’ fear.  
 I’d rather stay down here  
 Among my souvenirs.  
 (*the word souvenirs prompts them into action. Kate runs behind the screen and appears with a C.S. gas gun.*) (Jones, 2006, p. 212).

These women are not merely attentive observers of the microcosmos of the Divis Flat, with all the contradictions embedded in that reality. They exercise power from their balconies, a territory which does not restrict them to the domestic sphere and, at the same time, does not belong to the public place controlled by men. As Ojrzyńska argues (2018, p. 144), “The balcony may be seen as a liminal space — a borderland between male-dominated, public and stereotypically female, private space”. The power of the women in the balconies resides in — and emerge from — the microsphere shaped by their knowledge of the ordinary life of the flats, entangled with the social and political problems during the Troubles.

Regarding the centrality of women in Charabanc’s plays, the company rejected the idea that women’s stories were secondary or that they should merely support male-roles. Harris (2006, p. xxix) notes that for the Charabanc “Women are allowed

to be weak, strong, angry, nurturing, superstitious, knowledgeable, naïve serious, funny, loving, and earthy. Charabanc plays place no limit on the role. In each [play], female characters seem fully aware of their power and are willing to use it”.

After a series of confusing events the characters watch and interact with, in this atmosphere of tension and conflict, as the ‘story’ unfolds, the characters seem to express their desire to be somewhere else. In the final scenes of the play, the characters sing along a song called “Out there somewhere”, which is an analogy to the ballad “Over the rainbow”, by Harold Arlen with lyrics by Yip Harburg, written for the 1939 film *The Wizard of Oz*. As they sing, Rose, Ceely and Kate voice their desire of a life elsewhere, far from all the turmoil and violence and social problems surrounding them, of place “where *Trouble* [emphasis added] melts like lemon drops”, and where they might find peace and comfort, “warm and cosy whatever the weather”, far from the Brits and from the Troubles:

ROSE. Out there somewhere, there’s gardens with fences and little oak benches.

CEELY. Women with husbands, loving and caring

KATE. Children in college, reading and learning

CHORUS: Out there on the ground

They are all sleeping sound tonight

Out there on the ground.

[...]

Over here in the air

The army are spyin’

Cameras are pryin’

Touts they are lying’

Choppers are flyin’

But we are defiant

Over here in the air (Jones, 2006, p. 218).

In this regard, *Somewhere over the Balcony* may as well be related to the film *The Wizard of Oz*, an adaptation of Lyman Frank Baum’s book *The Wonderful Wizard of Oz*, in which the young female protagonist, Dorothy Gale, struggles and somehow challenges powerful forces (of magician and witches) to find her way back home, after being transported to the strange Land of Oz (Lowne, 2025).

Thus, the contrast between the harsh realities these women face from their balconies and the life they long for elsewhere sets a melancholic tone throughout the play. As unprivileged women who persevere amid political tensions and the constant lack of privacy imposed by the British, they highlight their difficult

circumstances, and, yet, stand up and sing along “We are defiant over here in the air”, affirming their resistance against all odds.

## Final Words

Charabanc’s *Somewhere over the Balcony* offers insights into the complexity of power relations and depicts how ordinary people, especially women, can resist and exercise power through strategies and mechanisms available to them within their social condition. As DiCenzo has put it (1993, p. 182), “By focusing on women, Charabanc’s plays foreground trench warfare in the domestic sphere and highlight the role played by working-class women in day-to-day survival”. This thought-provoking play, therefore, sheds light on the lived realities of social and political upheaval during the Troubles. The poignant words of the promotional booklet for the first production perhaps best express this:

When outsiders ask us what it is like to live in Northern Ireland we tend to say that it is quite normal really. We say that people just go about their business, live their lives, get on with it. We say this to dispel images of constant gun-battles, riots, explosions and the rest. And to some extent it’s true. But when violence becomes long-term, institutionalised and with no foreseeable end, when people have lived all or most of their lives in a ‘war-zone’ everything changes — especially the definitions of what is normal. The parameters of sanity shift and the idea arises that violence has reached an acceptable level. [...] Some people accept that they cannot change the big things and work on the things that they know and understand and feel they can influence. Some go for escapism — literally in emigration or with material distractions or seek the oblivion of drink, drugs or just pull down mental shutters. Some use the situation for glory or profit. These ways of coping are dramatised in a black comedy by Charabanc Theatre Company which examines that bizarre kind of existence that passes for normality when people are trying to live their lives in a crazy, incomprehensible uncontrollable situation (*Somewhere over the Balcony*, Programme, n. d., n. p.).

## REFERENCES

BASTOS, Beatriz Kopschitz Xavier. Women in Irish Theatre: The Charabanc Theatre Company and Marie Jones. *ABEI Journal*, v. 9, p. 79-84, 2007. Available at: <https://revistas.usp.br/abei/article/view/179419>. Accessed on: 10 June 2025.

BASTOS, Beatriz Kopschitz X.; O’SHEA, José Roberto (org.). *Ilha do Desterro: Contemporary Irish Theatre*, Florianópolis, n. 58, 2010.

BRITANNICA EDITORS. *Punch*. Encyclopaedia Britannica, 4 out. 2024. Available at: <https://www.britannica.com/topic/Punch-British-periodical>. Accessed on: 18 May 2026.

COFFEY, Fiona Coleman. *Political Acts: Women in Northern Irish Theatre, 1921-2012*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2016.

DICENZO, Maria R. Charabanc Theatre Company: Placing Women Center-Stage in Northern Ireland. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 45, n. 2, p. 175-184, May 1993. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3208921>. Accessed on: 10 June 2025.

FALVEY, Deirdre. 'Balcony' back on stage after 20 years. *Irish Times*, 3 Nov. 2007. Available at: <https://www.irishtimes.com/news/balcony-back-on-stage-after-20-years-1.978933>. Accessed on: 10 June 2025.

FERRITER, Diarmaid. *The Transformation of Ireland: 1900-2000*. London: Profile Books, 2004.

FOLEY, Imelda. *The Girls in the Big Picture: Gender in Contemporary Ulster Theatre*. Belfast: The Blackstaff Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HARRIS, Claudia. Introduction. In: HARRIS, Claudia (ed.). *Four Plays by The Charabanc Theatre Company: Inventing Women's World*. Dublin: Colin Smythe, 2006. p. ix — li.

IRISH PLAYOGRAPHY. *Somewhere over the Balcony*. Available at: <https://irishplayography.com/play/somewhere-over-the-balcony>. Accessed on: 18 May 2026.

JONES, Marie. Somewhere Over Balcony. In: HARRIS, Claudia (ed.). *Four Plays by The Charabanc Theatre Company: Inventing Women's World*. Dublin: Colin Smythe, 2006. p. 181-224.

LEE, J. J. *Ireland 1912-1985: Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LOWNE, Cathy. *The Wonderful Wizard of Oz*. Encyclopaedia Britannica, 21 Nov. 2025. Available at: <https://www.britannica.com/topic/The-Wonderful-Wizard-of-Oz>. Accessed on: 18 May 2026.

MORIARTY, Gerry. Internment explained: When was it introduced and why? *The Irish Times*, Dublin, 9 Aug. 2019. Available at: <https://www.irishtimes.com/news/politics/internment-explained-when-was-it-introduced-and-why-1.3981598>. Accessed on: 7 July 2025.

OHRVIK, Ane. What is close reading? An exploration of a methodology. *Rethinking History*, v. 28, n. 2, p. 238-260, 2024. DOI: 10.1080/13642529.2024.2345001. Available at: <https://doi.org/10.1080/13642529.2024.2345001>. Accessed on: 3 July 2025.

OJRZYŃSKA, Katarzyna. Defying Maintenance Mimesis: The Case of Somewhere over the Balcony by Charabanc Theatre Company. *Text Matters*, v. 8, n. 8, p. 137-150, 2018.

PETERSEN, Lily. *Life and Death in Divis Flats: The Enduring Symbolism of a 1960s Belfast Housing Project*. 2023. Available at: <https://posc284.posc.sites.carleton.edu/uncategorized/life-and-death-in-divis-flats-the-enduring-symbolism-of-a-1960s-belfast-housing-project/>. Accessed on: 12 Apr. 2025.

PUNCH Magazine. *The British Lion and the Irish Monkey*. Filename: *Ireland-Cartoons-Punch-1848.04.08.147.tif*. Available at: [https://magazine.punch.co.uk/image?&\\_bqG=O&\\_bqH=ejwLciqpMnj3djcMScosNQrPMIn3LIusKPYziPC1MjSyMjQwAGEg6RnvEuxsm1mUmpOYL6Kdm5.XnVqpBhaMd\\_RzsSO](https://magazine.punch.co.uk/image?&_bqG=O&_bqH=ejwLciqpMnj3djcMScosNQrPMIn3LIusKPYziPC1MjSyMjQwAGEg6RnvEuxsm1mUmpOYL6Kdm5.XnVqpBhaMd_RzsSO)

BskODXYPiPVIsQ0EasryyMk2DkvJyPNPV4h2dQ2xLi4uCUxOLkjPU3EGK1JxBJADM0ydg&GI\_ID=. Accessed on: 18 May 2026.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ROY, Megan Deirdre. Divis Flats: The Social and Political Implications of a Modern Housing Project in Belfast, Northern Ireland, 1968–1998. *Iowa Historical Review*, Iowa City, v. 1, n. 1, p. 1-44, 2007.

SOMEWHERE OVER THE BALCONY, Programme. *Extraordinary Women*. Linen Hall Library. Available at: <https://extraordinarywomenni.com/collections/archives/item/somewhere-over-the-balcony-programme>. Accessed on: 23 May 2026.

WINTER, Brenda. Charabanc, Cultural Capital and the Men of Recognised Credit. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 58, p. 439-458, 2010.

*Recebido em: 13/03/2026*

*Aceito em: 27/05/2026*



**EM (T)ESE**

---

## **TRADUÇÃO E EDIÇÃO**

---

**PÁGINAS 124 A 168**

# Comentários acerca da tradução do conto “Dizem que os cães vêm coisas”, de Moreira Campos

## Commentaries on the Translation of the Short Story “Dizem que os cães vêm coisas”, by Moreira Campos

Hélio Parente de Vasconcelos Neto  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Universidade Federal do Ceará (UFC/DELILT)  
Bolsista-pesquisador CAPES  
hpn.helio@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-8586-4892>

Katarine Maria Linhares Calado  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Universidade Federal do Ceará (UFC/DELILT)  
Bolsista-pesquisadora CNPq  
caladokatarine@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-6405-1630>

André Mesquita Saraiva Verçosa  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Bolsista-pesquisador CAPES  
andremesquitasv@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0001-5062-0721>

**RESUMO:** Este artigo visa apresentar parcialmente uma tradução cooperativa comentada à língua inglesa do conto “Dizem que os cães vêm coisas” (1987), que constitui o *corpus* desta pesquisa, do autor modernista cearense Moreira Campos, como forma de propagar a cultura literária do estado do Ceará para outros domínios linguístico-culturais. Campos foi um autor influente no modernismo cearense através, principalmente, de seus contos. Foi membro fundador do Grupo Clã, entidade responsável pela propagação do modernismo no estado, foi reitor da Universidade Federal do Ceará e membro da Academia Cearense de Letras, o que justifica a escolha deste escritor como objeto de estudo. Especificamente, este texto busca a produção de uma tradução cooperativa e comentários de teor crítico, reflexivo e descritivo, focados no processo tradutório. Visando a contextualização dos comentários da tradução, nos valem de um referencial teórico composto por pesquisadores de três campos: Estudos da Tradução, Humboldt (2010), Schleiermacher (2010), Levý (2000), Aixelá (2013) e Torres (2017); estudos sobre literatura cearense, Azevedo (1975 e 2017) e estudos linguísticos, Cunha e Cintra (2021) e Bland (1996). A pesquisa, então, se vale de um

viés qualitativo, onde a obtenção de dados se deu a partir da análise e da contextualização teórica do *corpus*. Os resultados obtidos foram interpretados, contextualizados e descritos através do referencial teórico mencionado em conjunto ao procedimento metodológico adotado. Para alcançar os objetivos propostos, utilizamos a metodologia da revisão de literatura, junto do cotejo de estratégias tradutórias divergentes para que o debate, o contraste e a escolha da estratégia a ser utilizada fosse possível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da Tradução; tradução comentada; literatura brasileira; literatura cearense; Moreira Campos.

**ABSTRACT:** This article aims to present a partial cooperative annotated translation to English of the short story “Dizem que os cães vêem coisas” (1987), that constitutes the *corpus* of this paper, by the modernist author from Ceará Moreira Campos, as a means to propagate the literary culture of the State of Ceará to other linguistic and cultural domains. Campos was an influential author in the modernist movement from Ceará through, mainly, his short stories. He was a founding member of Grupo Clã, an entity responsible for the propagations of modernism in the state, was rector of the Federal University of Ceará and member of the Academia Cearense de Letras, which justifies the choosing of this author as an object of study. Specifically, this paper seeks the writing of a cooperative translation and of annotations, with a critical, reflexive and descriptive tone, focused on the translational process. Aiming to contextualize the translation’s commentaries, we utilized a theoretical framework consisting of research from three fields: Translation Studies, Humboldt (2000), Schleiermacher (2000), Levý (2000), Aixelá (2013) and Torres (2017); studies on Ceará’s literature, Azevedo (1975 and 2017) and linguistic studies, Cunha e Cintra (2021) and Bland (1996). This study, therefore, is based upon a qualitative perspective, where the gathering of data was possible through the analysis and the theoretical contextualization of the *corpus*. The obtained results were interpreted, contextualized and described through the aforementioned theoretical framework together with the methodological procedure. To achieve the proposed objectives, the methodology of literature review and comparative analysis of diverging translational strategies were utilized, so that the debating, the contrast and the choosing of the final strategy would be possible.

**KEYWORDS:** Translation Studies; annotated translation; Brazilian literature; literature of Ceará; Moreira Campos.

## Introdução

Este artigo visa apresentar parcialmente<sup>1</sup> uma tradução comentada a seis mãos do conto “Dizem que os cães vêem coisas” (1987), do autor cearense Moreira Campos, para o inglês, com base nas pesquisas e teorias dos Estudos da Tradução (doravante ET).

---

<sup>1</sup> As obras de Moreira Campos não se encontram em domínio público. Por esta razão, nos valendo da Lei n. 9.610/1998, apresentamos trechos da obra de modo a fomentar a discussão proposta.

Sobre este campo de saber, é salutar que os ET marcam sua trajetória de formação através da reivindicação de um campo de conhecimento próprio do ato tradutório, em suas distintas manifestações e modalidades, cuja interdisciplinaridade se apresenta como uma característica fundamental. Como aponta o teórico francês Antoine Berman (2007), esta disciplina surge das reflexões oriundas do próprio fazer tradutório e não deve ser considerada como uma disciplina subalterna a outras. A tradução, então, não é apenas uma subárea da linguística, nem da poética, mas uma atividade que traz suas próprias reflexões e gera seus próprios saberes (Berman, 2007, p. 18).

Ainda em seu texto, Berman argumenta que o campo, que se tornaria os ET, deve meditar sobre a totalidade das diferentes formas que a tradução pode se manifestar (2007, p. 21). Desta maneira, o presente artigo tem como objetivo geral apresentar reflexões teórico-críticas advindas da prática da tradução comentada, isto é, da tradução literária acompanhada de um discurso interpretativo, descritivo e crítico acerca das principais dificuldades tradutórias, das estratégias utilizadas e do processo de escrita da tradução.

O gênero textual da tradução comentada pode ser compreendido como um gênero acadêmico-literário, cujo caráter literário dependerá de seu autor e do objeto de estudo (Torres, 2017, p. 18). Ademais, tanto o comentário como a tradução partem de um processo interpretativo do texto com o qual se trabalha, sendo ambos, comentário e tradução, consequências interpretativas do texto de partida, formando-se, assim, uma: “[...] relação intrínseca entre leitura, comentário e tradução” (Torres, 2017, p. 17).

A tradução comentada ou anotada, enquanto objeto de estudo explorado dentro dos ET, teve início nos comentários da tradução de textos sagrados (Torres, 2017, p. 16) e possui algumas características comuns que também são visíveis neste trabalho. Dentre estas características, Torres (2017, p. 18-19) destaca o caráter: 1) autoral, visto que o autor/autores de uma tradução são os mesmos do comentário; 2) metatextual, já que o comentário está não só inserido no texto tradutório, mas a tradução em si também se entrelaça com o texto de partida; 3) discursivo-crítico, que faz menção ao objetivo da tradução comentada de tornar visível o processo tradutório, suas estratégias e seus efeitos no texto traduzido; 4) descritivo, caráter surgido das reflexões acerca de uma tradução que antecede o próprio comentário e 5) histórico-crítico, na medida em que toda tradução comentada teoriza sobre a prática tradutória e, assim, contribui para a historiografia da tradução e da crítica da tradução.

As características elencadas acima também se constituem como objetivos-específicos deste trabalho. Isto pois não só a divulgação de uma tradução é desejada, mas também a exposição de reflexões críticas acerca do fazer tradutório, da produção

de comentários acerca da literatura traduzida e do objetivo de se contribuir para a historiografia da tradução e para a circulação da literatura cearense em outros ambientes linguístico-culturais fora do alcance da língua portuguesa brasileira.

De forma a tornar possível esta pesquisa, elencamos o conto “Dizem que os cães vêem coisas” (1987), de Moreira Campos, como o *corpus* desta pesquisa. Desta maneira, o objeto de estudo fornecerá os dados linguísticos e culturais necessários para a elaboração deste trabalho. O autor escolhido é um expoente do modernismo cearense, além de ter sido membro atuante de associações literárias, como o Grupo Clã e a Academia Cearense de Letras (ACL), e escritor influente na literatura nacional, cuja poética se traduziu a vários idiomas como o inglês e o espanhol (Azevedo, 1975). O conto porta algumas das características idiossincráticas de Campos, que serão exploradas de maneira aprofundada posteriormente, como: o seu caráter sintético, ou seja, de pequena extensão, ainda que não sacrifique qualidade, e a exposição da complexidade da vida cotidiana (Azevedo, 2017, p. 45). O *corpus* deste trabalho narra a percepção de uma festa sob os olhos da morte, enquanto personagem observadora, que passa despercebida por todos, à exceção de alguns animais domésticos. O conto discorre sobre uma situação notavelmente comum, tecendo pequenas críticas sobre o comportamento de seus personagens, culminando no falecimento de um deles, também de maneira despercebida, marcando seu caráter trágico e crítico para com a sociedade.

De modo a alcançar os objetivos supracitados, a metodologia adotada foi a tradução do texto de maneira colaborativa, onde as estratégias empregadas foram discutidas, comparadas e contextualizadas, para então serem utilizadas dentro do texto de chegada. Além disso, utilizamos a metodologia do cotejo para a comparação de estratégias tradutórias, quando estas divergiam entre si, para elencar aquela a ser utilizada no produto final, como é possível observar-se nos quadros incluídos neste artigo. A revisão bibliográfica como medida de contextualização, interpretação e análise qualitativa dos dados linguísticos-culturais oriundos da tradução e do comentário produzido também fez parte dos procedimentos metodológicos deste artigo.

A revisão bibliográfica se deu através do referencial teórico escolhido, composto por três grupos teóricos. O primeiro contém pesquisas referentes aos ET, como as reflexões dos teóricos do romantismo alemão, à exemplo de Humboldt (2010), Schleiermacher (2010), e de autores contemporâneos como Levý (2000) e Aixelá (2013), além dos já citados Berman (2017) e Torres (2017). Junto destes, utilizamos pesquisas que dizem respeito ao estudo da literatura brasileira, com foco na literatura cearense, como os pesquisadores Azevedo (1975 e 2017) e Netto (2024).

Ademais, a consulta ao material de apoio referente às questões gramaticais específicas da língua portuguesa brasileira e da língua inglesa também foi realizada, através dos estudos de Cunha e Cintra (2021) e de Bland (1996), respectivamente.

## Literatura cearense e modernismo: Moreira Campos

Ao discorrer sobre literatura regional, é necessário, primeiramente, elencar os critérios de seleção dos autores que compõem esta produção literária. Em sua obra, *Literatura Cearense* (1975), Azevedo elege os seguintes critérios para a identificação de um escritor cearense, devendo a pessoa-escritora ser: 1) sujeito nascido no Ceará que produziu obras literárias no próprio Estado; 2) sujeito nascido em outros Estados, mas que desenvolveu sua produção literária no Ceará; ou 3) sujeito cearense que, mesmo residindo fora, compôs obras relacionadas à sua terra natal. A partir destes parâmetros, Azevedo produz uma historiografia da literatura do estado do Ceará, da qual nos valem neste trabalho.

De acordo com o autor, a produção literária cearense tem suas origens nos chamados “Oiteiros” de 1813 e 1814, considerados a mais antiga manifestação literária registrada no Estado. Os poemas desse período eram marcados por elogios aos governantes e às figuras consideradas heroicas à época, seguindo uma estética neoclássica com traços de racionalismo barroco (Azevedo, 1975, p. 19). Com o passar das décadas, emergem outros movimentos culturais e literários no estado, como a Padaria Espiritual (1892) e o Clube Literário (1886), expoentes do que foi considerado como o realismo cearense, além do Grupo Clã, responsável pela implantação definitiva do modernismo no Ceará e grupo do qual fez parte Moreira Campos, enquanto membro fundador (Azevedo, 1975, p. 427, 430). Essas iniciativas foram fundamentais para estruturar e divulgar a produção literária local, fortalecendo a identidade cultural do Estado (Azevedo, 1975, p. 13-17). Como mencionado anteriormente, Moreira Campos se encontra inserido no modernismo cearense, assim, as características deste movimento no Brasil são relevantes para os objetivos deste artigo.

O modernismo brasileiro tem seu marco inicial em 1922, em São Paulo, através da Semana de Arte Moderna. Este movimento, através de críticas desafiadoras e iconoclastas, é marcado pela busca de uma renovação das linguagens artísticas e da ruptura com correntes artísticas passadas, como o parnasianismo. Como aponta Bicalho, o modernismo brasileiro tinha o impulso de destruir modelos considerados arcaicos, desafiar o gosto já estabelecido nas artes e propor um olhar inovador para o mundo (2010, p. 22). Apesar da Semana de 22 ser o combustível necessário para impulsionar o movimento, obras com características similares já

eram produzidas no Brasil, como era o caso de Anita Malfatti e seu trabalho de vertente anti-naturalista (Cavalcanti, 2013).

Através do ímpeto de propagar suas ideias, os modernistas realizaram uma campanha para difusão do pensamento moderno, por meio da publicação de artigos, lançamento de revistas e manifestos próprios, além de excursões encabeçadas por figuras influentes do movimento às outras regiões do Brasil, como as excursões de Guilherme de Almeida nos estados do nordeste. Netto, ao comentar sobre a divulgação das ideias modernistas no Ceará, discorre que o *Manifesto Antropofágico*, do poeta Oswald de Andrade, seria o mais impactante no estado (2020, p. 105).

Sânzio Azevedo aponta que o modernismo no Ceará teve início em 1927, através da obra *Canto Novo da Raça*, de autoria conjunta de Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento, Sidney Melo e Mozart Firmeza (1975, p. 379). Neste período inicial, a divulgação de obras modernistas deu-se, principalmente, através dos periódicos *Maracajá*, suplemento literário do jornal *O Povo*, onde destacam-se as contribuições de Antônio Garrido (pseudônimo de Demócrito Rocha), Mário Kepler Sobreira de Andrade (conhecido como Mário de Andrade do Norte), Paulo Sarasate, Filgueiras Lima e Rachel de Queiroz, e do periódico *Cipó de Fogo*, dirigido por João Jacques e Mário de Andrade do Norte, representando a primeira fase do modernismo cearense (Azevedo, 1975, p. 379).

Já na década de 40, o modernismo cearense atinge sua segunda fase, sendo consolidada através da fundação do Grupo Clã. O grupo, cujo nome seria, inicialmente, uma sigla para Clube de Literatura e Arte, como consta na edição inaugural da revista *Clã*, tem suas primeiras obras publicadas em 1943: *Três Discursos* (de autoria de Eduardo Campos, Mário de Andrade do Norte e Antônio Girão Barroso), o livro de contos *Águas Mortas* (de Eduardo Campos) e *Escola Rural* (de Mário de Andrade do Norte) (Azevedo, 1975, p. 428). Neste grupo, estariam presentes como membros fundadores importantes figuras da literatura cearense, tais como Aluísio Medeiros, Antônio Girão Barroso, José Stênio Lopes e, destacadamente, Moreira Campos. Azevedo (1975, p. 427) aponta que a inauguração do grupo e as obras de seus autores implementam, definitivamente, o modernismo no estado, consolidando Campos como um importante autor modernista cearense.

José Maria Moreira Campos nasceu no município de Senador Pompeu, no Ceará, em janeiro de 1914, foi um escritor e acadêmico cearense de destaque na literatura nacional. Bacharelou-se em direito pela Faculdade de Direito do Ceará e licenciou-se em Letras Neolatinas pela Faculdade Católica de Filosofia do Ceará (posteriormente integrada à Universidade Federal do Ceará). Campos

foi professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Vernáculas do Centro de Humanidades da UFC e, posteriormente, tornou-se reitor da mesma instituição. Na literatura, fez parte da ACL, foi membro do Grupo Clã, além de compor poemas, contos e ensaios. Apesar de ter praticado o ensaio e o poema, Azevedo (1975, p. 478) aponta que Campos destaca-se: “[...] acima de tudo, como contista, dos maiores de nossa literatura”. Suas principais obras são: *Poesias: Momentos* (1976); *Contos: Vidas marginais* (1949); *Portas fechadas* (ganhadora do Prêmio Artur de Azevedo, do extinto Instituto Nacional do Livro, órgão federal responsável pelas políticas dos livros no país) (1957); *As vozes do morto* (1963); *O puxador de terço* (1969); *Contos escolhidos* (1971); *Os doze parafusos* (1978); *Dez contos escolhidos* (1981); *Dizem que os cães vêem coisas* (1987), dentre outros.

Sobre a escrita e o estilo de Moreira Campos, a pesquisadora Albuquerque aponta que uma de suas particularidades é de narrar contos no aspecto verbal im-perfeito, expressando ideia de continuidade, além da abordagem objetiva e detalhada, na qual descreve em minúcias as ações e ambientes narrados (Albuquerque, 1985, p. 153), conversando com algumas das características da terceira fase do movimento modernista brasileiro. Apesar deste trabalho ter como objetivo a tradução comentada de literatura regional cearense, é salutar que a influência da região de nascença não é o aspecto mais destacado na obra de Campos, embora certas obras, como o livro *Portas Fechadas* se valerem da “vivência sertaneja do autor”, como afirma Azevedo (2017, p. 46). Em pensamento similar ao de Albuquerque, Moreira Campos (1971, p. 12) afirma que interpreta o conto como “[...] um momento, um flash, uma fatia de vida, uma impressão, uma mancha [...]”, definição que parece concordar com a obra aqui traduzida, *Dizem que os cães vêem coisas* (1987), que nos apresenta a um momento cotidiano aparentemente normal, uma fatia da vida rotineira enquanto momento permeado pela alegria, pelos excessos e, neste caso, pela morte na qualidade tanto de acontecimento como de personagem observadora.

Este foco temático na vida cotidiana parece assentir com o apontamento de Azevedo, ao argumentar que a literatura de Campos se concentra, principalmente, “nos dramas da vida humana e não na presença da terra” (2017, p. 46), através de “[...] narrativas sintéticas e despojadas” (2017, p. 45). Dessa forma, em harmonia com seu estilo, o processo de tradução do conto escolhido foi construído.

### ***They say that dogs see things: tradução e comentário***

Como mencionado anteriormente, a tradução comentada tem como característica fundamental o caráter autoral de sua produção (Torres, 2017, p. 18), já que o

comentarista e o tradutor costumam ser o mesmo sujeito. Este fato implica que a tradução e a produção de seu comentário envolvem a interpretação do texto de partida, que pode se dar de distintas maneiras de acordo com cada tradutor, especialmente no que se refere a termos de difícil replicabilidade em outras línguas ou culturas. A tradução, então, pode ser compreendida como “[...] uma forma privilegiada de leitura crítica” (Campos, 1992, p. 43-44) e através dela novos leitores podem se debruçar sobre os mecanismos artísticos do texto. Tal afirmação remonta ao pensamento de Humboldt em relação aos aspectos teóricos da tradução, onde o alemão questiona: “como poderia uma palavra, cujo significado não é dado imediatamente pelos sentidos, jamais ser igual a uma palavra de outra língua?” (Humboldt, 2010, p. 107), ponderação que leva à reflexão das escolhas tradutórias de cada indivíduo dentro do feito tradutório deste trabalho, enquanto tradutor e comentarista.

A proposição de Torres também entra em contato com o que Jiří Levý (2000, p. 29) chamou de o processo tríplice de interpretação na tradução, onde cada tradutor, enquanto sujeito inserido em um contexto sócio-histórico e cultural, interpreta um texto à sua maneira. Assim, o percurso interpretativo de um texto traduzido, segundo Levý, dá-se da seguinte maneira: primeiro, o autor interpreta a realidade; depois, o tradutor interpreta o trabalho original e, por fim, o leitor forma uma interpretação da tradução (2000, p. 30). Nesta lógica, todo tradutor que se debruça sobre um texto, sendo ele um sujeito inserido em um contexto sócio-histórico, sendo o texto já traduzido ou não, terá uma interpretação diferente, criando um produto único. Este produto, então, será interpretado pelo leitor.

Esta implicação é particularmente importante neste trabalho, visto que temos não só a presença de uma tradução comentada, mas de uma tradução cooperativa, ou seja, há diversos tradutores atuando no texto antes de se chegar ao produto final. Cada tradutor pode encontrar soluções diversas para o mesmo problema tradutório, sendo necessário, neste caso, chegar a um consenso sobre qual estratégia deve ser utilizada.

No caso deste artigo e desta tradução, a metodologia empregada, como mencionado anteriormente, foi a do cotejo. Nesta prática metodológica as estratégias divergentes em termos/trechos específicos foram analisadas e comparadas ao lado do texto de partida para que os tradutores chegassem a uma escolha para aquele caso.

Estas divergências ocorreram durante a tradução de alguns termos que fazem referência a elementos culturais do território brasileiro, como é o caso de práticas e comidas específicas. Tal situação ocorre no trecho abaixo, onde temos a presença de um elemento cultural brasileiro no conto, cuja tradução propiciou diferentes estratégias:

Quadro 1 – Estratégias tradutórias para termo cultural 1

| Trecho de partida                                                                                                                                                                                                 | Estratégia 01                                                                                                                                                                                                                                        | Estratégia 02                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Estratégia 03                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| As filas. Alguém tangeu o gato que lutava com um pedaço de osso. Lenita fez o prato do marido, preparou também o seu. Mordia a fatia de peru com <i>farofa</i> , quando se lembrou do filho:<br>— Cadê o Netinho? | The queue. Someone shooed away a cat fighting over a bone. Lenita prepared a plate for her husband, also prepared hers herself. She was biting into a slice of turkey with <i>farofa</i> when she suddenly remembered her son:<br>— Where's Netinho? | The lines. Someone shooed away a cat fighting with a bone. Lenita prepared a plate for her husband, also prepared her own. Biting into a slice of turkey with <i>farofa</i> <sup>1</sup> when she suddenly remembered her son:<br>— Where's Netinho?<br><br>Translators' note 1:<br>Roasted yellow or white yucca flour. | The lines. Someone shooed away a cat fighting over a bone. Lenita prepared her husband's plate, she also prepared her own. Biting into a slice of turkey with <i>roasted yucca flour</i> when she remembered her son:<br>— Where's Netinho? |

Fonte: Elaboração dos autores, grifos nossos, traduções nossas.

O termo “farofa” foi identificado no texto como um item cultural-específico (doravante ICE), pois representa um alimento típico do cotidiano brasileiro, profundamente enraizado na cultura local. Segundo Aixelá, os ICEs são elementos textuais com particularidades culturais únicas que geram problemas de tradução entre a cultura de partida e a cultura de chegada. Estes termos podem se referir a objetos, hábitos ou sistemas de classificação, que podem não ter equivalentes diretos ou satisfatórios ao fazer tradutório na cultura da língua de chegada (Aixelá, 2013, p. 191).

Vale ressaltar que não existem elementos culturais fixos, pois podem variar conforme o contexto e as relações entre as culturas envolvidas. Seu status como ICE surge precisamente do conflito gerado ao tentar transferi-los entre culturas, momento em que as lacunas ou os diferentes valores atribuídos ao item na cultura de destino tornam-se evidentes, exigindo do tradutor decisões diversas de acordo com o objetivo de sua tradução (Aixelá, 2013, p. 192).

No caso da “farofa”, sua tradução para o inglês apresenta dificuldades relacionadas às escolhas de estratégias tradutórias que consigam respeitar sua carga cultural. Isso ocorre porque o termo carrega significados e associações específicos da cultura brasileira, difíceis de preservar integralmente na língua inglesa, devido às lacunas culturais ou diferenças de valores na cultura de chegada. Isto é um problema natural da tradução, pois as palavras em duas línguas distintas não correspondem, exatamente, uma à outra, nem expressam os mesmos conceitos, como afirmou Schleiermacher (2010, p. 45). Ainda sobre a dificuldade na

tradução de termos específicos, Schleiermacher afirma que caso esta equivalência fosse, de fato, existente, as únicas mudanças entre a tradução e o texto de partida se dariam nas diferenças sonoras e rítmicas, de modo que ao leitor da tradução poderia dizer-se estar de frente com um produto igual ao escrito em língua de partida (Schleiermacher, 2010, p. 46-47).

Portanto, quanto mais distantes as línguas se encontram uma da outra, tanto em relação à sua origem quanto ao descolamento temporal, mais esta suposta equivalência entre palavras se fragmenta, pois: “[...] nenhuma palavra em uma língua corresponde exatamente à uma da outra, e nenhuma flexão de uma apanha exatamente a mesma variedade de relações como uma da outra” (Schleiermacher, 2010, p. 47). É nesta diferença onde se operam as diferentes estratégias tradutórias que costumam serem divididas em duas vertentes principais: estratégias de estrangeirização e estratégias de domesticação, termos popularizados por Venuti, em sua obra *A invisibilidade do tradutor* (2021), mas cujas definições já eram abordadas por Schleiermacher, como é possível observar no trecho abaixo: “[...] ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (2010, p. 57). Isto é dizer que as estratégias de estrangeirização priorizam a língua e cultura de partida, levando o leitor ao seu encontro, enquanto as de domesticação priorizam a língua e cultura de chegada, levando o autor ao encontro do leitor. É importante frisar que esta dicotomia não é, necessariamente, absoluta, pois ambas as estratégias ou outras não previstas por estes teóricos podem conviver em um mesmo texto.

Na tabela acima, temos exemplo de três estratégias distintas, a primeira sendo a repetição da palavra, ou seja, deixá-la tal qual é apresentada em língua de partida, além de não explicitá-la ao leitor, o que pode ser entendido como uma estratégia de estrangeirização, já que estamos dando prevalência à língua e cultura do texto de partida. A segunda estratégia apresentada acima também pode ser compreendida como uma estratégia estrangeirizadora, pois ainda mantemos o termo tal qual ele é apresentado em língua de partida, no entanto, há o acréscimo de uma nota de rodapé, de caráter explicativo, onde buscamos elucidar ao leitor não-brasileiro do que se constitui aquele ICE. Aqui, é salutar que a nota, além de acolher o leitor que pode não reconhecer o termo, traz visibilidade ao processo tradutório, ao constituir-se como espaço de um comentário metatextual e paratextual sobre a própria tradução, além de conter a assinatura “*translators’ note*” (nota dos tradutores), explicitando tratar-se de um texto traduzido e de uma tradução

cooperativa. Por fim, temos a última estratégia, que busca explicitar o ICE em língua de chegada, deixando em prevalência a cultura de partida e não a cultura de chegada, o que pode ser compreendido como uma estratégia domesticadora.

Em relação à escolha da estratégia a ser utilizada, é importante tecer alguns comentários acerca dos objetivos do trabalho e de algumas questões teóricas. Mencionamos anteriormente o objetivo de disseminar a literatura cearense em outras línguas através da presente tradução comentada, portanto, estamos exportando um produto cultural brasileiro para indivíduos presentes em outro contexto sociocultural. Isto significa que há certos momentos de tensão entre línguas e culturas, tal como apontado por Humboldt (2010, p. 107), que requerem maior atenção na prática tradutória, como é o caso do ICE referenciado. No entanto, devido à exportação da cultura cearense ser uma força motriz para este trabalho e se caracterizar como um dos objetivos específicos, a utilização de uma estratégia estrangeirizadora é mais condizente com o que está sendo proposto aqui. Ao levarmos um termo cultural oriundo da língua portuguesa, estamos, também, transmitindo nossa cultura a outros indivíduos tomando parte do processo explicitado por Humboldt (2010, p. 109): “[...] a língua passa a ser elevada a um sentido mais alto, expandida a ponto de atingir um sentido com capacidade de representação mais diversificada. Mas à medida que se amplia o senso da língua, amplia-se também o senso da nação”.

Deste modo, escolheu-se por manter a palavra em língua de partida, tal qual a estratégia 01. Em relação ao uso do elemento paratextual da nota de rodapé, optamos por não utilizar elementos paratextuais em geral, devido às características dos escritos de Moreira Campos. Como explorado anteriormente, a poética de Campos possui narrativas sintéticas (Azevedo, 2017, p. 45), ou seja, contos de pouca extensão. Ademais, o próprio autor considera este gênero textual como um *flash* da vida cotidiana (Campos, 1972, p. 12). Desta maneira, percebe-se que Campos opta pela brevidade, ainda que descrita em minúcias, e pelo impacto de leitura em seus escritos, algo que poderia ser afetado pela inclusão de um elemento paratextual, que poderia interromper a experiência de leitura do consumidor da tradução. Assim, visto que os discursos de acompanhamento referentes à tradução se encontram em outro lugar que não seus paratextos editoriais, e sim no seu próprio comentário aqui presente, optamos pela não inclusão de notas de tradutores, prefácios e glosas em geral.

Quadro 2 — Estratégias tradutórias para termo específico

| Trecho de partida                                                                                                                                                                                                                                                          | Estratégia 01                                                                                                                                                                                                                                                          | Estratégia 02                                                                                                                                                                                                                                                                 | Estratégia 03                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ela se livrou do violão, levantou-se e bateu palmas chamando todos para o <i>almoço à americana</i> , as mesas sob as árvores. Cada um apanhou o seu prato, formaram-se as filas, o homem gentil cedeu lugar a umas nádegas rijas, cortadas sempre pelo cordão do biquíni: | She put the guitar aside, stood up, and clapped her hands to call everyone to the <i>buffet-style lunch</i> , tables set up under the trees. Everyone grabbed their plates, lines had formed, and a polite man stepped aside to let a firm, bikini-strapped butt pass. | She put the guitar aside, stood up, and clapped her hands to call everyone to the <i>lunch, self-service style</i> , tables set up under the trees. Everyone grabbed their plates, lines had formed, and a polite man stepped aside to let a firm, bikini-strapped butt pass. | She put the guitar aside, stood up, and clapped her hands to call everyone to the <i>american-style lunch</i> , tables set up under the trees. Everyone grabbed their plates, lines had formed, and a polite man stepped aside to let a firm, bikini-strapped butt pass. |

Fonte: Elaboração dos autores, grifos nossos, traduções nossas.

Outro exemplo de ICE identificado na tradução foi a expressão “almoço à americana”, que se refere a um modelo de serviço de alimentos atualmente conhecido como *buffet* ou *self-service*. Essa expressão possui carga de ICE porque apresenta um problema tradutório ao transitar entre culturas, exigindo decisões que levam em conta o contexto social e o impacto cultural.

O uso da expressão “almoço à americana” no texto de partida pode ser entendido como uma escolha estilística vinculada ao momento histórico em que foi escrito. Nos anos 80, os termos *buffet* e *self-service* ainda estavam se popularizando no Brasil graças à difusão dos restaurantes por quilo no estilo *self-service*, mesmo que a prática de dispor o alimento sobre a mesa para que os convidados pudessem se servir já fosse prática comum (Rebelato, 1997, p. 323-324).

Dessa forma, a tradução presente na estratégia 03, “*American-style lunch*”, poderia causar estranhamento ao leitor da língua inglesa ao conferir uma ênfase desnecessária a uma expressão que, no texto de partida, não possui tal destaque, uma vez que o modelo de serviço já era amplamente conhecido no país.

Restaram, portanto, as estratégias 01 e 02. Optamos por “*buffet-style lunch*”, em uma decisão que condiz com a estilística sucinta do autor no texto original, mantendo a naturalidade e ritmo do texto.

Para além da tradução de ICEs, o processo tradutório do presente conto teve como característica a utilização de tempos verbais específicos em língua inglesa. Isto pois, como mencionado anteriormente, uma característica dos contos de Campos é o uso do imperfeito, que pode expressar a ideia de continuidade aliada às descrições minuciosas das ações e dos ambientes da narrativa (Albuquerque, 1985,

p. 153). Mais precisamente, Campos se utiliza do pretérito imperfeito do indicativo em seus contos, categoria gramatical que manifesta a perspectiva pela qual o locutor considera a ação expressa pelo verbo, neste caso, considerando-a como um fato passado, mas não concluído, o que outorga à ação uma ideia de continuidade (Cunha; Cintra, 2021, p. 396, 465). A utilização deste tempo verbal não é incomum, especialmente no que cerne a descrições e narrações de acontecimentos passados, como apontam Cunha e Cintra (2021, p. 466): “sendo de notar que nas narrações serve menos para enumerar os fatos do que para explicitá-los com minúcias”.

É justamente em momentos em que Campos se preocupa com a descrição minuciosa de cenas e acontecimentos, que temos a utilização desta conjugação verbal em maior destaque no conto:

Quadro 3 — Utilização do Pretérito Imperfeito do Indicativo

| Trecho em língua de partida                                                                                                                                                                                                                              | Trecho 01                                                                                                                                                                                                                      | Trecho 02                                                                                                                                                                                                                                | Trecho 03                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Apenas <i>parecia</i> consultar no pulso um relógio invisível, para marcar o tempo. O homem de ventre enorme já <i>estava</i> à beira da piscina, gotejante e trôpego, para uma nova dose de uísque, os dedos graúdos catando no balde os cubos de gelo. | O garçom <i>atendia</i> , solícito, perdendo os olhos ávidos nos seios mal contidos, oferecidos e inatingíveis.<br>— Obrigada.<br>O garçom <i>mantinha</i> a dignidade, ereto.<br>A menina chegou e segurou a mãe pelo queixo. | <i>Aceitava-se</i> a bancarrota sem muita convicção.<br>Na grande varanda, as senhoras grisalhas e indesejáveis, pulseiras tilintantes na flacidez dos braços, <i>discutiam</i> os novos valores morais e comentavam o recente desquite. | Os cães de raça <i>latiam e uivavam</i> desesperadamente nos canis (e dizem que os cães vêem coisas). Foi preciso que o tratador viesse acalmá-los, embora eles rodassem sobre si mesmos e rosnassem. |

Fonte: Elaboração dos autores, grifos nossos.

Esta utilização do aspecto verbal imperfeito configurou-se como um problema tradutório a ser solucionado, haja visto que buscamos soluções linguísticas que possam traduzir os efeitos do conto ao leitor de língua inglesa. Assim, buscamos utilizar conjugações na língua inglesa que pudessem remeter à continuidade de acontecimentos passados, o que nos levou à primeira hipótese: a utilização do aspecto *perfect* da língua inglesa, visto que seria necessário trazer ao texto traduzido uma ideia de inacabamento da ação, como é característica da poética de Campos.

Desta maneira, a hipótese contava com duas opções: a conjugação do tempo verbal *present perfect* (doravante PP) e do tempo verbal *present perfect continuous* (doravante PPC), à medida em que o *present perfect* na língua inglesa é utilizado para expressar ações passadas: 1) que se relacionam com o presente; 2) muito

recentes ou em andamento no presente; e 3) cuja identificação do momento de ocorrência é incerto (Bland, 1996, p. 133).

Ademais, o PPC tem enfoque na duração de ações que começaram no passado e continuam no presente, podendo também ser utilizado para enfatizar o caráter recente da mesma (Bland, 1996, p. 133). A partir do exposto, produzimos as seguintes traduções:

Quadro 4 — Hipótese de tradução

| Trecho de partida                                                                                                                                                                                                                       | Estratégia 01                                                                                                                                                                                                                                   | Estratégia 02                                                                                                                                                                                                                           | Estratégia 03                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Os cães de raça<br><i>latiam e uivavam</i><br><i>desesperadamente</i> nos<br>canis (e dizem que os<br>cães vêem coisas). Foi<br>preciso que o tratador<br>viesse acalmá-los,<br>embora eles rodassem<br>sobre si mesmos e<br>rosnassem. | The pedigree dogs<br><i>barked and howled</i><br><i>desperately</i> in their<br>kennels (and they say<br>that dogs see things).<br>Needed the handler<br>to come to calm them<br>down, though they kept<br>circling themselves and<br>growling. | The pedigree dogs<br><i>have barked and howled</i><br><i>desperately</i> in their<br>kennels (and they say<br>that dogs see things).<br>The handler needed to<br>come and calm them<br>down, though they kept<br>circling and growling. | The pedigree dogs<br><i>have been barking and</i><br><i>howling desperately</i><br>in their kennels (and<br>they say that dogs see<br>things). They needed<br>the handler to come<br>and calm them down,<br>though they kept<br>circling and growling. |

Fonte: Elaboração dos autores, grifos nossos, traduções nossas.

Percebe-se, pelos trechos acima, que a hipótese de se utilizar do PP ou do PPC (estratégia 02 e estratégia 03, respectivamente) como maneira de traduzir a ideia de inacabamento do pretérito imperfeito do indicativo não foi comprovada. Isto pois os trechos apresentam perda semântica e sintática, de modo que o produto traduzido se torna confuso ao leitor de língua inglesa. Desta maneira, optamos pela utilização do *present simple*, acarretando uma perda no sentido de continuidade da ação passada.

No entanto, de forma a manter esta continuidade no conto traduzido, há trechos onde o aspecto verbal *perfect* foi utilizado, embora não houvesse a indicação de continuidade ou inacabamento no texto de partida.

Quadro 5 — Utilização do aspecto perfect em língua inglesa

| Trecho de partida                                                                                                                                                                                   | Estratégia 01                                                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ninguém <i>lhe</i> ouviu os passos. <i>Sentou-se</i> à beira da grande piscina, cruzando as pernas longas. <i>Chegou</i> antiquíssima, atual e eterna, com a sua cara de máscara. Moldada em gesso? | Nobody <i>has heard</i> Her steps. <i>Having sat down</i> by the big pool, crossing Her long legs. <i>Having arrived</i> outdated, new and everlasting, with Her masked face. Cast in plaster? |

Fonte: Elaboração dos autores, grifo nosso, tradução nossa.

Novamente, a reflexão de Schleiermacher (2010, p. 47) sobre o processo tradutório se faz presente, na medida em que não há palavra ou flexão em uma língua de chegada que apanha exatamente as mesmas relações presentes na língua de partida.

## Conclusão

O artigo apresenta comentários críticos acerca da tradução do conto “Dizem que os cães vêem coisas”, do autor cearense Moreira Campos. Durante este percurso tradutório, foi possível observar os principais percalços ao se traduzir o conto regional para a língua inglesa, especialmente no que se refere a termos culturais específicos e ao uso idiossincrático da língua portuguesa brasileira.

Durante o comentário, buscamos trazer aportes críticos, interpretativos e descritivos à tradução, como é característico deste gênero textual acadêmico literário (Torres, 2017). Por meio deste, deixamos em evidência o processo tradutório, buscando elucidar a solução de problemas que tomou lugar durante a tradução, através da utilização do referencial teórico mencionado.

Neste artigo, torna-se evidente que a busca por uma suposta equivalência de sentidos entre línguas não é alcançável, visto que cada termo, tanto na língua de partida quanto na língua de chegada, irá preservar suas relações culturais e linguísticas, como afirmaram Humboldt e Schleiermacher em suas reflexões acerca do processo de tradução (2010). Ao explorar a produção de uma tradução a seis mãos, fica claro que cada tradutor, enquanto sujeito inserido em seu próprio contexto histórico, cultural e social, irá interpretar o texto à sua maneira, produzindo estratégias distintas, ainda que se trate do mesmo texto.

Este trabalho, portanto, contribui para a historiografia da tradução e para a historiografia da crítica da tradução, a medida em que torna visível o processo tradutório e anexa à tradução um material crítico e descritivo, além de ser capaz de cumprir com seu objetivo principal: a propagação da cultura literária cearense em outros domínios linguísticos e culturais.

## Agradecimentos

Agradecemos à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cynthia Beatrice Costa (UFU) e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luana Ferreira de Freitas (UFC), pela leitura cuidadosa deste trabalho, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. *Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/62298>. Acesso em: 23 mar. 2026.

ALBUQUERQUE, Antonia Lucineide de Pessoa. A versatilidade temática em Moreira Campos. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 8, n. 1, 1985. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9429/1/1985\\_Art\\_ALPAlbuquerque.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9429/1/1985_Art_ALPAlbuquerque.pdf). Acesso em: 23 mar. 2026.

AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 7, n. 1/2, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19438>. Acesso em: 23 mar. 2026.

AZEVEDO, Sânzio. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1975.

BERMAN, Antoine. *Tradução e a letra*: ou o albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2007.

BICALHO, Ana Maria. *Diálogos interculturais*: Graciliano Ramos tradutor/traduzido. 2010. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8396>. Acesso em: 23 mar. 2026.

BLAND, Susan Kesner. *Intermediate Grammar: From Form to Meaning and Use*. New York: Oxford University Press, 1996.

BRASIL. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20 fev. 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS, José Maria Moreira. *Dizem que os cães vêem coisas*. Fortaleza: Edições UFC, 1987.

CAMPOS, José Maria Moreira. Introdução aos Contos Escolhidos. In: CAMPOS, José Maria Moreira. *Por que estes contos*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1971. p. 12-24.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, n. 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 23 mar. 2026.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. 4. impressão. Rio de Janeiro: Lexikon, 2021.

HUMBOLDT, Wilhelm Von. Introdução a Agamêmnon. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEI-

DERMANN, Werner (org.). *Antologia bilíngue clássicos da teoria da tradução*: Volume 1 alemão-português. 2. ed. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2010. p. 103-119.

LEVÝ, Jiří. *The Art of Translation*. Tradução de Patrick Corness. Filadélfia: John Benjamins, 2000.

NETTO, Raymundo. *O canto novo de uma raça*: Pré-Modernismo e Modernismo. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

REBELATO, Marcelo Giroto. Uma análise sobre a estratégia competitiva e operacional dos restaurantes self-service. *Gestão e Produção*, v. 4, n. 3, p. 321-334, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gp/a/RYqwQZjGP4966yvsXgmvkqB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2026.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braidia. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia bilíngue clássicos da teoria da tradução*: Volume 1 alemão-português. 2. ed. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2010. p. 39-101.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). *Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução*: volume dois. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35.

VENUTI, L. *A invisibilidade do tradutor*: Uma história da tradução. Tradução de L. Pellegrin, L. M. Villela, M. D. Esqueda e V. Biondo. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

Recebido em: 14/01/2026

Aceito em: 24/03/2026



# ***Alice's Adventures in Wonderland* em quatro retraduições: o polissistema literário infantil brasileiro sob a ótica da ambivalência**

## ***Alice's Adventures in Wonderland* in Four Retranslations: The Brazilian Children's Literary Polysystem Through the Lens of Ambivalence**

Olívia Leandro Sá Motta<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

olivialeandrosamotta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8592-8046>

Lia Araujo Miranda de Lima<sup>2</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

liaamiranda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4932-8424>

**RESUMO:** *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) foi uma das primeiras obras de caráter ambivalente a ingressar no cânone literário mundial (Shavit, 1986), conquistando sucessivas gerações de leitores, tanto crianças, quanto adultos, e permanecendo em circulação até os dias atuais. Este artigo propõe realizar um estudo do texto-fonte, escrito por Lewis Carroll, e de quatro retraduições brasileiras, sendo estas as realizadas por Monteiro Lobato (1931), Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998) e Maria Luiza Borges (2002). A análise concentra-se no modo como canções, poemas e jogos de palavras são traduzidos em cada um dos textos-alvo. Partindo da noção de norma inicial de Toury (1995), analisamos a escolha global de cada tradutor entre privilegiar a adequação ao texto-fonte, ou priorizar a aceitabilidade do texto-alvo na cultura de chegada. Defendemos também que o projeto tradutório, posição tradutória e horizonte de tradução (Berman, 1995) são dimensões que se conectam e influenciam as escolhas tradutórias.

**PALAVRAS-CHAVE:** ambivalência; Lewis Carroll; retradução.

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-LIT/UFMG) e bacharel em Letras pela UFMG.

<sup>2</sup> Professora Adjunta de língua e literatura francesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (POSLIT/UnB).

**ABSTRACT:** *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) was one of the first ambivalent works to enter the global literary canon (Shavit, 1986), captivating successive generations of readers, both children and adults, and remaining in circulation to this day. This article proposes a study of the source text, written by Lewis Carroll, alongside four Brazilian retranslations: those by Monteiro Lobato (1931), Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998), and Maria Luiza Borges (2002). The analysis focuses especially on how songs, poems, and wordplay from the source text are rendered in each target text. Departing from Toury's (1995) notion of initial norm, we analyze each translator's overall choice between prioritizing adequacy to the source text, or the acceptability of the target text in the target culture. We also argue that the translation project, translational stance and horizon of translation (Berman, 1995) in which each translator operates are dimensions that interconnect and influence translation choices.

**KEYWORDS:** ambivalence; Lewis Carroll; retranslation.

## Introdução

Neste artigo, examinam-se quatro retraduições brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland, and What Alice Found There* (1865), a partir da análise, da confrontação textual e do estudo de paratextos, entre eles prefácios e entrevistas realizadas com os tradutores. Tem-se como quadro teórico a Teoria dos Polissistemas, formulada por Itamar Even-Zohar (1979), que será retomada a partir da ótica da ambivalência, conceito desenvolvido por Zohar Shavit (1986) para estudar o complexo sistema da literatura infantil. A abordagem proposta por Shavit busca entender como e por que se traduz literatura para crianças de determinada forma em cada momento da história, considerando a literatura infantil como um sistema periférico dentro da cultura, e como a tradução participa da evolução dos polissistemas literários.

A fim de compreender o desenvolvimento histórico do sistema de livros para crianças, Shavit retoma e circunscreve a noção de ambivalência de Yuri Lotman (1977). Para Lotman, uma obra literária é ambivalente quando provoca uma neutralização estrutural entre os polos de oposição binária em um sistema, no contexto que circunda a obra, desafiando sua previsibilidade. A ambivalência se opõe à univalência, ou à unissemia, e abarca transformações históricas no estatuto de um texto. Shavit delimita a noção sob uma perspectiva sincrônica para tratar de obras que, em um mesmo momento histórico, apresentam uma indefinição de público leitor: adultos ou crianças? *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, é um caso exemplar. Interessa-nos investigar como essa ambivalência se expressa nas traduções da obra para o português brasileiro.

Em *Poetics of Children's Literature* (1986), Zohar Shavit discute o surgimento da noção de infância, que motivou o aparecimento de livros para a criança e a posterior consolidação da literatura infantil enquanto sistema. Shavit analisa a necessidade de a literatura infantil funcionar de forma ambivalente, atendendo a um desejo de aceitabilidade dupla, na qual haveria a coexistência de dois grupos de leitores implícitos em um mesmo texto literário — as crianças e os adultos. A ambivalência seria um recurso de legitimação literária da obra, onde a criança funcionaria como um pretexto para se atingir o adulto, real destinatário de textos ambivalentes e principal agente de sua validação no campo literário.

Essa descrição de como a literatura infantil funcionou historicamente tem na obra *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) um evento-chave, pois esta foi uma das primeiras obras da literatura infantil a ingressar no cânone ocidental. *Alice* pode ser considerada uma obra revolucionária para o seu tempo, por ter introduzido a fantasia e o *nonsense* na literatura infantil ocidental e também por ter rompido com o caráter pedagógico e moralizante que as obras infantis tinham na época (Shavit, 1986).

Marcada por múltiplas camadas de significado, *Alice* é uma obra que oferece possibilidades interpretativas e analíticas inesgotáveis. Sua complexidade é intensificada pela ambivalência que permeia o texto, evidenciada especialmente pela riqueza de metáforas e trocadilhos, que serão percebidos de maneiras diversas por um leitor adulto ou criança. Sua importância estética e histórica e o fato de permanecer em circulação até a contemporaneidade motiva o exame de quatro retraduições brasileiras, a fim de apurar como cada uma delas lidou com os trocadilhos e os jogos de palavras: a primeira, de Monteiro Lobato (1931)<sup>3</sup>, em seguida as de Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998) e Maria Luiza X. de A. Borges (2002). As datas indicadas entre parênteses referem-se às primeiras edições. Foram usadas para a análise textual comparativa edições posteriores, em razão das barreiras de acesso às primeiras publicações.

Ressalte-se que as três traduções mais recentes, excluindo-se a de Lobato, foram estudadas por Micla Cardoso de Souza (2010) em dissertação defendida na Universidade de Brasília. No entanto, o enfoque de Souza difere do ponto focal adotado neste artigo. Enquanto Souza concentra sua análise nos agentes institucionais envolvidos nas estratégias tradutórias e, para isso, segue o método de

---

<sup>3</sup> Embora a tradução de *Alice* feita por Monteiro Lobato (1931) tenha sido a primeira a ser publicada no Brasil, consideramos esta obra como uma retradução, uma vez que ela já havia sido traduzida para outros idiomas. Segundo Antoine Berman, “basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução” (Berman, 2017, p. 264).

Lambert e Van Gorp (1985), o presente estudo analisa especificamente como a ambivalência de público atravessa as traduções brasileiras de *Alice*. Para tanto, considera-se necessário incluir também a tradução de Monteiro Lobato. Pelo fato de ter sido a primeira versão da obra traduzida e publicada no país, sua retomada se torna fundamental para compreender a presença histórica da obra de Carroll no sistema literário infantil brasileiro. Dessa forma, o artigo propõe um eixo analítico ainda não explorado pela bibliografia existente, ao examinar de forma integrada como a ambivalência de público atravessa o conjunto das traduções brasileiras de *Alice*, incluindo a tradução de Lobato, fundamental para a compreensão da história da recepção de Carroll no polissistema literário infantil brasileiro.

Abaixo, apresenta-se um quadro com dados editoriais das retraduições brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland* analisadas neste trabalho.

Quadro 1 — Quatro retraduições brasileiras de *Alice*

| Tradutor                    | Editora                                          | Data da primeira publicação | Data da edição analisada |
|-----------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| Monteiro Lobato             | Companhia Editora Nacional/ Lafonte <sup>4</sup> | 1931                        | 2021                     |
| Ana Maria Machado           | Ática                                            | 1996                        | 2007                     |
| Rosaura Eichenberg          | L&PM pocket                                      | 1998                        | 2017                     |
| Maria Luíza X. de A. Borges | Zahar                                            | 2002                        | 2009                     |

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Para o cotejo, consideramos como texto-fonte aquele da edição de 1962, publicada pela Puffin Books, cujo texto se mantém conforme a primeira edição, exceto por pequenas mudanças gráficas realizadas em alguns poemas, que não vão afetar de maneira relevante a análise proposta neste trabalho.

A fim de situar este estudo, apresentamos uma breve reflexão acerca da Teoria dos Polissistemas, postulada por Itamar Even-Zohar (1979) e retomada por Zohar Shavit (1986) para tratar especificamente do desenvolvimento do sistema de livros infantis no Ocidente. Informam a análise noções como posição tradutória, horizonte de tradução e projeto de tradução, de Antoine Berman (1995). Discute-se, ainda, o problema do *status* desprestigiado do tradutor em relação ao escritor a partir dos conceitos de tradutor profissional e tradutor ocasional, propostos por Gisèle Sapiro (2008).

<sup>4</sup> A Companhia Editora Nacional foi a responsável por publicar a primeira edição brasileira traduzida de *Alice*, feita por Monteiro Lobato, no entanto, a edição analisada neste artigo foi a de 2021, produzida pela editora Lafonte.

## A ambivalência de *Alice* e o polissistema literário infantil

De acordo com Itamar Even-Zohar (1979), a cultura, a língua e a literatura, nela incluídas as obras traduzidas, devem ser estudadas enquanto parte de um conjunto múltiplo, dinâmico e heterogêneo de sistemas, que ele batizou de *polissistema*. Para Even-Zohar (1979), a literatura traduzida tende a ocupar uma posição periférica, isto é, de menor prestígio, no cenário literário, se comparada às obras originais, que assumem papel central na maioria das situações. Informada pelo quadro teórico dos Polissistemas, Shavit (1986) examina a literatura infantil, que, assim como a literatura traduzida, tende a assumir uma posição periférica. A autora investiga as concepções flutuantes de infância na sociedade e seus efeitos na escrita de textos para crianças ao longo da história. Além disso, busca identificar como essas concepções podem ser inferidas a partir da análise dos textos. Segundo a autora, é possível identificar traços e padrões estruturais universais comuns a todas as literaturas infantis. Dentre eles, destaca-se a necessidade de aceitar apenas modelos bem estabelecidos e direcionar-se a dois públicos contraditórios, o infantil e o adulto, traço que se evidencia na obra *Alice's Adventures in Wonderland*. Assim, Shavit pretende examinar como a posição cultural periférica da literatura infantil impõe esses padrões.

Apoiando-se na tese de Philippe Ariès (1962) de que a cultura infantil seria um repositório de costumes abandonados pelos adultos, Shavit (1986, p. 4-7) elaborou uma conexão entre o desenvolvimento da noção de infância e o surgimento de uma literatura para crianças, traçando o percurso histórico de consolidação da literatura infantil enquanto sistema. Segundo a autora, esse processo somente começou a ganhar forma a partir do século XVIII, sobretudo após a Revolução Industrial (1750-1840), devido à queda da taxa de mortalidade infantil e ao surgimento da classe burguesa, que possibilitaram o reconhecimento das crianças enquanto parte de um grupo específico e detentor de necessidades e direitos próprios.

O interesse pedagógico por essa nova classe de indivíduos gerou a demanda por um sistema educacional organizado, que instrísse e disciplinasse a criança. A preocupação com o bem-estar espiritual da infância forneceu a estrutura para a canonização de certas obras da literatura infantil, que Shavit (1986, p. 6) compreende como um conjunto de textos legitimados socialmente, seja pelos pais, pelas instituições ou pelo próprio sistema educacional.

A partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, embora a noção da criança enquanto indivíduo participante de um grupo que necessitava de uma educação disciplinar tenha se modificado, a literatura infantil ainda carregava

uma autoimagem desprestigiada dentro do polissistema literário mundial (Shavit, 1986). O desprezo para com a literatura infantil era tamanho que a maioria dos escritores para crianças durante o século XVIII e o início do XIX tendiam a publicar anonimamente ou sob pseudônimos. O próprio autor de *Alice's Adventures in Wonderland*, cujo nome de batismo era Charles Lutwidge Dodgson, assinava com o pseudônimo de Lewis Carroll. Assim, visando a responder à autoimagem negativa do sistema literário infantil, o que inclusive gerava a relutância em admitir novos modelos, impôs-se a seguinte solução: escrever obras infantis apelando principalmente para os adultos, usando a criança como pretexto, e não como destinatário real. Essa solução produziria textos ambivalentes, que podem ser descritos como aqueles que:

[...] sincronicamente (ainda que dinâmica, não estaticamente) mantêm um status ambivalente no polissistema literário. Esses textos pertencem simultaneamente a mais de um sistema e, por conseguinte, são lidos de forma diferente (embora concomitante) por pelo menos dois grupos de leitores. Esses grupos de leitores divergem em suas expectativas, bem como em suas normas e hábitos de leitura (Shavit, 1986, p. 66, tradução nossa).<sup>5</sup>

Pode-se dizer que a obra *Alice* é ambivalente na medida em que apresenta um estatuto duplo e difuso. Por um lado, ela pertence oficialmente ao sistema infantil, em virtude da temática do crescimento e amadurecimento da criança, além da presença de elementos fantásticos e animais falantes. Por outro lado, o texto apresenta camadas linguísticas e culturais complexas, fazendo com que habite simultaneamente o sistema literário adulto. Nesse contexto, sua leitura por adultos torna-se condição imprescindível para o reconhecimento da qualidade estética e valor literário da obra pelas elites culturais, possibilitando sua inclusão no sistema infantil canonizado. Dessa forma, o texto funciona para o público infantil, tido como leitor oficial da obra, e para o adulto, aquele que escolhe, compra ou até mesmo lê para as crianças. O grande desafio na tradução de *Alice* aparece no momento em que o tradutor tenta equilibrar sofisticação e adequação, buscando preservar a ambivalência da obra original, de modo a torná-la interessante aos adultos e, ao mesmo tempo, compreensível e acessível para as crianças (Shavit, 1986).

---

<sup>5</sup> “[...] synchronically (yet dynamically, not statically) maintain an ambivalent status in the literary polysystem. These texts belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers. Those groups of readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading”.

A análise das retraduições brasileiras aponta a complexidade da tarefa, com situações em que o tradutor escolherá adaptar a obra original para deixá-la mais próxima ao universo infantil. É o caso de Monteiro Lobato, que se preocupou em adotar uma linguagem com marcas de oralidade, que fosse mais acessível às crianças leitoras. Além disso, ele teve como base para suas escolhas tradutórias a ideia de abrasileiramento da linguagem, algo também seguido pela tradutora Ana Maria Machado. Neste contexto, ambos adotaram estratégias domesticadoras na tradução, isto é, mecanismos que pudessem facilitar a leitura, privilegiando a cultura-alvo e aproximando a obra estrangeira do leitor brasileiro (Venuti, 1995). Apesar disso, Machado e Lobato diferem em alguns aspectos, já que a primeira abrasileirou sua tradução, mas preocupou-se em manter a ambivalência, percebida principalmente nas metáforas e trocadilhos que conserva em sua tradução, e o segundo preferiu simplificar a linguagem, nem que para isso fosse necessário desconsiderar a ambivalência da obra.

No que diz respeito a Machado, percebe-se a importância que confere a traduzir os jogos de palavras que, para ela, são mais importantes do que o enredo em si. Como assinala no posfácio de sua tradução de *Alice*, de 2007, “neste livro, não adianta contar nem resumir, porque o divertido não é acompanhar as aventuras, é decifrar o que as palavras escondem e mostram o tempo todo” (Carroll, 2007, p. 135-136). Desse modo, ao recriar os jogos de palavras traduzidos, Machado mantém ativo o espaço da ambivalência. Essa estratégia é perceptível em diversos trechos, tal como na tradução que realiza a partir da reiteração fônica e do quiasma presentes no seguinte fragmento do texto-fonte: “*do cats eat bats?*” e “*do bats eat cats?*” (Carroll, 1962, p. 26). No texto-fonte, Carroll elabora um jogo de palavras a partir da semelhança de sons entre as palavras *cats* (gatos) e *bats* (morcegos). Por serem pares mínimos (Seara, 2011), isto é, sequências fônicas que se distinguem somente pelo fonema inicial, /k/ e /b/, o som produzido pelos dois vocábulos em conjunto produz rima e musicalidade. Para criar esse efeito, o autor utiliza dois recursos da estilística: a reiteração fônica, isto é, “a combinação ou repetição, com finalidade imitativa, de fonemas iguais ou semelhantes” (Rocha Lima, 2011, p. 577), e os jogos de inversão. Assim, em “*do bats eat cats?*” e “*do cats eat bats?*”, a reiteração fônica ocorre com os fonemas /a/, /t/, /s/, nos vocábulos *cats* e *bats*, e o jogo de inversão ocorre com a troca de posição entre esses mesmos vocábulos, em torno do verbo *eat*. O jogo compõe o estado de devaneio sonolento de Alice, fazendo com que ela confunda os dois termos. Isso pode ser percebido no quadro a seguir, que compara o trecho tal como se apresenta na versão original e nas traduções de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado:

Quadro 2 – “Do cats eat bats” e “do bats eat cats”

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Texto-fonte (1962) | “[...] Dinah, my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I’m afraid, but you might catch a bat, and that’s very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?” And Alice here began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, ‘Do cats eat bats? Do cats eat bats?’ and sometimes, ‘Do bats eat cats?’ for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it” (Carroll, 1962, p. 26).            |
| Lobato (2021)      | “Minha cara Diná, eu só queria ver você aqui neste buraco para caçar uns morcegos. Sim, porque estou caíndo no ar e no ar não há ratos, há morcegos, que são ratos de asas. Mas será que gato come morcego?” Alice começou a sentir uma certa sonolência e nesse estado o pensamento fica preguiçoso. Entrou a repetir muitas vezes a mesma frase: “Gato come morcego?” Às vezes repetia errado: “Morcego come gato?” E como não obtivesse resposta continuava a repetir sempre a mesma pergunta” (Lobato, 2021, p. 14). |
| Machado (2007)     | “[...] — Ah, minha Dinah querida! Eu queria tanto que você estivesse aqui comigo... Quer dizer, eu sei que aqui pelo ar não tem nenhum ratinho nem camundongo e que você adora esses bichos, tem um amor cego por eles. Mas talvez você conseguisse pegar um morcego, quem sabe? Mas será que ia gostar? Também ia sentir um amor cego pelo morcego?” (Machado, 2007, p. 16-17).                                                                                                                                         |

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Ana Maria Machado guia-se pela aproximação sonora entre as palavras. Enquanto no texto de Carroll havia um jogo de palavras estabelecido entre dois animais, *cat* e *bat*, na versão de Machado, tornou-se um trocadilho entre “morcego” e “amor cego”, expressão que não havia no texto-fonte, mas que reproduz, por homofonia, o substantivo anterior. A expressão “amor cego” amplia o significante do morcego, que enxerga mal. Diferentemente de Machado, Lobato traduz de forma literal *cat* para “gato” e *bat* para “morcego”, desconsiderando a rima e o jogo fônico que existia no texto de Carroll, mas conservando a relação ente os animais e o jogo de inversão entre devorado e devorador. Apesar de, nesse exemplo particular, Machado atuar de maneira mais domesticadora que Lobato, a tradução dele também exhibe essas tendências.

As tendências domesticadoras de Lobato podem ser percebidas em diversos trechos de sua tradução, sobretudo naqueles em que simplifica a narrativa, omitindo, principalmente em descrições de ambientes e ações, tudo aquilo que ele considera excessivo e julga não interessar ao público brasileiro. Um exemplo ocorre quando Alice está descendo pela toca do Coelho e resolve beber o líquido

contido em um frasco de vidro, no qual está escrito “beba-me”. Há diferenças substanciais entre o trecho na versão original e na tradução de Monteiro Lobato. Para enfatizar essa diferença, reproduzimos abaixo um quadro comparativo:

Quadro 3 — Descrição de sabores que Alice experienciou ao ingerir o frasco, texto-fonte e tradução de Lobato

| Texto-fonte                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Tradução de Lobato                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| “However, this bottle was not marked ‘poison’, so Alice ventured to taste it, and finding it very nice, (it had, in fact, a sort of mixed flavour of cherry-tart, custard, pine-apple, roast turkey, toffee, and hot buttered toast,) she very soon finished it off” (Carroll, 1962, p. 30). | “Mas como o vidrinho não trazia a palavra Veneno, Alice resolveu provar o líquido que havia nele. Provou-o com a ponta da língua; achou-o gostoso. Provou mais e acabou bebendo tudo (de fato era apenas um licor de cereja muito bom)” (Lobato, 2021, p. 16). |

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Enquanto Carroll descreve, no texto original, a explosão de sabores que Alice sentiu ao ingerir o líquido, fazendo referência a vários alimentos comuns para crianças vitorianas, Lobato, em sua tradução, condensa essa descrição, omitindo a maior parte dos elementos e resumindo tudo o que Alice sentiu para somente um sabor: licor de cereja, visando a facilitar a compreensão das crianças brasileiras.

As decisões de Lobato devem ser compreendidas à luz de sua posição histórica na constituição de uma cultura literária infantil brasileira, como autor, tradutor e editor (Lajolo; Zilberman, 2007). Lobato foi responsável pela publicação da primeira edição brasileira traduzida de *Alice*, em 1931, sendo, portanto, pioneiro ao introduzir esse material de leitura para as crianças no Brasil. Quando traduziu *Alice*, na primeira metade do século XX, o sistema literário infantil nacional ainda era incipiente. Como havia pouco reconhecimento profissional e retorno financeiro para os tradutores no Brasil, a maioria das obras disponíveis para as crianças brasileiras eram traduções que vinham diretamente de Portugal. Tal como o próprio Lobato afirma em carta destinada a Godofredo Rangel, publicada em *A Barca de Gleyre*, “Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso — abrigar a linguagem” (Lobato, 1964, p. 275). Dessa forma, Lobato inovou ao ter sido um dos primeiros autores de literatura infantil a utilizar uma língua propriamente brasileira nas traduções.

A tradição literária infantil brasileira fundou-se, em seus princípios, nas traduções, que construíram um espaço que posteriormente seria preenchido por autores locais. Como afirma Even-Zohar (2017), quando uma literatura nacional ainda está em processo de constituição, a literatura traduzida pode assumir posição central no polissistema literário.

## Considerações acerca de traduções e retraduições

Segundo Antoine Berman ([1990] 2017), a necessidade de se produzirem diferentes retraduições de uma mesma obra se fundamenta nas seguintes razões:

enquanto os originais permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural), as traduções “envelhecem”. Correspondendo a um estado determinado da língua, da literatura, da cultura, acontece que, muitas vezes de maneira bem rápida, elas não respondem mais ao estado seguinte. É preciso então retraduzir, pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras. Além disso – e numa direção de pensamento muito diferente — como nenhuma tradução pode pretender ser “a” tradução, a possibilidade e a necessidade da retradução estão inscritas na própria estrutura do ato de traduzir. Toda tradução feita depois da primeira tradução de uma obra é então uma retradução (Berman, 2017, p. 262).

Como pode ser depreendido a partir do trecho acima, a existência de traduções canônicas é algo bastante raro. Como o horizonte cultural e histórico em que um tradutor escreve sua obra se modifica ao longo do tempo, as traduções se tornam anacrônicas, não respondendo mais às normas atuais.

Um dos motivos que fundamentam nossa escolha em trabalhar com quatro retraduições de *Alice's Adventures in Wonderland* reside na compreensão de que as traduções “envelhecem”, tornando-se incompatíveis com os valores e normas culturais vigentes. Dessa forma, justifica-se analisar e comparar traduções de uma mesma obra realizadas em momentos sócio-históricos distintos. Para isso, serão examinadas as diferentes escolhas tradutórias de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Rosaura Eichenberg e Maria Luiza Borges. A análise apoia-se nas noções desenvolvidas por Berman (1995) acerca do projeto de tradução, da posição tradutória e do horizonte do tradutor, conceito ao qual se vinculam os dois primeiros.

Para Berman, o horizonte do tradutor pode ser definido como o “conjunto de parâmetros [...] que determinam as formas de agir, sentir e pensar de um tradutor.”<sup>6</sup> Nesse sentido, o projeto tradutório, isto é, “a maneira como, por um lado, o tradutor vai realizar a tradução literária e, por outro, assumir a própria tradução”<sup>7</sup> (Berman, 1995, p. 76, tradução nossa), se delineia a partir desse horizonte, já que sua maneira de traduzir é informada pelos elementos linguísticos, literários,

<sup>6</sup> “[...] l'ensemble des paramètres [...] qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.”

<sup>7</sup> “[...] la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire et d'autre part, assumer la traduction.”

culturais e históricos que compõem o universo do tradutor. O conceito de posição tradutória também se conecta à noção de horizonte do tradutor, já que ela se constrói não apenas a partir do modo como cada tradutor enxerga a tarefa de traduzir, mas também da posição do idioma e da cultura do texto-fonte no sistema literário da cultura-alvo à época.

Na próxima sessão deste artigo, esboçamos o horizonte, a posição tradutória e o projeto de cada um dos quatro tradutores de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro, investigando o modo como as três dimensões propostas por Berman (1995) se integram nas escolhas tradutórias de Lobato (2021), Machado (2007), Eichenberg (2017) e Borges (2009).

Refletimos também sobre como apenas algumas traduções alcançam o devido reconhecimento e legitimidade, definidos pelo prestígio de quem traduz e o lugar social que representa na sociedade em que se insere, tal como mostram Sapiro (2008) e Telles (2018).

## Alice no Brasil: quatro tradutores

### Monteiro Lobato

Monteiro Lobato (1882-1948), além de traduzir, também atuava como jornalista, empresário, editor e escritor de obras infanto-juvenis. Para traçar o horizonte tradutório ao qual pertence Lobato, primeiro tradutor brasileiro de *Alice's Adventures in Wonderland*, retomamos elementos histórico-culturais da época em que ele viveu, entre o final do século XIX e início do XX. Percebia-se na Europa um clima de tensão entre as grandes potências, que disputavam o controle e exploração dos países subdesenvolvidos, o que desencadeou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O Brasil, por outro lado, vivia outra fase, pois ainda tinha uma república jovem, proclamada em 1889. Foi nesse período que surgiu o Pré-Modernismo, movimento literário e cultural de valorização das artes propriamente brasileiras. Nesse contexto, as obras passaram a refletir elementos que preanunciavam o Modernismo, tais como a quebra dos valores tradicionais, a renovação na arte e o nacionalismo, que também simbolizou uma ruptura cultural com Portugal (Coelho, 1981).

Naquele início de século, percebe-se o ímpeto de Lobato em propor traduções que fossem, de fato, brasileiras.

Assim como Cruz sugeriu, ao citar Wyler,

Monteiro Lobato inovou [com] o uso da linguagem coloquial dando início à fase nacional da literatura para jovens, até então condenados a ler originais e traduções portuguesas por vezes ininteligíveis, dadas as diferenças entre o português

falado aqui e na Europa. Suas inovações repercutiriam a curto, médio e longo prazo nas preferências do leitor brasileiro (Wyler, 2003, p. 118 *apud* Cruz, 2011, p. 11).

Na tradução de obras *infanto-juvenis*, Lobato preocupou-se em adotar uma linguagem com marcas de oralidade, que fosse mais próxima do universo infantil brasileiro. Expressões como “para matar o tempo” (Carroll, 2021, p. 14) e palavras no diminutivo, tais como “chavinha” (p. 18), “pequeninha” (p. 17), “todinho” (p. 18) e “pezinhos” (p. 21), que podem ser encontradas na tradução de Lobato de *Alice*, exemplificam esse uso da linguagem.

Ribeiro comenta que as traduções feitas por Monteiro Lobato: “eram apreciadíssimas, porque eram na verdade a recriação da obra de arte em língua portuguesa. Não era tradução literal, mas trabalhada, com a fiel transmutação dos pensamentos e das ideias dos autores para a nossa língua” (Ribeiro, 1984, p. 113-115). Embora Ribeiro tenha afirmado que Lobato reproduzia fielmente os ideais e princípios dos autores que traduzia, ele também inseriu muitos elementos brasileiros em sua obra, afastando-se, em alguns momentos, da cultura estrangeira e aproximando-se da nacional.

A base do projeto tradutório de Lobato consistia em traduzir o texto-fonte por meio do uso de uma linguagem simples e brasileira, que adaptasse o original estrangeiro à realidade e aos anseios do público leitor brasileiro. Assim, podem-se identificar traços da postura antropofágica dos modernistas em seu projeto tradutório (Campos; Oliveira, 2009).

O termo faz referência ao Manifesto Antropófago, publicado em 1928 pelo poeta Oswald de Andrade, que propunha a ideia de ‘devorar’ a cultura estrangeira, absorvendo-a e reelaborando-a com autonomia. Apresentava-se a imagem do canibal brasileiro, que devorava o inimigo para apropriar-se de sua alma. O tradutor brasileiro, assim como o canibal, não absorve passivamente a influência estrangeira, mas, sim, a transforma em algo novo. O original seria então digerido e recriado de forma diferente (Campos, 1992).

Traços antropofágicos podem ser notados na tradução lobatiana de *Alice*, sobretudo nos trechos em que acrescenta elementos culturais que faziam parte do cotidiano das crianças brasileiras. Como exemplo, cita-se a tradução de “*White Rabbit with pink eyes*” (Carroll, 1962, p. 24) para “Coelho Branco, de olhos cor de pitanga” (Carroll, 2021, p. 12), em que Lobato insere uma fruta nativa do Brasil.

Tendo traçado o horizonte tradutório e o projeto de tradução de Monteiro Lobato, integra-se a essa discussão o conceito de posição tradutória, que diz respeito à relação que o tradutor estabelece com sua atividade. Cruz cita o próprio Lobato:

Traduzir é a tarefa mais delicada e difícil que existe, embora realizável quando se trata da passagem de obra em língua da mesma origem que a nossa como a francesa e a espanhola. Mas traduzir do inglês, do alemão ou do russo, equivale de fato a quasi absurdo. Ocorrerá fatalmente uma desnaturação (Lobato, 1948b, p. 127 *apud* Cruz, 2011, p. 58).

Nesse trecho, Lobato ressalta o quão difícil é traduzir obras de origem não neolatina, como as de língua inglesa, não tão difundidas na época — fato que não lhe impediu de executar a tarefa. Tal como afirma no prefácio da 1ª edição de Alice, que também se faz presente na edição de 2021:

Traduzir é sempre difícil. Traduzir uma obra como a de Lewis Carroll, mais que difícil, é difícilíssimo. Trata-se do sonho duma menina travessa — sonho em inglês, de coisas inglesas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos.

O tradutor fez o que pôde, mas pede aos pequenos leitores que não julguem o original pelo arremedo. Vai de diferenças a diferença das duas línguas, e a diferença das duas mentalidades, a inglesa e a brasileira (Lobato, 2021, p. 7-9).

O registro do prefácio sugere um destinatário infantil, pelo emprego predominante da sintaxe direta, das repetições (“traduzir”, “difícil”, “inglês”), dos superlativos (“difícilíssimo”), dos diminutivos (“inglesinhos”), das enumerações, e antecipa o tom da tradução. Sob a capa da autodepreciação, na superfície do enunciado, transparece, na realidade, uma valorização de seu trabalho, na consciência das especificidades estéticas e culturais do texto de Carroll.

## Ana Maria Machado

Ana Maria Machado, nascida em 1941, no Rio de Janeiro, é escritora e tradutora. Em posfácio à edição de 2007, ela afirma que:

Fazer esta edição de *Alice no País das Maravilhas* foi muito trabalhoso e muito divertido. Como já existem várias Alices em português, só valia a pena partir para mais uma se ela fizesse falta. E nós achamos que sim, porque até agora nenhuma tinha sido como esta. Quase todas as traduções, tradicionalmente, mesmo as melhores, procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinham só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas linguísticas, as alusões literárias — principalmente porque era muito difícil traduzir isso. Mas aí a história ficava sem pé nem cabeça, e o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez, já que grande parte da história é um resultado direto

desse jogos de palavras, nasce deles, e seria completamente diferente se o autor tivesse escrito em outra língua (Machado, 2007, p. 133).

Machado mostra consciência da sequência prévia de traduções às quais a sua vai se somar. Ela explicita e justifica seu projeto de tradução pela insuficiência das anteriores em recriar os jogos de linguagem de Carroll. Assim, Machado não se limitou a contar a história, mas pretendeu aproximar os leitores da experiência estética proporcionada pelos trocadilhos e paródias. Ela aponta como traçou seu projeto tradutório:

[...] o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracterizam Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra. E respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na invenção da história. Então, procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX. Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de músicas, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poemas vitorianos (Machado, 2007, p. 133-134).

A tradutora ativou o repertório de poemas e canções que as crianças sabiam de cor ou, pelo menos, reconheciam facilmente, por fazerem parte do acervo comum da infância brasileira. Este é um ponto focal da poética tradutória de Machado, não apenas no caso em tela. Na tradução do livro ilustrado *Cadê o Júlio?* de John Burningham, realizada por Machado em 1998 para a Editora Moderna, por exemplo, a tradutora substitui alimentos tradicionais da cultura inglesa por outros tipicamente brasileiros, como “arroz”, “feijão” e “goiabada com queijo” (Burningham, 1998, p. 29).

A norma literária em finais do século XX e o horizonte no qual se insere Ana Maria Machado no período em que realizou a tradução de *Alice* já não eram modernistas, como no tempo de Lobato. Com a literatura infantil brasileira já estabelecida, a norma tende às traduções adequadas (Toury, 1995), não sendo mais o papel da tradução oferecer material de leitura em língua brasileira, pois o problema das traduções portuguesas já não existe. No que tange à preferência pela aclimação, sugere-se certo anacronismo no projeto tradutório de Ana Maria

Machado. Cynthia Beatrice Costa (2008) propõe a hipótese de que Machado segue a tendência modernista de Haroldo de Campos, que defende que uma tradução pode ser ao mesmo tempo “fiel ao texto-fonte e original por si mesma, já que recria o texto” (Costa, 2008, p. 92). A fidelidade machadiana partiria da preservação do *nonsense* e dos jogos de palavras, e a liberdade estaria na recriação do texto a partir de elementos culturais brasileiros, que se nota, sobretudo, a partir de canções e poemas nacionais que Machado parodiou em sua tradução.

No Quadro 4, há exemplos das releituras feitas por Machado, que se caracterizam pela alteração das referências originais em favor da preservação da rima e dos jogos sonoros.

Quadro 4 — Ana Maria Machado e suas camadas de cultura

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>“Minha terra tem pauleiras”<br/>(paródia de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <p>“Como pode um crocodilo”<br/>(paródia de “Como pode um peixe vivo”, canção de domínio público, tradicional do folclore brasileiro)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <p>“A casa” (paródia da canção de mesmo nome, de Vinícius de Moraes)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>“Mas se levantou e começou a recitar. Só que a cabeça dela estava tão cheia das histórias da Quadrilha das Lagostas, que mal dava para saber o que estava dizendo. E as palavras vieram mesmo muito esquisitas:<br/>Minha terra tem pauleiras,<br/>Onde espanta o sal do mar.<br/>Azar vir aqui com cheia<br/>Não coceira acumular<br/>[...]<br/>Nosso sal teima as esteiras,<br/>Nossas farsas tem mais forros,<br/>Nossos fortes tem ardida,<br/>Nós, à vista, massa morros”<br/>(Machado, 2007, p. 106-107).</p> | <p>“-Puxa vida! Como tudo está esquisito hoje! E ainda ontem as coisas estavam tão normais [...] cruzou as mãos no colo, como se fosse uma menina muito bem comportada dizendo a lição, e começou a ensaiar. Mas a voz saiu rouca e esquisita. E as palavras... bem, vieram muito diferentes do costume:<br/>Como pode um crocodilo viver dentro da água fria?<br/>Navegando pelo Nilo, boca aberta de alegria...<br/>Como poderá viver?<br/>Como poderá nadar?<br/>Sem um peixe, sem um sapo, na bocarra a mastigar...”<br/>(Machado, 2007, p. 25).</p> | <p>“- Recite ‘A casa’, que todo mundo sabe — ordenou a Lagarta. Alice segurou as mãos e começou:<br/>Era uma escola muito engraçada, não tinha livro, não tinha nada. Ninguém podia estudar lição, porque o lápis caía da mão. [...] Ninguém podia escrever com giz porque entrava pó no nariz. Mas era feita com bom capricho Na Rua do Gato, País do Bicho” (Machado, 2007, p. 52-53).</p> |

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

No Quadro 5, encontram-se os trechos da obra original aos quais os exemplos do Quadro 4 fazem referência.

Quadro 5 — Correspondentes no trecho original de Carroll

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| “Tis the voice of the Lobster”<br>(paródia de “The Sluggard”, de Isaac Watts)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | “How doth the little<br>crocodile” (paródia de<br>“Against Idleness and<br>Mischief”, de Isaac Watts)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | “You are old Father William”,<br>paródia “The Old Man’s<br>Comforts and How He Gained<br>Them”, de Robert Southey)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| “However, she got up, and<br>began to repeat it, but her<br>head was so full of the Lobster<br>Quadrille, that she hardly knew<br>what she was saying, and the<br>words came very queer indeed:-<br>‘Tis the Voice of the Lobster; I<br>heard him declare,<br>“You have baked me too brown,<br>I must sugar my hair.”<br>As a duck with its eyelids, so he<br>with his nose<br>Trims his belt and his buttons,<br>and turns out his toes”<br>(Carroll, 1962, p. 135-136). | “How queer everything is<br>to-day! And yesterday things<br>went on just as usual [...] and<br>she crossed her hands on<br>her lap as if she were saying<br>lessons, and began to repeat<br>it, but her voice sounded<br>hoarse and strange, and the<br>words did not come the same<br>as they used to do:-<br>‘How doth the little crocodile<br>Improve his shining til,<br>And pour the waters of the<br>Nile<br>On every golden scale!<br>‘How cheerfully he seems<br>to grin,<br>How neatly spread his claws,<br>And welcome little fishes in<br>With gently smiling jaws!’”<br>(Carroll, 1962, p. 36-37). | “Repeat, “ <i>You are old, Father<br/>William</i> ”, said the Caterpillar.<br>Alice folded her hands, and<br>began:-<br>‘You are old, Father William’,<br>the young man said,<br>‘And your hair has become very<br>white;<br>And yet you incessantly stand<br>on your head-<br>Do you think, at your age, it is<br>right?’<br>[...]<br>‘I have answered three<br>questions and that is enough,’<br>Said his father; ‘don’t give<br>yourself airs!<br>Do you think you can listen all<br>day to such stuff?<br>Be of, or I’ll kick you<br>downstairs!’” (Carroll, 1961, p.<br>67-70). |

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

A análise conjunta do Quadro 4 e Quadro 5 permite observar, em paralelo, as camadas de reescritura cultural de Machado, que substitui as paródias inglesas de Lewis Carroll por referências análogas da tradição literária e musical brasileira. Isso revela a grande autonomia criativa de Machado, que se apropria de referências culturais brasileiras em sua tradução. Seu poder sobre as escolhas tradutórias também se deve à política de não intervenção da editora em seu trabalho, que deu total liberdade e prazo ilimitado para que Machado entregasse a tradução de *Alice* (Souza, 2009). A liberdade concedida à tradutora decorre de seu prestígio cultural, tendo sido vencedora do prêmio Hans Christian Andersen em 2000 e do Jabuti em 1978.

A posição tradutória de Machado, isto é, a forma como ela percebe a atividade tradutória, pode ser apreendida a partir de sua resposta a uma das perguntas feitas em entrevista concedida a Andréia Guerini:

[...] por mais que saibamos que a tradução é impossível, temos de apostar na hipótese de que tudo é sempre viável, possível de ser aproximado em uma tradução. Porque somos humanos. Assim, o que é humano não nos é estranho. Inclusive a certeza da inexatidão. Usamos linguagens que, por definição, são inexatas. Mas com cada uma delas somos capazes de dizer tudo. Apesar de sabermos que a categoria do impossível é infinita. Esse é um dos mais fascinantes aspectos de se trabalhar com a língua, seja escrevendo, seja lendo, seja falando (Machado, 2021, p. 12-13).

Nota-se daí um discurso ligado à criação literária, que procura legitimar as liberdades assumidas pela tradutora em nome do seu projeto de priorização dos jogos sonoros.

## Rosaura Eichenberg

Rosaura Eichenberg atua vertendo textos literários do inglês para o português, sobretudo para a Companhia das Letras e a L&PM Pocket, para a qual traduziu *Alice no País das Maravilhas*, em 1998. Em entrevista concedida a Mícla Cardoso de Souza em 2009, Eichenberg declara (*apud* Souza, 2009, p. 192) que a editora lhe conferiu liberdade e autonomia para escolher sua maneira de traduzir:

*Alice no País das Maravilhas* foi o livro que mais me encantou em toda a minha vida. Quando a L&PM me ofereceu fazer a tradução, eu quase caí para trás. Não conseguia acreditar. E foi com toda a minha paixão pelo livro que aceitei fazer o trabalho. [...] Bem, aceitei o desafio e o trabalho. E o meu único intuito foi tentar reproduzir em português o “país das maravilhas” que eu conhecera em inglês. Portanto, a editora não me deu nenhuma diretiva de tradução, nem me indicou um público-alvo.

Na entrevista, Eichenberg relata que, além de a editora não ter fornecido instruções ou exigências de público-alvo, a própria tradutora realizou sua tarefa sem pensar em um público específico. Talvez seja exatamente pelo fato de ampliar o espectro de leitores potenciais, dirigindo-se tanto a leitores jovens quanto aos adultos que sua tradução tem sido considerada uma das mais abrangentes em termos de público-alvo (Souza, 2009). Assim como assinalado pela tradutora durante a entrevista:

[...] apesar de não ser versada em literatura infantil, acho que os grandes autores de livros infantis não escrevem para “crianças” (quero dizer, para com um intelecto ainda não de todo desenvolvido). Acho que escrevem em pé de igualdade. Pelo menos, Lewis Carroll escreveu assim (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192).

Admitindo não ter conhecimentos profundos sobre literatura destinada a crianças, Eichenberg nota o status ambivalente no texto de Carroll, que integra, “em pé de igualdade”, o universo do adulto e o infantil. Essa percepção parece motivar seu projeto de tradução, ao não escolher apenas um público ao qual se dirigir. Também pelo fato de se tratar de uma edição de bolso, essa tradução pareceu ser destinada a um público mais amplo.

Eichenberg contou com a colaboração da tradutora Isis Alves para a tradução dos poemas da história de Carroll. Segundo Souza (2009), as duas já haviam trabalhado em conjunto traduzindo *Crack-up*, de Scott Fitzgerald, para a L&PM. De acordo com Eichenberg, por causa de “seu talento com as palavras” (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192) e com as rimas, Alves teria ajudado-a a superar as dificuldades em traduzir os poemas e seu *nonsense*. Assim, o projeto tradutório de *Alice* se desenhou da seguinte forma: Eichenberg realizava uma primeira tradução e Alves reelaborava os versos que ela tinha feito, recriando as rimas.

Mesmo tendo uma companheira de trabalho para auxiliá-la, Eichenberg experienciou sozinha alguns desafios, principalmente no que diz respeito à tradução dos trocadilhos, paródias e alusões presentes no texto-fonte:

Quanto aos trocadilhos, paródias e alusões, devo lhe dizer que é bem possível que o meu trabalho careça de erudição. Tenho várias edições da *Alice* em inglês, inclusive a anotada, além de obras e textos a seu respeito. Mas a obra é realmente excepcional, e o nosso conhecimento sempre parece aquém do necessário. Os trocadilhos deram muito trabalho e dor de cabeça. Nesse ponto, a minha amiga não me ajudou (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 193).

É possível notar a percepção que a tradutora possui em relação a seu objeto, isto é, sua posição tradutória. Para a tradutora, *Alice* é uma obra dotada de uma qualidade “excepcional”, sendo sua tradução somente uma tentativa de aproximar-se dela. No entanto, verifica-se que essa percepção de Eichenberg abarca também outras traduções, já que ela afirma que “toda tradução [...] é um grande desafio. O progresso é lento, mas não deixo de reconhecer que ele existe” (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192).

Eichenberg reconhece ainda o papel fundamental de Alves pois, além de ter colaborado na tradução dos poemas, também lhe orientou quanto à consulta a outras traduções:

Tenho em casa duas traduções da *Alice*: a de Sebastião Uchoa Leite e outra de um português (procurei o livro para lhe dar o nome do tradutor, mas não o encontrei —devo ter emprestado a obra). A Isis me disse: esquece as outras

traduções, faz o teu trabalho, e só no final, se quiseres, verifica alguma dúvida. Um conselho valioso (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 193).

Percebe-se a interação entre Alves e Eichenberg na elaboração do projeto e dos métodos da tradução, buscando dissociar-se das traduções anteriores da obra e abrindo espaço para uma escrita autônoma. Apesar de estar ciente das interpretações concorrentes inscritas no texto de origem por retraduições anteriores, Eichenberg elege, metodologicamente, a consulta às traduções prévias apenas após findar sua tarefa tradutória.

## Maria Luiza X. de A. Borges

Maria Luiza Borges, apesar de não ter formação na área de tradução, atua nesse mercado há décadas traduzindo não somente literatura infanto-juvenil ou romances policiais, mas também obras sobre história, ciências sociais, química, matemática, psicologia, arte, filosofia, física e comunicação.<sup>8</sup>

Em entrevista concedida a Souza, Borges explicita a posição tradutória que adotou durante a produção de sua edição traduzida de *Alice*, feita em 2002. A tradutora ressalta que traduzir esta obra foi um grande desafio, devido aos muitos jogos de palavras, rimas, poemas e trocadilhos presentes no livro. A tradutora também relata que a editora não interferiu em sua tradução e não especificou um público-alvo. O projeto tradutório foi realizado por Borges com liberdade e autonomia: “Assim como não há público específico para *Alice*, o original (segundo creio), tampouco tive em mente qualquer público específico ao fazer a tradução. Acredito que a tradução, como o original, admite muitas leituras, por públicos de todas as idades” (Borges *apud* Souza, 2009, p. 196).

É possível notar a percepção do caráter ambivalente da obra de Carroll (Shavit, 1986). Borges procurou manter a indefinição de público no texto-alvo, de forma a proporcionar ao leitor uma experiência similar, buscando, nesse aspecto, ser o mais fiel possível ao texto-fonte.

Como afirmam Martins e Oliveira:

[...] Borges [...] evita grandes modificações, caracterizando-se como uma tradução que procura manter uma série de elementos da cultura e língua de origem, ainda que estes sejam distantes da cultura de seu público-alvo demandando assim, eventualmente, algum tipo de pesquisa sobre o texto. (Martins; Oliveira, 2016, p. 231)

<sup>8</sup> Informação retirada do site do Grupo Companhia das Letras, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Busca?selo=-Zahar>. Acesso em: 14 fev. 2022.

Borges, seguindo a linha de Eichenberg — e nisso diferenciam-se de Lobato e Machado —, preferiu não fazer simplificações ou substituições culturais, defendendo a permanência de elementos que façam referências à cultura estrangeira, de forma a “chegar o mais perto possível, se não da letra, pelo menos do espírito do original” (Borges, 2008, p. 197 *apud* Souza, 2009, p. 197).

Visando a enfatizar essa diferença, citamos, no quadro abaixo, um exemplo de trecho presente no texto-fonte e nas traduções de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Maria Luiza Borges e Rosaura Eichenberg, para fins de comparação:

Quadro 6 — Cantiga de ninar cantada pela Duquesa para embalar sua criança: Texto-fonte e traduções de Lobato, Machado, Borges e Eichenberg

|                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Texto-fonte</b></p>         | <p>“And with that she began nursing her child again, singing a sort of lullaby to it as she did so, and giving it a violent shake at the end of every line: Speak roughly to your little boy,<br/>And beat him when he sneezes:<br/>He only does it to annoy,<br/>Because he knows it teases. [...] While the Duchess sang the second verse of the song [...] Alice could hardly hear the words:<br/>I speak severely to my boy,<br/>I beat him when he sneezes;<br/>For he can thoroughly enjoy<br/>The pepper when he pleases!” (Carroll, 1962, p. 84).</p> |
| <p><b>Tradução de Lobato</b></p>  | <p>“— Ora, não me aborreça!, interrompeu a Duquesa, pondo-se furiosamente a embalar a criança com uma canção muito sem jeito. Ralhe com a criança e bata-lhe quando espirra,<br/>Porque a malvadinha isso faz de pura birra.<br/>Enquanto a Duquesa cantava essa horrível canção, jogando a criança violentamente para o ar, o choro foi tanto que Alice mal pôde ouvir o resto da cantiga” (Lobato, 2021, p. 72).</p>                                                                                                                                        |
| <p><b>Tradução de Machado</b></p> | <p>“[...] Dizendo isso, começou a embalar a criança de novo, cantando uma espécie de cantiga de ninar e dando uma sacudidela bem forte no final de cada verso:<br/>Dorme, neném,<br/>Do meu trambulhão<br/>Papai foi à caça,<br/>Mamãe faz pimentão.<br/>Enquanto Duquesa cantava outra cantiga de ninar [...] Alice mal conseguia distinguir as palavras:<br/>Boi, boi, boi,<br/>De Cara bem cinzenta,<br/>Pega esse menino<br/>Que tem medo de pimenta...” (Machado, 2007, p. 64).</p>                                                                      |

**Tradução de  
Borges**

“E com isso começou a acalentar o filho de novo, enquanto cantava uma espécie de cantiga de ninar, dando-lhe fortes sacudidas ao final de cada verso: Fale grosso com seu bebezinho, E espanque-o quando espirrar: Porque ele é bem malandrinho, Só o faz para azucrinar. [...] Enquanto cantava a segunda estrofe da canção [...] Alice mal conseguia ouvir as palavras: Falo bravo com meu garoto Bato nele quando espirra Pois só assim toma gosto Por pimenta e não faz birra” (Borges, 2009, p. 73).

**Tradução de  
Eichenberg**

“E com isso ela começou a embalar o filho de novo, cantando-lhe uma cantiga de ninar e dando-lhe uma sacudida violenta no final de cada verso: “Fale duro com seu garoto, E bata nele quando espirra, Sabe o que faz, esse maroto, Sabe que irrita, se faz birra.” [...] Ao cantar a segunda estrofe da canção [...] Alice mal conseguia escutar as palavras: Falo duro com meu garoto, E bato nele quando espirra, Pois mais completo assim é o gosto Dessa pimenta, quando embirra!” (Eichenberg, 2017, p. 81-82).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Lobato e Machado, ainda que por meios distintos, adaptam o texto em favor da aceitabilidade do público-alvo, aproximando a cantiga do repertório cultural brasileiro. No caso de Lobato, essa adaptação se manifesta através da coloquialidade e uso de palavras no diminutivo, como se percebe pelo uso das expressões “muito sem jeito”, “pura birra” e da palavra “malvadinha”. Além disso, ele simplifica o trecho, reduzindo a cantiga a apenas dois versos.

Machado também traduz pensando em aproximar o texto ao leitor brasileiro, mas, para isso, faz uma operação mais radical, que consiste na substituição da cantiga inglesa por canções populares brasileiras de domínio público, sendo estas “Boi da cara preta” e “Dorme, neném”. Dessa forma, Machado se distancia das referências culturais do texto-fonte e aproxima a obra de Carroll ao repertório brasileiro.

Borges e Eichenberg, por sua vez, privilegiam a adequação à cultura-fonte (Toury, 1995), mantendo tanto a estrutura quanto o conteúdo da cantiga original, sem recorrer a cantigas brasileiras. No entanto, elas fazem isso adotando diferentes nuances: Borges conserva o poema em sua integralidade, mas emprega um léxico tipicamente brasileiro, que pode ser percebido a partir do uso das palavras

“malandrinho” e “azucrinar”. Trata-se, porém, de marcas linguísticas do português brasileiro, e não de inserções de referências culturais brasileiras, como ocorre em Lobato e Machado.

Eichenberg, por outro lado, adota um registro mais neutro, reproduzindo de forma quase literal a rima e a estrutura imperativa paralela presente no texto-fonte, tal como pode-se perceber na tradução de “Speak roughly to your little boy/ And beat him when he sneezes:/ He only does it to annoy/ Because he knows it teases” para “Fale duro com meu garoto, /E bata nele quando espirra/ Por mais completo assim é o gosto/ Dessa pimenta quando embirra”. Já Borges, ao traduzir o mesmo trecho para “Fale grosso com seu bebezinho, /E espanque-o quando espirrar:/ Porque ele é bem malandrinho/ Só o faz para azucrinar”, também preserva a estrutura das estrofes, mas opta por escolhas lexicais mais marcadas em português brasileiro.

Dessa forma, por mais que ambas se orientem ao texto-fonte, elas se diferem quanto ao grau de adequação que adotam.

## O status desprestigiado do tradutor

Como procuramos mostrar ao longo deste artigo, cada um dos quatro retradutores de *Alice* escolhidos para a análise interpreta o texto-fonte de uma maneira, provocando recepções novas e diferentes para o texto na cultura de tradução. No entanto, a partir desta seção, fazemos um convite para analisarmos o status desprestigiado ao qual muitos tradutores assumem no cenário social e mercadológico. Essas diferenças de tratamento se devem ao fato de cada tradutor estar inserido em um horizonte de tradução distinto, além do fato de a prática tradutória de cada um ser considerada pelo mercado como mais ou menos legítima, dependendo do prestígio ou reconhecimento que o tradutor possui na sociedade da qual ele faz parte (Telles, 2018, p. 193-195).

Segundo Gisèle Sapiro (2008), há tradutores profissionais e ocasionais. Tradutores profissionais são aqueles que estão mais sujeitos a restrições editoriais, tanto do ponto de vista da escolha de textos como das normas de tradução às quais estão sujeitos, e tradutores ocasionais são aqueles que exercem a tradução como complemento à sua atividade principal. Borges e Eichenberg podem ser classificadas como tradutoras profissionais, pois se servem do trabalho tradutório como forma de garantir seu sustento. Já Lobato e Machado podem ser considerados tradutores escritores, ou seja, ocasionais, uma vez que, para além da questão financeira, eles possuem um projeto poético que se integra à sua produção enquanto tradutores.

Lobato e Machado, por um lado, estariam mais interessados em integrar sua própria pesquisa estética à obra traduzida, movidos por ambições criativas e por uma ética particular, ligada a uma certa concepção de leitor. Borges e Eichenberg, por outro lado, se inserem num contexto em que a norma da adequação é predominante, zelando pela preservação dos elementos da cultura de origem.

A diferenciação entre tradutores profissionais e tradutores ocasionais interfere, por exemplo, na escolha entre colocar ou não na capa da obra o nome do tradutor. Maria Luiza Borges e Rosaura Eichenberg não possuem seus nomes na capa das edições, ao contrário de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado. Isso se deve ao fato de a figura do autor ter mais prestígio e reconhecimento do que a do tradutor. Além de tradutores, Lobato e Machado são também escritores renomados, o que garante vendabilidade à obra. O destaque dado ao nome do tradutor-escritor é, portanto, benéfico do ponto de vista editorial.

Para fins de visualização, encontram-se abaixo as imagens das capas das quatro edições de *Alice no País das Maravilhas* aqui examinadas:

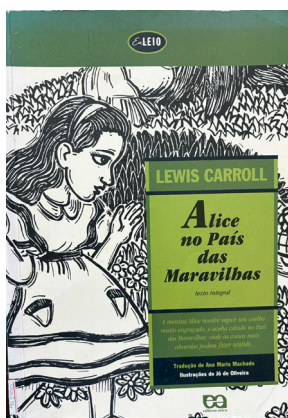
## Capas de *Alice no País das Maravilhas*

Figura 1 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Monteiro Lobato (edição de 2021)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 2 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Ana Maria Machado (edição de 2007)



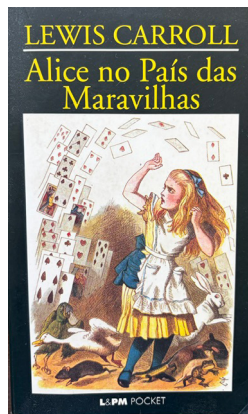
Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 3 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Maria Luíza Borges (edição de 2009)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 4 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Rosaura Eichenberg (edição de 2017)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

## Considerações finais

Neste artigo, quatro retraduações brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland* foram analisadas e descritas, dando-se relevo a como são tratados os elementos que exprimem sua ambivalência, notadamente os trocadilhos e jogos de palavras. Para isso, considera-se a posição dos tradutores e das obras traduzidas dentro do sistema literário infantil brasileiro.

A partir do exame das traduações de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Rosaura Eichenberg e Maria Luíza Borges, nota-se que a ambivalência de uma obra pode ser retomada em diferentes medidas na tradução. Ainda que para isso adotem estratégias distintas, Machado, Borges e Eichenberg preservam modelos literários que apelam para o duplo horizonte de leitura, infantil e adulto, característico de Carroll.

Machado constrói um texto que circula entre ambos os públicos, ao conciliar um registro acessível ao público infantil com referências culturais brasileiras que ativam a memória literária dos adultos. Além disso, ela também preserva o jogo intertextual como procedimento, ao substituir cantigas inglesas por outras do repertório brasileiro.

Borges, por outro lado, tende à adequação à cultura fonte e à manutenção da ambivalência, ao possibilitar uma leitura que opera simultaneamente em dois níveis, uma mais sofisticada, que se volta ao adulto, e outra mais acessível e lúdica, direcionada ao público infantil, algo que ela consegue realizar ao incorporar marcas lexicais brasileiras que atenuam a distância cultural.

Eichenberg, por sua vez, oferece uma tradução preocupada com a retomada do ritmo, dos paralelismos e das rimas, aproximando-se ainda mais do texto-fonte no que tange à tradução dos elementos analisados.

Lobato, diferentemente das demais, reduz consideravelmente a ambivalência. Ao simplificar a narrativa e omitir trechos, sua tradução se adequa à criança brasileira dos anos 30. Assim, percebe-se que o tradutor escolhe um público único, desconsiderando o leitor adulto, em favor de uma maior aceitação do público infantil.

Essas diferenças evidenciam a maneira como o projeto de tradução, a posição tradutória e o horizonte tradutório (Berman, 1995) moldam as estratégias tradutórias. Tais fatores afetam a maneira como a ambivalência é inscrita no texto traduzido.

Por fim, cabe ressaltar que cada uma das quatro traduções analisadas ocupa uma posição distinta no polissistema literário infantil brasileiro. A tradução de Monteiro Lobato, por ter sido a primeira publicada no Brasil, tornou-se porta de entrada para a obra de Carroll no país, desempenhando papel fundamental na constituição e consolidação do sistema. As traduções de Borges e Eichenberg, por outro lado, ainda que próximas em termos de projeto e adequação à cultura-fonte, diferem quanto ao grau de aproximação linguística e à preservação dos elementos formais do original. Assim, sua coexistência disponibiliza ao leitor versões que ampliam o repertório interpretativo da obra. Já a tradução de Machado retoma a ambivalência da obra original ao adotar referências culturais brasileiras em sua tradução, ocupando, então uma posição intermediária entre as duas culturas.

Dessa forma, cada tradução cumpre uma função específica: Lobato inaugura o sistema literário infantil brasileiro, Machado retoma a ambivalência, e Borges e Eichenberg oferecem alternativas que tendem à adequação ao texto-fonte, ainda que adotando diferentes nuances de registro e estilo.

Conclui-se que o estudo das diferentes traduções brasileiras de *Alice* é fundamental para a compreensão da história de circulação da obra no país, marcada por constantes releituras e reinterpretações, que apontam para a complexidade de sua recepção.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books, 1962.
- BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Tradução de C. P. Martini e M.-H. Torres. *Cader-nos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078>. Acesso em: 25 maio 2023.
- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BURNINGHAM, J. *Cadê o Júlio?* Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Moderna, 1998.
- CAMPOS, G.; OLIVEIRA, M. C. O pensamento e a prática de Monteiro Lobato como tradutor. *Ipotesi*, Juiz de Fora, MG, v. 13, n. 1, p. 67-79, jan./jul. 2009.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Puffin Books, 1962.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: MacMillan, 1865.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado; ilustrações de Jô de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Rosaura Eichenberg; ilustrações de John Tenniel. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017. (Coleção L&PM Pocket).
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2021.
- COELHO, N. N. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1981.
- COSTA, C. B. *Versões de Alice no País das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CRUZ, S. da. *Um passeio pelas diversas traduções de Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll no português do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. *Revista Translatio*, n. 3, 2017. Disponível em: [https://virtual.ufmg.br/20241/pluginfile.php/289641/mod\\_resource/content/0/EVEN-ZOHAR%2C%20I.%20A%20posi%C3%A7%C3%A3o%20da%20literatura%20traduzida%20no%20polissistema%20liter%C3%A1rio%201990%20tradBR%202017.pdf](https://virtual.ufmg.br/20241/pluginfile.php/289641/mod_resource/content/0/EVEN-ZOHAR%2C%20I.%20A%20posi%C3%A7%C3%A3o%20da%20literatura%20traduzida%20no%20polissistema%20liter%C3%A1rio%201990%20tradBR%202017.pdf). Acesso em: 12 jun. 2024.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Poetics Today*, v. 1, n. 1-2, p. 287-310, 1979.

- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translations. In: DELABASTIA, D.; D'HULST, L.; MEY-LAERTS, R. (ed.). *Functional Approaches to Culture and Translation: selected papers by José Lambert*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1985. p. 37-47.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 1. tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 2. tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOTMAN, Y. The Dynamic Model of Semiotic Systems. *Semiotica*, v. 21, p. 193-210, [1974] 1977.
- MACHADO, A. M. Com a palavra Ana Maria Machado. Entrevista concedida a Andréia Guerini. *Medusa*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 17-45, 2021.
- MARTINS, M. A. P.; OLIVEIRA, A. O. P. de. Alice e O mestre ignorante: relações entre a obra literária e a experiência educacional. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 32, p. 223-241, jul./dez. 2016.
- RIBEIRO, J. A. P. *As diversas facetas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.
- ROCHA LIMA, C. H. da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- SAPIRO, G. Normes de traduction et contraintes sociales. In: PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (ed.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008. p. 199-208.
- SEARA, I. C.; NUNES, V. G.; LAZZAROTTO-VOLCÃO, C. *Fonética e fonologia do português brasileiro*. 2. ed. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.
- SHAVIT, Z. *Poetics of children's literature*. Athens; London: The University of Georgia Press, 1986.
- SOUZA, M. C. de. *Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's Adventures in Wonderland*. 2009. Dissertação (Mestrado em Tradução) — Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Brasília, 2009.
- TELLES, L. F. P. Autoria, comunidade e a noção de pertencimento. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 38, n. 105, p. 189-204, maio/ago. 2018.
- TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Recebido em: 25/03/2026

Aceito em: 30/04/2026



**EM (T) ESE**

---

**EM TESE**

---

**PÁGINAS 169 A 188**

# Tecnologias de reprodução assistida e *Peitos e Ovos* (2023): um debate sobre a obra, as diretrizes da IAD, e o anonimato do doador

## Assisted Reproductive Technologies and *Breasts and Eggs* (2023): A Debate on the Novel, DI Guidelines, and Donor Anonymity

Eduarda Dorne Hepp

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFMT)

eduardadornehepp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0972-422X>

Mariana Bolfarine

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFMT)

mariana.bolfarine@ufr.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3342-2547>

**RESUMO:** O artigo analisa o romance *Peitos e Ovos* (2023), de Mieko Kawakami, a partir de uma perspectiva ainda pouco explorada na fortuna crítica da obra: a experiência masculina vinculada às tecnologias de reprodução assistida (TRAs). Este estudo desloca o foco para o personagem Jun Aizawa, que se apresenta como parte interessada no debate sobre o direito de indivíduos concebidos por inseminação artificial por doador (IAD) de conhecer sua origem biológica. Metodologicamente, o artigo articula a leitura crítica do romance com a análise do contexto sociopolítico japonês, e à ausência de legislação específica sobre as TRAs no Japão. A partir desse diálogo, problematiza-se o anonimato dos doadores e suas implicações éticas, legais e subjetivas. Conclui-se que o romance amplia o debate contemporâneo sobre reprodução assistida ao articular múltiplas vozes e tensionar questões relativas aos direitos reprodutivos, à definição de parentalidade e aos limites entre desejo individual, responsabilidade ética e reconhecimento identitário.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Peitos e Ovos*; reprodução assistida; inseminação artificial por doador; parentalidade; identidade.

**ABSTRACT:** This article aims at analysing the novel *Breasts and Eggs* (2023) by Mieko Kawakami from a perspective that remains underexplored in its critical reception: the male experience in relation to assisted reproductive technologies (ARTs). This study shifts the focus to Jun Aizawa, who presents himself as interested in the debate over the right of individuals conceived through donor insemination (DI) to know their biological origins. In terms of methods, the article combines a close reading of the novel with an

analysis of the Japanese sociopolitical context, and the lack of specific legislation on ARTs in Japan. Within this framework, the study examines the issue of donor anonymity and its ethical, legal, and subjective implications. The article concludes that the novel expands contemporary debates on assisted reproduction by articulating multiple perspectives and by problematizing issues related to reproductive rights, the definition of parenthood, and the limits between individual desire, ethical responsibility, and identity formation.

**KEYWORDS:** *Breasts and Eggs*; assisted reproduction; donor insemination; parenthood; identity.

## Introdução

O romance contemporâneo *Peitos e Ovos* (2023), da escritora japonesa Mieko Kawakami, está crescendo em fortuna crítica no ocidente. Diversos temas têm sido foco da análise dessa obra, cujo enredo gira em torno de duas irmãs criadas pela mãe e pela avó, e com a ausência do pai, sendo alguns deles a precariedade financeira e o trabalho no *snack bar* em relação à personagem Makiko; assexualidade na personagem da Natsuko (Colecio, 2022; Hepp, 2026); questões mais gerais sobre maternidade (Alzate; Yoshio, 2022) e mais específicas, em relação à maternidade/maternagem solo e maternidade *queer* (Hepp, 2026); espaços gerados, como a cidade de Osaka, o *snack bar* e o banho comunal (Yoshio, 2024); o dialeto de Osaka (Ammon, 2021); a relação entre o romance e outros textos clássicos (Levine, 2023); análises acerca do corpo e de menstruação no romance (Alzate, 2020; Shalini; Aruna 2022), dentre outras questões afins relacionadas aos estudos de gênero e sexualidade. Apesar de existir um artigo falando sobre ética reprodutiva (Alzate; Yoshio, 2022) em *Peitos e Ovos*, os autores investigam as pressões governamentais sobre a reprodução, apenas pincelando as tecnologias de reprodução assistida (TRAs) abordadas no romance. No entanto, há uma lacuna, visto que não foram encontrados artigos que abordem exclusivamente a Inseminação Artificial por Doador (IAD) na obra, que ocupam lugar central na segunda parte de *Peitos e Ovos*.

Ao invés de darmos centralidade apenas às questões da Natsuko (que é a personagem protagonista da segunda parte do romance) em relação às TRAs, nos voltamos ao olhar das partes interessadas, que são os filhos concebidos na utilização deste método. Portanto, para acrescentar à fortuna crítica de *Peitos e Ovos*, o nosso objetivo é voltar a atenção para Jun Aizawa, um dos poucos personagens masculinos presentes no romance, que é um homem que não apenas foi concebido por meio de IAD, mas que também atua como voluntário em um grupo de apoio que aborda os direitos dos filhos de Inseminação Artificial por Doador

(IAD), descrevendo e compartilhando as experiências e sentimentos dos filhos em relação a esse método e, especialmente no que tange o anonimato dos doadores.

Para debatermos sobre as discussões levantadas por Kawakami através de Jun Aizawa e sua experiência enquanto parte interessada, faremos um trajeto que nos levará a discorrer sobre *Peitos e Ovos* (2023), tornando-nos cientes do enredo, para em seguida, dialogarmos acerca das diretrizes da Japanese Society of Obstetrics and Gynecology<sup>1</sup> (JSOG) e da falta de legislação no Japão sobre as Tecnologias de Reprodução Assistidas (TRAs), até, por fim, enfrentarmos o debate de Jun Aizawa na obra sobre o anonimato dos doadores no processo de IAD. A respeito da metodologia, análise se baseia em estudos científicos sobre Inseminação Artificial e sua articulação com passagens específicas da obra literária a partir de uma leitura cerrada de *Peitos e Ovos*.

## **A autora e sua obra: Mieko Kawakami e *Peitos e Ovos* (2023)**

Mieko Kawakami publicou sua primeira novela em 2007, chamada *My Ego, My Teeth and the World*. Ela ganhou notoriedade após a publicação de sua terceira obra física, intitulada *Chichi to ran*, que foi prestigiada com o 138º Prêmio Akutagawa, em 2008, passando a ser reconhecida no Japão. Kawakami já trabalhou em fábricas de aquecedores, como *hostess* em *snack bar*, como cantora, e, antes de se lançar no mundo editorial, seu blog, o qual utilizava para divulgar sua carreira musical, alcançava várias visualizações, chegando à marca de 200 mil cliques no dia em que a autora recebeu o prêmio por sua novela.

*Chichi to ran* (2008) nunca foi traduzida para português ou inglês, porém a novela ganhou traduções para chinês, francês, coreano, norueguês e espanhol. Atualmente, entre contos, poesia, ensaios, novelas e romances, Kawakami já foi traduzida para mais de 30 idiomas, e seu site permite que acompanhem quais são as obras que estão em processo de tradução para determinados idiomas (Kawakami, [20--?]).

É necessário mencionarmos *Chichi to ran* enquanto novela porque, em 2019, a autora publicou o romance *Natsu monogatari* (no Brasil conhecido por *Peitos e Ovos*, 2023), cuja história é dividida em duas partes, a primeira sendo uma versão reescrita da novela *Chichi to ran*, utilizando-se das três personagens focais, Natsukio, Makiko e sua filha, Midoriko, e o enredo é semelhante, sendo possível comparar *Peitos e Ovos* à novela. Como este artigo dá voz a personagens como Jun

---

<sup>1</sup> Sociedade Japonesa de Obstetrícia e Ginecologia (tradução nossa).

Aizawa que estão presentes apenas na segunda parte do romance, e não na novela, discorreremos sobre o romance.

Em se tratando da estrutura, *Peitos e Ovos* (2023) é dividido em duas partes, com distância temporal de oito anos entre uma e outra. A primeira parte se passa em três dias do verão de 2008, quando a narradora, Natsuko Natsume, uma mulher aspirante a escritora de 30 anos, aguarda a visita de sua irmã mais velha, Makiko, e sua sobrinha, Midoriko, que vêm de Osaka para Tóquio para visitá-la. Makiko é mãe solo, divorciada, e trabalha como *hostess* em um *snack bar* para sustentar a filha e a si mesma. Ela vai para Tóquio no intuito de fazer implante de silicone, procedimento pelo qual está obcecada. Sua filha, por outro lado, está passando pelo início da adolescência, e não está se comunicando verbalmente com a mãe, apenas por meio de anotações em um caderno; nós temos acesso aos seus pensamentos por meio de seu diário em que ela relata as descobertas acerca da menstruação, da possibilidade futura de tornar-se mãe ou não, e alguns motivos que a deixaram com raiva de Makiko e contribuíram para o estremecimento da relação entre as duas. O final da primeira parte é quando Makiko, sem ter realizado a cirurgia, e Midoriko fazem as pazes e voltam para Osaka.

Já na segunda parte do romance, que inicia no verão de 2016 até o verão de 2019, Natsuko é o centro da narrativa. Ela já conseguiu publicar um romance, e seu objetivo principal agora é outro: tornar-se mãe. De forma similar ao que parecia uma obsessão em Makiko pelo aumento dos seios, Natsuko está, no começo da segunda parte do romance, lendo e pesquisando tudo o que pode para entender como ela, já aos 38 anos, poderia se tornar mãe solo. É através das pesquisas de Natsuko que compreendemos um pouco sobre o processo de Tecnologia de Reprodução Assistida (TRA) no Japão, e como isso poderia se concretizar no caso dela, uma mulher solteira.

Não é a primeira vez que Kawakami debate sobre a maternidade no Japão. Em 2017, a autora publicou um livro de memórias, *Kimi wa akachan (You are a baby, 2017)*<sup>2</sup>, descrevendo o custo dos procedimentos para ter um bebê, qual foi o procedimento que ela escolheu, e sua experiência enquanto tornar-se mãe (Seaman, 2024). Amanda C. Seaman descreve que a autora “frequentemente aborda a dor e o custo de engravidar e dar à luz, ambos sendo tanto um tópico explícito quanto

---

<sup>2</sup> *Você é um bebê* (tradução nossa).

um subtema nas histórias em que “[...] apresentam narradores cujas vidas são coloridas e moldadas por isso” (Seaman, 2024, p. 174, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Portanto, a obra joga luz principalmente nas figuras femininas, sendo elas mulheres mães/mulheres que não querem (ou não) se tornar mães, enquanto as figuras masculinas de *Peitos e Ovos* (2023) assumem um papel secundário. Temos alguns exemplos que foram pincelados rapidamente: o rapaz que doa seus livros para a Natsuko ler; Onda, quem inicialmente tinha se oferecido para fazer doação de esperma para Natsuko, mas a assediou; o primeiro editor de Natsuko, que disse que a ela faltava uma grande ambição. Os três personagens masculinos que são abordados com mais detalhes e retomados em alguns capítulos são: 1) o pai de Natsuko e Makiko; 2) Naruse, ex-namorado de Natsuko; e 3) Jun Aizawa, e cada um deles têm sua importância para a narrativa, desafiando ideais de masculinidade do pós-guerra japonês, e impulsionando diferentes sentimentos em Natsuko.

Em primeiro lugar, o pai de Natsuko é descrito a partir de suas memórias. Ela reconta que morou com seu pai por apenas sete anos, e pincela sua imagem de forma crítica: “Ele não trabalhava e vivia deitado o tempo todo [...], e assistia à TV de manhã até à noite. [...] Meu pai era tão preguiçoso que, quando queria olhar para nós, se estivessemos atrás dele, usava um espelho para não precisar se virar” (Kawakami, 2023, p. 13). Ela se lembra dos abusos físicos e verbais cometidos por ele à família, do alcoolismo dele. Até que ele sai de casa, sem dar satisfações à família e nunca mais retorna, e pelas lembranças de criança da escritora, podemos inferir que ele estava fugindo de credores.

O pai de Natsuko, portanto, vai contra o que ideal de masculinidade do *salaryman*, o assalariado que possui um emprego estável, é pertencente à classe média, e é acompanhada de uma “dona-de-casa em tempo integral” como seu par. De acordo com a especialista em maternidade solo no Japão, Aya Ezawa:

Uma das imagens mais icônicas da vida da família japonesa do pós-guerra é aquela do *salaryman* e da dona de casa “profissional” de tempo integral. Desde os anos 60, o *salaryman* e a dona de casa profissional têm uma presença hegemônica e onipresente nas discussões acerca da vida da família do pós-guerra. [...] O que distinguiu o estilo de vida da família do *salaryman* quando foi descrito pela primeira vez pelo estudo de Ezra Vogel (1963) dos anos 60 foi, contudo, não apenas sua divisão de trabalho tradicional, representada pela dona de casa em período integral que se dedicava inteiramente às atividades domésticas e aos filhos, mas também a associação do *salaryman* e de sua família com a mo-

<sup>3</sup> No original: “Kawakami often addresses the pain and expense of getting pregnant and giving birth, both as an explicit topic and as a subtheme in stories which”.

dernidade e a afluência. [...] Vogel notou que, o estilo de vida do *salaryman* enquanto empregado, estava associado a uma estabilidade notável [...] (Ezawa, 2016, p. 1, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Ou seja, o principal constitutivo da masculinidade japonesa do pós-guerra é o assalariado japonês, que traz recursos para a casa e que sua esposa fica na esfera privada, cuidando dos afazeres e dos filhos. A autora ainda acrescenta que precisa ser considerado não apenas como um padrão de masculinidade, e não só como um “[...] parâmetro que definiu a vida familiar e estabeleceu papéis de gênero no Japão do pós-guerra (Goldstein-Gideoni, 2012), mas, ainda mais importante, tornou-se um estilo de vida específico de classe” (Ezawa, 2016, p. 1-2, tradução nossa)<sup>5</sup>. O pai de Natsuko e Makiko, a partir de sua primeira descrição, é descrito como um homem preguiçoso, tão preguiçoso que nem se virava para ver quem o estava chamando, preferindo usar um espelho para tal; ao mesmo tempo, ele não contribuía para pagar as contas, sendo este o dever apenas da mãe das personagens (ainda que ela também cuidasse dos afazeres domésticos). Ou seja, ele não só não tinha um emprego, e não se enquadrava na classe média, como também sua “contraparte”, a mãe, não ficava em casa apenas para gerenciar os afazeres doméstico e cuidar das meninas.

O segundo personagem homem de destaque é alguém que não temos muito acesso à sua vida pessoal, se ele se adequa ao ideal de masculinidade do assalariado, porém, seu papel foi necessário para ajudar a Natsuko a entender que performa a assexualidade. Naruse foi namorado de Natsuko quando ambos ainda estavam no ensino médio. Eles eram pobres, conversavam e estavam o tempo todo juntos. No entanto, a partir do momento que a narradora opta por ir para Tóquio tentar se tornar escritora, o namoro esfria, e Naruse a trai dizendo que ela não queria ter relações sexuais com ele. Anos depois do término, Natsuko descobre que ele se casa e tem um filho, mas não temos informações além disso sobre sua vida pessoal e econômica. O amor de Natsuko e a sua vontade de não ter relações íntimas com Naruse a forçam a entender mais sobre sua orientação e o que ela

---

<sup>4</sup> No original: “One of the most iconic images of postwar Japanese family life is that of the salaryman and the full-time ‘professional’ housewife. Since the 1960s, the salaryman and the professional housewife have had an ubiquitous and hegemonic presence in discussions of postwar family life [...] What distinguished the lifestyle of the salaryman family when first described by Ezra Vogel’s study (1963) from the 1960s was, however, not just its traditional division of labor, represented by a full-time housewife wholly dedicated to the household and children, but also the association of the salaryman and his family with modernity and affluence. [...] Vogel noted, the salaryman’s lifestyle as an employee was associated with a remarkable stability”.

<sup>5</sup> No original: “[...] yardstick that has defined family life and gender roles in postwar Japan (Goldstein-Gideoni 2012), but even more importantly as a class-specific lifestyle”.

poderia fazer eventualmente quando quis ter filhos, já que ela não poderia conceber através de relações sexuais, porque “ficava com vontade de morrer quando fazia sexo” (Kawakami, 2023, p. 334).

O terceiro e último personagem homem de destaque é Jun Aizawa, e seu impacto é refletido pela pesquisadora Julia Walton<sup>6</sup> (2021, p. 107, tradução nossa)<sup>7</sup>, quando descreve que “a liberação [feminina de Natsuko] se torna possível através de Aizawa, um homem que Natsuko encontra em uma palestra sobre inseminação artificial e que é ele mesmo um fruto desse método”, quando a autora discorre através de quais formas Natsuko consegue alcançar sua liberação feminina das amarras institucionais, tornando-se alguém que consegue o que quer (neste caso, tornar-se mãe por meio da inseminação artificial).

Como descrito por Walton (2021), Aizawa é um médico “sem trabalho fixo”, e sua primeira aparição no romance é quando Natsuko lê sua entrevista em um livro sobre filhos de doadores anônimos de IAD, e que ele busca por seu pai “biólogo”. Suas aparições futuras são em palestras para defender os direitos das partes interessadas, filhos de doadores da inseminação artificial, porque eles não sabem a verdade sobre eles mesmos, e quase sempre seus pais não revelam suas origens. Aizawa, todavia, ao conhecer e conversar com Natsuko, uma mulher assexual e solteira que deseja ter um filho por inseminação artificial, aos poucos vai repensando seu próprio trauma de ter descoberto que não era filho do seu pai social, e, por criar afeto por ela (e ela, por ele), se oferece para ser o doador que Natsuko precisava para alcançar seu sonho.

Portanto, ele está configurado pelo padrão da classe média do “assalariado”, contudo não é um trabalhador estável (não tem um trabalho fixo), como também não é casado, e acaba tendo uma “filha” (doando seu sêmen para Natsuko) que ele não cuida nem assume diretamente o papel de pai, indo contrário do que se espera do *salaryman*: de ter como esposa uma dona-de-casa e filhos.

Ou seja, em *Peitos e Ovos* (2023), Kawakami foi atenciosa ao lidar com as questões das TRAs não apenas pela perspectiva de Natsuko, narradora e personagem central do enredo, que desejava se tornar mãe usando o método da IAD. A autora se propôs a dar voz e espaço a outros personagens, que tinham uma visão contraposta à de Natsuko, sendo eles as partes interessadas, Jun Aizawa e Yuriko Zen, filhos de doadores anônimos. Os contrapontos acontecem principalmente por meio de

---

<sup>6</sup> Agradecemos à autora por nos enviar sua obra e nos dar acesso para eventuais consultas.

<sup>7</sup> No original: “liberation becomes possible through Aizawa, a man Natsuko meets at a talk about artificial insemination and a product of a donor himself”.

palestras que as partes interessadas divulgam para debater o anonimato dos doadores e como isso fere os filhos que são concebidos através do método, e de quem os pais escondem a verdade. Analisaremos, portanto, a IAD no discurso de Aizawa no seminário de “Nova relação ‘pais-filhos’ e futuro da vida: pensar sobre a inseminação artificial com sêmen de doador (IAD)”, presente nos capítulos 11 e 12, que iremos abordar mais adiante, e seu reflexo com questões atuais do Japão contemporâneo.

## **A IAD: Diretrizes sobre o procedimento e onde o Japão se situa**

*Peitos e Ovos* (2023), publicado no Japão em 2019, apresenta uma diferença entre a novela, de 2007/2008, da qual a primeira parte foi reescrita: na novela, não há discursos sobre tratamento de fertilidade, tecnologias de reprodução assistida, nem sobre inseminação artificial por doador. Esta parte da narrativa é abordada apenas quando o romance é publicado, sendo o centro do enredo na segunda parte da obra. Há uma diferença de mais de uma década entre uma publicação e outra, e Kawakami abre espaço para falarmos e entendermos maternidade/maternagem sob perspectivas contemporâneas, em que as taxas de natalidade são cada vez mais baixas e o Japão é o terceiro país com menor índice de natalidade (Shirai, 2010). Uma alternativa cada vez mais procurada no país são os tratamentos de infertilidade, em que se inserem as tecnologias de reprodução assistida, em que cerca de 22,7% de casais já usaram ou utilizam algum método, e que “o número de ciclos de tratamento de fertilidade (449.900 em 2020; Japan Society of Obstetrics and Gynecology, 2022) é o maior do mundo, e o número proporcional de centros de fertilização in-vitro (FIV) é também o maior do mundo (Shirai, 2023, p. 25, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Contudo, apesar dos avanços em pesquisas de TRAs e de casais fazendo esses tratamentos, no Japão, pessoas LGBTQIAPN+ e pessoas solteiras não conseguem fazer uso dessas tecnologias, sendo marginalizadas, como é o caso de Natsuko, mulher assexual e solteira. Este é um tema central em *Peitos e Ovos*, visto que dilemas da sociedade japonesa contemporânea concernentes a políticas de natalidade é a matéria que constitui parte central da narrativa. Isso se dá à medida que Natsuko questiona seu direito de ter filhos quando não pratica relações sexuais; de que forma ela conseguiria conceber um filho sendo que ela é uma mulher solteira; e como as diretrizes acerca das TRAs impactam enquanto indivíduo que não se encaixa no rótulo de “mulher heterossexual casada”, que poderia possibilitar seu

---

<sup>8</sup> No original: “the number of fertility treatment cycles (449,900 in 2020; Japan Society of Obstetrics and Gynecology, 2022) is the highest in the world, and the number of IVF centers in proportion to the population is also the highest in the world”.

acesso à inseminação artificial por doador. É apenas no último capítulo, como dito anteriormente, que Natsuko consegue, juntamente com Aizawa, fazer o papel de um “casal heterossexual que enfrenta problemas de fertilidade”, e em decorrência disso são autorizados a tentar o método da inseminação artificial. Portanto, o problema de Natsuko querer se tornar mãe e a forma pela qual ela resolve esse dilema giram em torno das TRAs, especificamente da inseminação artificial.

Inseminação artificial (IA), é uma técnica de reprodução assistida que carrega em si várias nomenclaturas: Inseminação Intrauterina (IIU), Inseminação Artificial Heteróloga (quando se utiliza o sêmen de doador; também conhecida como IAD) e Inseminação Homóloga (também chamada de Intraconjugal, quando se utiliza o sêmen do companheiro/esposo). Essa técnica possibilita a gravidez “através de inseminação artificial usando um tubo ou cateter para injetar espermatozoides no útero ou na vagina” (Shirai, 2017, p. 3, tradução nossa)<sup>9</sup>. De acordo com Kokado (2015, p. 211), *seishoku hojo iryō* (que se traduz como: medicina reprodutiva auxiliar) é o termo japonês que inclui técnicas reprodutivas como a ICSI (Injeção Intracitoplasmática de Espermatozoides) e a VIF-ET (Fertilização in-vitro e Transferência Embrionária), mas também engloba a IA. Já de acordo com o Glossário em terminologia de TRAs (2009 *apud* Kokado, 2015), as TRAs não incluiriam a IA. No entanto, pela expressão *seishoku hojo iryō* englobar também o procedimento de IA, nós a consideraremos, desta forma, parte dessas tecnologias.

A pesquisadora Shirai (2017, p. 5) aponta que Tayama Kasaburo, em seu livro *The Methods of Making a Child* escrito em 1908, mostra um dos primeiros casos de inseminação homóloga que obteve sucesso. No entanto, foi apenas em 1949 que o primeiro bebê nasceu como resultado de inseminação heteróloga, no Keio University Hospital, “com uma declaração explícita de que a criança que nasceu [foi resultado do] “espermatozoides de outra pessoa que não fosse o do marido” (Shirai, 2017, p. 6, tradução nossa)<sup>10</sup>. Para a estudiosa, provavelmente a explicação para os médicos terem demorado até 1948 para aplicar IA heteróloga “é que os médicos resistiram a ela como uma intervenção para infertilidade masculina” (Shirai, 2017, p. 6, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Ainda em 1987, Bai, Shirai e Ishii (1987, p. 18, tradução nossa)<sup>12</sup> apontaram que “as estimativas são de que aproximadamente 10.000 crianças de IA heteróloga

<sup>9</sup> No original: “artificial insemination, which enables pregnancy by using a tube or catheter to inject sperm into the womb or vagina”.

<sup>10</sup> No original: “with an explicit statement that the child was born using “sperm other than those of a husband”.

<sup>11</sup> No original: “doctors resisted it as an intervention for male infertility”.

<sup>12</sup> No original: “Estimates are that nearly 10,000AID children have now been born in Japan”.

já nasceram no Japão”, dado que é reproduzido inclusive no romance, quando Natsuko assiste a uma reportagem especial falando sobre IA “no Japão, o tratamento para infertilidade usando o sêmen de terceiros começou a ser realizado há mais de sessenta anos. Por meio desse método, já haviam nascido mais de dez mil crianças” (Kawakami, 2023, p. 204). Atualmente, as estatísticas mostram que há uma média de 100 nascimentos por ano através da IAD (Kokado, 2015).

É importante mencionar que, quanto à legalidade das TRAs, “atualmente, os ginecologistas seguem as diretrizes da Japan Society of Obstetrics and Gynecology [JSOG] para saber qual tipo de procedimento é apropriado e qual tipo não deve ser realizado em relação aos tratamentos de reprodução assistida” (Miwa; Hayashi, 2020, p. 2, tradução nossa)<sup>13</sup>. Os autores acrescentam que “tanto o número de instalações que fornecem TRAs, quanto o número de crianças geradas através das TRAs continuam a aumentar, é evidente que a TRA está se tornando cada vez mais popular no Japão” (Miwa; Hayashi, 2020, p. 3, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Contudo, o mesmo não pode ser dito para a IA, que não vem aumentando, e uma das razões apontadas pelos autores é a baixa chance de sucesso de gravidez; um exemplo é a tabela que os teóricos utilizam que compara os nascimentos de bebês gerados por IA heteróloga, por fertilização *in vitro* usando embriões frescos, por ICSI (injeção intracitoplasmática de espermatozoides), e fertilização *in vitro* utilizando embriões e ovários congelados, na qual os menores resultados são de IA (Miwa; Hayashi, 2020). No entanto, Shirai (2017) menciona que as estatísticas disponíveis acerca da IA são aquelas exercidas em hospitais, ou seja, se uma pessoa tentar fazer o procedimento de injetar esperma doado em si mesma como no caso da entrevistada da reportagem que Natsuko assiste, a mulher faz o procedimento em um salão de chá (Kawakami, 2023, p. 205), não é possível manter um quantitativo de quantos bebês são gerados através de IA deste modo.

Criada em 1902 (Miwa; Hayashi, 2020), JSOG publica diretrizes que abordam vários tópicos, desde técnicas sobre procedimentos das TRAs, até questões éticas. Além disso, seu primeiro congresso acadêmico data de 1949 (Yaegashi, [2018])<sup>15</sup>. É essa organização responsável pela regulação das TRAs no Japão, uma vez que não há, até o presente momento, legislação para guiar os médicos. Em

<sup>13</sup> No original: “Gynecologists currently follow the guidelines of the Japan Society of Obstetrics and Gynecology to know what type of procedure is appropriate and what type should not be performed with respect to Artificial Reproduction Treatment”.

<sup>14</sup> No original: “Both the number of facilities providing Artificial Reproductive Technology and the number of children born through Artificial Reproductive Technologies continue to increase, and it is evident that Artificial Reproductive Technology is becoming more popular in Japan”.

<sup>15</sup> O congresso anual feito pela JSOG está em sua 78ª edição em 2026.

2018, a JSOG contava com 16.552 membros. Aos doutores, é recomendado que sigam às diretrizes estabelecidas, porque, do contrário, podem eventualmente serem expulsos da sociedade, não podendo se chamar de especialistas e nem performar palestras (Miwa; Hayashi, 2020); um caso de expulsão foi o do dr. Yahiro Nezu, que realizou em 2001 fertilização externa entre não-cônjuges (Irizawa; Gotoh, 2016).

Além da JSOG, no Japão foi criada em 2003 a JISART (Japanese Institution for Standardizing Assisted Reproductive Technology), que é “uma organização que cria diretrizes para aspectos de regulações que não foram claramente apresentados para os membros da Sociedade” (Miwa; Hayashi, 2020, p. 14, tradução nossa)<sup>16</sup>, e está em consonância com a JSOG. Outras organizações incluem a Japan Medical Association e a Japan Society for Reproductive Medicine.

As diretrizes estabelecidas pela JSOG até o ano de 2015 sobre a IAD são de que: “apenas quem está casado (incluindo quem está em uma relação *naien*<sup>17</sup>) pode ter uma relação legal de pais e filho, após a inseminação artificial de um doador que não seja o cônjuge” (Irizawa; Gotoh, 2016, p. 24, tradução nossa)<sup>18</sup>. De acordo com a JSOG, o procedimento de IAD exclui então tanto as mulheres solteiras que desejam se tornar mães solo, quanto pessoas de outras orientações sexuais que não se enquadrem no que está estabelecido pela Society. Por fim, a JSOG (2015) também estabelece algumas cláusulas importantes: 1) o esperma do doador será anônimo, mas o médico deverá manter um registro dele; 2) o esperma não deverá ser comercializado; 3) não serão realizados mais de 10 nascimentos utilizando esperma de um mesmo doador; 4) os doadores não devem ter doenças genéticas ou infectuosas, e serem mental e fisicamente saudáveis; 5) para casais como tratamento para infertilidade; 6) precisa de consentimento do casal documentado (Miwa; Hayashi, 2020; JSOG, 2015). Portanto, como não há ainda uma legislação para respaldar o uso das TRAs, é essencial entendermos os papéis dessas sociedades e organizações, como a JSOG, e a importância de suas diretrizes, para compreendermos como elas guiam procedimentos, como por exemplo, a IAD.

---

<sup>16</sup> No original: “an organization that creates guidelines for the aspects of the regulations that were not clearly presented to the members of the Society”.

<sup>17</sup> As pessoas que estão em relacionamentos denominados *naien* (que em tradução literal significa “casamento de facto” ou união estável) são aquelas que não estão no Registro da Família, mas que “têm, na verdade, o mesmo status que aquele casado legalmente, porém sem [esse] registro” (Cho, 1992, p. 3, tradução nossa).

<sup>18</sup> No original: “According to a publication by the Japan Society of Obstetrics and Gynecology, only married couples (including common law marriage) can have a legal parentchild relationship following artificial insemination by a nonspousal donor”.

A seguir, discutiremos como as TRAs são abordadas em *Peitos e Ovos*, mas sob a perspectiva do personagem Jun Aizawa, como parte interessada, ou seja, como filho concebido por meio da utilização deste método.

## Jun Aizawa: A versão da parte interessada quanto a IAD no Japão

Falar sobre TRA é dar voz não apenas às pessoas que decidem enfrentar o tratamento, como é o caso da protagonista Natsuko, mas também aos doadores e às crianças, conforme Hiromi Fujii, Kana Fuse e Saori Kamano (2023, p. 6, tradução nossa)<sup>19</sup> explicam em seu artigo: “Não é apenas importante fazer entrevistas com mães (mulheres grávidas e mulheres em idade fértil), mas também com crianças e com doadores”. Em *Peitos e Ovos*, Kawakami faz um trabalho sensível ao dar espaço para a realidade de Yuriko Zen e Jun Aizawa, duas “crianças”, agora adultos, filhos de pais que realizaram a IAD, e que estão no romance para trabalhar questões acerca do anonimato, do porquê querer ser ou não mãe, de quem é o direito de escolher trazer uma criança para o mundo, de desenvolver essas questões éticas com esmero. Como nosso enfoque se dará de que forma o romance trabalha a TRA através dos discursos de Jun Aizawa abordaremos sua perspectiva enquanto parte interessada.

Jun Aizawa tem sua primeira aparição no romance através de um livro que Natsuko encontra, dentre vários na sua procura sobre IAD, em que ele se apresenta com a seguinte descrição: “Eu sou alto, tenho 1,80m. Minha mãe tem olhos grandes e pálpebras duplas, mas eu tenho pálpebras únicas. Desde criança sou bom em corrida de longa distância.” (Kawakami, 2023, p. 214). Aizawa fez um apelo para encontrar seu pai biológico, um médico do hospital em que os pais realizaram o procedimento. Ele se compara com a mãe e distingue suas características das dela na esperança de encontrar o pai biológico.

Em seu artigo sobre tecnologias reprodutivas e a relação entre crianças e pais, Shirai (2010) menciona a criação do grupo, em 2005, “Self-Help Group for Individuals Born of Artificial Insemination by Donor”, ou DOG (“Grupo de Autoajuda para Indivíduos Nascidos de Inseminação Artificial por Doador”, em tradução livre). O grupo “foca em três grandes problemas com o uso de Inseminação Artificial Heteróloga: (1) a falta de relacionamento genético com os pais; (2) o sigilo;

---

<sup>19</sup> No original: “It is not only important to conduct surveys on mothers (pregnant women and childbearing women) but also on children and donors”.

e (3) o anonimato” (Shirai, 2010, p. 29, tradução nossa)<sup>20</sup>. É com uma visão semelhante ao grupo DOG em que Jun Aizawa exerce atividades voluntárias, como na segunda vez que ele é mencionado, no capítulo 11, atuando como um palestrante no evento “Nova relação ‘pais-filhos’ e futuro da vida: pensar sobre a inseminação artificial com sêmen de doador (IAD)”, se posicionando enquanto parte interessada. Jun Aizawa, no entanto, só inicia seu diálogo no capítulo 12, “Natal divertido”, contando um pouco sobre sua história, como descobriu que era filho de IAD (sua avó paterna fez a revelação quando ele tinha 30 anos), e “em seguida, falou da realidade recente do tratamento com IAD” (Kawakami, 2023, p. 253).

*Peitos e Ovos* ilustra a situação de o filho descobrir a verdade por acaso. Isso ocorre com o próprio Jun Aizawa, que descobriu a verdade apenas porque sua avó falou que ele não era seu neto de sangue: “Praticamente nenhum pai ou nenhuma mãe explicavam a verdadeira origem ao filho, e, na maioria dos casos, a criança ficava sabendo da verdade por acaso” (Kawakami, 2023, p. 253), Aizawa foi criado por seu pai, por quem tinha apego emocional, e que morreu quando Aizawa tinha 15 anos. Ele explica para Natsuko: “Geralmente quem nasce por meio da doação de sêmen só fica sabendo disso quando os pais se separam ou o pai morre, mas, no meu caso, precisei de mais quinze anos, ou seja, só descobri tudo quando tinha trinta” (Kawakami, 2023, p. 313).

A revelação sobre seu pai de criação não ser o seu pai biológico ocorreu quando Aizawa estava discutindo com sua avó paterna sobre sua mãe, visto que sua vó acreditava que a mãe deveria cuidar dela porque herdaria todo o dinheiro da família (o pai de criação de Aizawa era filho único); Aizawa explica como a discussão se encerrou e relata a primeira vez que ouviu sobre a IAD que sua mãe fez:

— Expliquei a ela o que eu pensava da nossa relação. Então ela disse: “Você não é meu neto, não.” Como ela falou isso de forma tão natural, achei que era no sentido figurado. “Entendo que a senhora queira pensar isso de mim, mas vamos deixar a emoção de lado e conversar com calma”, respondi. Então ela explicou: “É verdade. Você não é meu neto. Você não é filho do meu filho. Você é fruto de outra semente” (Kawakami, 2023, p. 317-318).

Aizawa ouve a história da IAD pela sua mãe, que fica frustrada com as perguntas constantes dele. Sua mãe conta que seu marido, o pai de criação de Aizawa, tinha problemas de fertilidade, e que os avós paternos de Aizawa tinham

---

<sup>20</sup> No original: “This group focuses on three major problems with the use of DI: (1) the lack of a genetic relationship with parents; (2) secrecy; and (3) anonymity”.

dificuldade de aceitar isso; portanto, chegaram à conclusão de que o ideal era a mãe de Aizawa realizar a IAD, e foi através do método que Aizawa nasceu.

Para o personagem, o seu trauma de ter descoberto ser concebido por essa tecnologia vem de dois fatores: 1) seu apego por seu pai de criação, que estava sempre em casa e mantinha diálogos com Aizawa: “por isso ele estava sempre em casa e, quando eu voltava da escola, ia falar comigo, querendo saber os acontecimentos do dia, fazia várias perguntas. E ele me contava muitas histórias.” (Kawakami, 2023, p. 320); 2) e sua dúvida sobre sua própria origem, como ele diz “Eu não era fruto de um homem com forma de gente, mas de um *esperma* coletado de um anônimo. Como posso explicar... Sendo sincero, senti que metade de mim vinha de um não humano”, culminando no seu desejo de conhecer quem era o seu pai de verdade (Kawakami, 2023, p. 323). Até que Aizawa chega à conclusão que toda a sua angústia de não saber a “verdade sobre a sua origem” é porque ele não soube a verdade da IAD enquanto seu pai ainda estava vivo: “Queria ter descoberto a verdade enquanto ele ainda era vivo e, sabendo de tudo, ter dito a ele: “Meu pai é você.” Queria ter dito isso a ele” (Kawakami, 2023, p. 455).

Essa informação ocultada sobre a “verdade da origem da IAD” é demonstrada por Fujii, Fuse, Kamano, autoras que analisam três casos já desenvolvidos por 1) Muta *et al.* (2021); 2) Shingae *et al.* (2022); 3) Fujii (2021). Elas revelam que “o encontro com um doador de esperma é importante para casais não heterossexuais, lésbicas e outros, para que a TRA seja recompensadora” (2023, p. 6, tradução nossa)<sup>21</sup>, o que contrasta com a prática realizada por casais heterossexuais japoneses, dos quais mais de 80% dos pais afirmaram que não contariam para os filhos a respeito da IAD (Shirai, 2010, p. 22).

Jun prossegue o discurso: “Felizmente o direito da criança de conhecer sua origem genética está sendo considerada, em parte, uma questão que não pode ser ignorada, apesar, é claro, de ainda estar longe de ser feita a revisão das leis” (Kawakami, 2023, p. 254). É válido ressaltar que em 2013, o LDP (Partido Liberal Democrata) montou um time (o LPD-PT) para realizar um projeto de lei, que dentre outras questões acerca de TRA, abordava o direito das crianças em pedir a informação do doador; contudo, apenas uma parte do projeto foi submetido em 2015 na Dieta Nacional (Kokado, 2015), não mencionando a anonimidade dos doadores. Outro fator de preocupação com o anonimato é a possibilidade de consanguinidade entre os filhos dos doadores, “a doação de gametas com a

---

<sup>21</sup> No original: “the encounter with a sperm donor is of paramount importance for non – heterosexual couples, lesbians, and others for ART to be rewarding”.

preservação do anonimato do doador pode fazer suscitar a questão que envolve a consangüinidade nos relacionamentos futuros” (Wanssa, 2010, p. S343). A tentativa de controle é ter apenas dez crianças nascidas com o esperma de um doador, de acordo com a JSOG (Miwa; Hayashi, 2020).

Outrossim, Aizawa pontua as críticas que o grupo de partes interessadas recebe, como “parem de falar essas coisas. Se diminuir o número de hospitais que trabalham com o método IAD, não vou poder fazer o tratamento para infertilidade, não vou poder ter um filho. Parem de se intrometer nesse assunto!” (Kawakami, 2023, p. 254). Para Fujii, Fuse e Kamano (2023), apesar de estudos corroborarem o argumento das pessoas contrárias ao manifesto das partes interessadas, acreditando que tirar o anonimato dos doadores fará com que existam menos doadores, para as mulheres bissexuais e lésbicas japonesas entrevistadas, a identificação dos doadores facilita a formação familiar que elas planejam, consequentemente prevenindo uma falta “paterna” na vida dos filhos.

Finalizando a palestra, Aizawa conclui que “a vida da criança continua após o nascimento. [...] Quando a criança desejasse saber sua origem, deveria haver meios para descobrir a verdade. Gostaríamos de continuar propondo que pelo menos isso seja garantido” (Kawakami, 2023, p. 254). Por fim, entende-se que no Japão “não há um sistema compreensivo de gerir informações a respeito dos doadores, e mesmo que uma pessoa, que tenha nascido de IAD, possa desejar saber algo sobre seu background genético, é impossível adquirir informação sobre o doador” (Shirai, 2010, p. 30, tradução nossa)<sup>22</sup>. Portanto, a solução para o debate levantado por Jun Aizawa entra em concordância com o que é argumentado por Irizawa e Gotoh (2016, p. 24) acreditando que não só é necessário urgentemente uma legislação para as TRAs no Japão, mas que essa futura lei se refira ao direito das crianças nascidas através de IA de saber sua origem.

## Considerações finais

Através deste ensaio, foi possível entender como *Peitos e Ovos* (2023) abarca as questões das tecnologias de reprodução assistidas, ao trazer na segunda parte do romance, não apenas um enfoque na protagonista Natsuko Natsume, que deseja se tornar mãe solo através de inseminação artificial por doador, como também a visão das partes interessadas, adultos que descobriram a “verdade” por trás da sua concepção de modo que os impactou psicologicamente, como é o caso de Jun

---

<sup>22</sup> No original: “In Japan there is no comprehensive system to manage information regarding donors, and although a person born of DI may fervently desire to know something of his/her genetic background, it is impossible to acquire information about the donor”.

Aizawa, que busca o seu pai “biológico” e, até o final do enredo, não o encontra. Além disso, Kawakami escancara algumas dúvidas cruciais sobre: de quem é o direito de desejar ser mãe? Quais são os conceitos éticos e legais por trás disso? No entanto, pela delimitação do tema, tivemos de nos respaldar na experiência de Aizawa enquanto parte interessada e filho de IAD.

Para que isso fosse possível, discorremos um pouco sobre as associações e sociedades que ditam as diretrizes às quais os médicos japoneses seguem quando vão efetuar algum procedimento de TRA, sendo a maior delas a Japanese Society of Obstetrics and Gynecology (JSOG), com 17.944 membros em 2026. Quem não segue as diretrizes é punido e expulso, sem poder realizar palestras, nem se denominar especialista. A JSOG reestruturou suas diretrizes quanto à IAD em 2015, que incluem, dentre outras, o anonimato do doador, a não comercialização de esperma, a realização do procedimento entre casais (implicitamente heterossexuais e com, no mínimo, união estável) que enfrentem problemas de infertilidade. Necessita-se, portanto, de uma legislação que guie as TRAs no futuro.

Por fim, ao adentrarmos o debate que Jun Aizawa propõe em *Peitos e Ovos* (2023), deparamo-nos com a similaridade entre o grupo de que Aizawa participa e o “Self-Help Group for Individuals Born of Artificial Insemination by Donor”, criado em 2005, que tem como um dos propósitos discutir sobre o anonimato. De forma semelhante, o personagem se dispõe a levantar questionamentos sobre a não revelação da verdade da “origem” das crianças, atitude frequente de pais japoneses (Shirai, 2010); uma tentativa de projeto de lei pensando em revelar a origem do doador para os filhos (Kokado, 2015), mas que não foi em frente; a acusação de que, sem o anonimato, o número de doadores diminuiria, o que não parece ser empecilho para as mulheres lésbicas e bissexuais do estudo de Fujii, Fuse e Kamano (2023); e afirmar que a vida da criança, após o nascimento, continua, então, para evitar a angústia de não conhecer o doador, Irizawa e Gotoh (2016) argumentam que seja necessário não apenas a criação de leis para regulamentar as TRAs como um todo, mas também que haja uma lei para que as crianças possam saber sua origem no futuro.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

## REFERÊNCIAS

- ALZATE, J. B. Embodiment and Its Violence in Kawakami Mieko's *Chichi to ran*: Menstruation, Beauty Ideals, and Mothering. *Japanese Language and Literature*, [S. l.], v. 54, n. 2, p. 515-549, out. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5195/jll.2020.96>. Disponível em: <https://jll.pitt.edu/ojs/JLL/article/view/96>. Acesso em: 13 out. 2024.
- ALZATE, J. B.; YOSHIO, H. Reimagining the Past, Present, and the Future of Reproductive Bodies in Contemporary Japanese Women's Fiction: Mieko Kawakami's *Breasts and Eggs* and Sayaka Murata's *Vanishing World*. In: CAPO, B. W.; LAZZARI, L. (ed.). *The Palgrave Handbook of Reproductive Justice and Literature*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. p. 465-488.
- AMMON, N. D. *Kansai dialect as protest*: Ideological symbolism in Kawakami Mieko and Nosaka Akiyuki. 2021. 68 p. Dissertação (Mestrado em Artes — Línguas e Literaturas do Leste Asiático [Japonês]) — Departamento de Língua e Literatura do Leste Asiático, University of Hawai'i at Mānoa, Honolulu, 2021. Disponível em: <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/items/2b219467-d9e3-4020-9958-2ede7f147c4e>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- BAI, K.; SHIRAI, Y.; ISHII, M. In Japan, Consensus Has Limits. *The Hastings Center Report*, v. 17, n. 3, p. 18-20, jun. 1987. DOI: <https://doi.org/10.2307/3562256>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3562256>. Acesso em: 30 nov. 2024.
- CHO, Sung Yoon. Common Law Marriage in Japan. *Law Library of Congress*, Washington, mar. 1992. Disponível em: <https://tile.loc.gov/storage-services/service/l1/l1glrd/2021699881/2021699881.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.
- COLECIO, N. *Compulsory Conformity in Modern Japanese Culture*: An Exploration of Asexuality in the Works of Murata Sayaka, Kawakami Mieko, and Kamatani Yuki. 2022. 91 p. Dissertação (Mestrado em Artes — Inglês; Estudos Literários; Culturais e Textuais) — Faculdade de Artes e Humanidades, University of Central Florida, Orlando, 2022. Disponível em: <https://stars.library.ucf.edu/etd2020/990/>. Acesso em: 02 out. 2023.
- EZAWA, A. *Single Mothers in Contemporary Japan*: Motherhood, Class and Reproductive Practice. Maryland; London: Lexington Books, 2016.
- FUJII, H.; FUSE, K.; KAMANO, S. Couples “not accounted” for in the guideline for reproductive medicine, attempting to have children using ART in Japan. *Journal of Otemae University Institute of Global Nursing*, [S. l.], v. 6, p. 1-7, set. 2023. Disponível em: [https://otemae.repo.nii.ac.jp/record/2000058/files/202309\\_e\\_h001-007\\_fujiietal.pdf](https://otemae.repo.nii.ac.jp/record/2000058/files/202309_e_h001-007_fujiietal.pdf). Acesso em: 25 nov. 2024.
- HEPP, E. D. *As maternidades solo e queer em Peitos e Ovos, de Mieko Kawakami*. 2026. 130 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2026.
- IRIZAWA, H.; GOTOH, A. Discussion of current ethical issues regarding the use of assisted reproductive treatment in Japan. *Personalized Medicine Universe*, [S. l.], v. 5, p. 21-26, jul. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pmu.2016.05.001>. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2186495016300037>. Acesso em: 26 nov. 2024.

JSOG. Opinion on Artificial Insemination Using Donated Sperm. *Japan Society of Obstetrics and Gynecology*, 2015. Disponível em: <https://fa.kyorin.co.jp/jsog/readPDF.php?file=76/8/076080771.pdf#page=11>. Acesso em: 5 dez. 2024.

KAWAKAMI, M. Biography. *Mieko Kawakami*, [S. l.], [20--?]. Disponível em: <https://www.mieko.jp/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

KAWAKAMI, M. *Peitos e Ovos*. Tradução de Eunice Suenaga. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2023.

KOKADO, M. A New Phase in the Regulation of Assisted Reproductive Technology in Japan. *Journal of Japanese Law* (J. Japan L.), [S. l.], v. 20, n. 40, p. 211-232, 2015. Disponível em: <https://www.zjapanr.de/index.php/zjapanr/article/view/1008>. Acesso em: 28 nov. 2024.

LEVINE, E. Tales of Ise Grows Up: Higuchi Ichiyō, Kurahashi Yumiko, and Kawakami Mieko. In: COPELAND, R. (ed.). *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023. p. 51-65.

MIWA, K.; HAYASHI, K. The Current Status of Regulation Regarding Artificial Reproductive Technology in Japan and the Trends in Legal Development. *Research Materials*, Tokyo: Research and Legislative Reference Bureau, National Diet Library, p. 1-39, 2020 (versão em inglês). Disponível em: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/11504420>. Acesso em: 02 dez. 2024. Traduzido de: *The Reference*, n. 815, p. 37-64, 2018.12 (versão em japonês).

SEAMAN, A. C. Financing Fertility: Pregnancy and Precarity in Contemporary Japanese Literature. *Japanese Language and Literature*, [S. l.], v. 58, n. 2, p. 171-195, out. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5195/jll.2024.320>. Disponível em: <https://jll.pitt.edu/ojs/JLL/article/view/320>. Acesso em: 13 nov. 2024.

SHALINI, M. S.; ARUNA, M. J. Female Embodiment: Narrating Gender/Narrating Body in Mieko Kawakami's Breasts and Eggs. *Contemporary Literary Review India*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 19-35, maio 2022. Disponível em: <https://literaryjournal.in/index.php/clri/article/view/1094>. Acesso em: 11 out. 2024.

SHIRAI, C. Infertility in Relation to Japanese Parental Norms. In: TANAKA, K.; SELIN, H. (ed.). *Sustainability, Diversity, and Equality: Key Challenges for Japan*. Cham: Springer, 2023. p. 23-33.

SHIRAI, C. Reproductive Technologies and Parent-Child Relationships: Japan's Past and Present Examined through the Lens of Donor Insemination. *International Journal of Japanese Sociology*, n. 19, p. 18-34, out. 2010. DOI: [10.1111/j.1475-6781.2010.01126.x](https://doi.org/10.1111/j.1475-6781.2010.01126.x). Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1475-6781.2010.01126.x>. Acesso em: 25 nov. 2024.

SHIRAI, C. The History of "Artificial Insemination" in Japan during 1890-1948: Issues concerning insemination and donor sperm. *Asian Studies*, Shizuoka University Center for Research on Asia Faculty of Humanities, v. 12, p. 3-8, mar. 2017. DOI: <https://doi.org/10.14945/00010046>. Disponível em: <https://shizuoka.repo.nii.ac.jp/records/8227>. Acesso em: 01 dez. 2024.

WALTON, J. M. *The New Global Canon of Japanese Women Authors: Yōko Tawada, Minae Mizumura, Mieko Kawakami, and the Writing of a Heterogeneous Japan*. 2021. 123 p. Monografia (Bacharelado em Artes — Inglês) — Departamento de Língua Inglesa, Princeton University, Princeton, 2021.

WANSSA, M. C. D. Inseminação artificial e anonimato do doador. *Rev. Bras. Saúde Matern. Infant.*, Recife, v. 10 (Supl. 2), p. S337-S345, dez. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1519-38292010000600011>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbsmi/a/XTRxSgCTFC8QP86FxM5vFPw/#top>. Acesso em: 30 nov. 2024.

YAEGASHI, Nobuo. Annual Congress of the Japan Society of Obstetrics and Gynecology [Greetings]. *Japan Society of Obstetrics and Gynecology*, [S. l.], [2018]. Disponível em: [http://jsog.umin.ac.jp/IS/greetings\\_70IS.html](http://jsog.umin.ac.jp/IS/greetings_70IS.html). Acesso em: 12 maio 2026.

YOSHIO, H. Envisioning Community through Women's Spaces: Body, Precarity, and Language in Kawakami Mieko's *Natsu monogatari* (Breasts and Eggs, 2019). In: CORNYETZ, N.; COPELAND, R. (ed.). *Reading Desire in a New Generation of Japanese Women Writers: A Special Collection of Essays*. Abingdon, New York: Routledge, 2024. p. 86-105.

Recebido em: 23/03/2026

Aceito em: 17/05/2026





---

## RESENHAS

---

PÁGINAS 189 A 196

# A dança do tempo e da memória em Milton Hatoum: uma leitura de *Dança dos enganos*

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

rodrigof\_veloso@unimontes.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Nunca é tarde para ver um pouco de luz na sombra de palavras esquecidas (Hatoum, 2025, p. 50).

Em *Dança dos enganos* (2025), Milton Hatoum encerra com vigor e melancolia a trilogia *O lugar mais sombrio*, composta também por *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019). O autor amazonense, agora membro da Academia Brasileira de Letras, demonstra nesse volume final sua maturidade literária ao reconstruir, com uma voz feminina profundamente trágica e sensível, o tempo das perdas, dos amores interrompidos e dos silêncios que atravessam a ditadura militar brasileira. Se nos livros anteriores acompanhamos Martim, o jovem protagonista que cresce entre a arte, o exílio e a repressão política, agora é sua mãe, Lina, quem assume a palavra, transformando a ausência do filho em presença simbólica e em motivo narrativo.

Mais do que um desfecho, *Dança dos enganos* é uma espécie de espelho invertido dos volumes anteriores, o que estava oculto, agora emerge; o que era silêncio, torna-se escrita; o que era fuga, converte-se em busca. A trilogia de Hatoum, que começou centrada na formação intelectual e afetiva de Martim, fecha-se no gesto de uma mãe que escreve para compreender o tempo e a si mesma. A frase que abre a narrativa, “o tempo de silêncio tem uma história” (Hatoum, 2025, p. 13), é também o princípio poético do livro: o silêncio não é ausência, mas uma forma de resistência, de recordação e, sobretudo, de reinvenção.

Ambientado em Ouro Preto, *Dança dos enganos* desloca a geografia amazônica e brasiliense dos volumes anteriores para uma cidade mineira que simboliza o Brasil barroco, contraditório e fragmentado. A cidade, com suas ladeiras e ruínas, funciona como metáfora do próprio passado de Lina: uma paisagem de curvas e sombras, feita de lembranças que resistem ao esquecimento. Nessa Ouro Preto reinventada pela ficção, Hatoum encontra o cenário ideal para unir tempo histórico e tempo interior, num movimento que lembra o “tempo em espiral” de *Grande*

*sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, cuja epígrafe, “toda mãe se desorbita”, antecipa a vertigem emocional que atravessa a narradora.

Lina escreve como quem tenta recuperar os fragmentos de uma vida dilacerada. As anotações, cartas e bilhetes, dispersos como ruínas da memória, tornam-se o corpo textual de sua narrativa. Assim, Hatoum constrói uma prosa que é também arquivo, um espaço onde o passado insiste em permanecer, ainda que deformado pela lembrança. A pergunta que orienta o romance, “a memória, afinal, escolhe o que ela esquece?”, sintetiza esse conflito entre lembrança e apagamento, entre a vontade de narrar e a consciência de que toda narração é também uma perda.

A escrita de Lina é atravessada por uma sensação de exílio, tanto geográfico quanto emocional. A distância de Martim, que desapareceu sem deixar rastros, é o centro ausente em torno do qual tudo gravita. Mas o exílio maior é o do tempo: Lina habita um presente em ruínas, enquanto tenta reconstituir o passado. Essa tensão entre tempo vivido e tempo narrado confere ao livro uma densidade que o aproxima da tradição modernista e da literatura de testemunho.

Ao entregar a narração a Lina, Hatoum subverte o ponto de vista masculino que predominou nos dois primeiros volumes. A mulher que antes aparecia à margem da história agora se torna seu eixo. Sua voz é ao mesmo tempo lírica e dolorosa, dotada de um tom confessional que dialoga com o diário íntimo e com a carta de amor nunca enviada. A escrita é, para ela, uma tentativa de restaurar o laço perdido com o filho e também uma forma de resistência diante do autoritarismo e da morte.

Em Lina, Hatoum constrói uma das personagens femininas mais complexas de sua obra. Ela não é apenas a mãe em sofrimento, mas uma mulher que reflete sobre a própria condição, sobre o amor e o engano, sobre o tempo e o desejo: “*Ainda anda por Minas? Por que leva essa vida de cigana*” (Hatoum, 2025, p. 38, grifos do autor). Sua sensibilidade trágica aproxima-a de figuras da literatura de Juan Carlos Onetti e de Joseph Conrad, autores que o próprio Hatoum convoca na epígrafe e nas alusões intertextuais. O eco de Conrad, especialmente de *Coração das trevas*, ressoa na ideia de viagem interior, de descida às sombras da memória; o de Onetti, na solidão das personagens que escrevem para sobreviver ao desencanto.

Há, contudo, algo de profundamente brasileiro na voz de Lina. Sua narrativa carrega o peso das desigualdades, da violência política e do patriarcalismo, mas também o vigor poético de uma mulher que resiste pela palavra. Se “toda mãe se desorbita”, como diz Guimarães Rosa, Lina é o exemplo perfeito dessa desorbitagem: ao perder o centro de sua vida, o filho, ela se lança em torno de uma nova órbita, feita de lembranças, cartas e segredos.

Desde *Dois irmãos* (2000), Hatoum constrói romances em que o drama familiar é espelho das tensões sociais e políticas do país. Em *Dança dos enganos*, essa relação alcança seu ponto máximo: a história de Lina e Martim se confunde com a história de um Brasil dividido entre silêncio e resistência, amor e repressão, memória e esquecimento.

O pai de Martim, figura autoritária e ausente, representa a face opressora do poder; Lina, com sua escrita, simboliza a persistência da voz que insiste em narrar. O tempo histórico, o final dos anos 1960 e o endurecimento da ditadura militar, aparece filtrado pela intimidade, pelo olhar subjetivo da narradora. Essa fusão entre o pessoal e o político, marca da prosa de Hatoum, faz de *Dança dos enganos* não apenas um romance sobre a ditadura, mas também uma reflexão sobre as formas de dominação e sobre a capacidade humana de reconstruir-se após a perda.

A atmosfera é de luto e melancolia. A morte do pai, a distância do filho, as lembranças do passado amoroso e o peso da culpa constroem uma teia emocional que espelha o próprio país, imerso em repressão e silêncio. Lina observa: “palavras ocultas podem nos separar para sempre”. Essa frase, retirada de uma carta de Martim, sintetiza a ambiguidade do livro: a linguagem é ao mesmo tempo ponte e abismo, meio de comunicação e de ruptura.

O “engano” do título, sobretudo, não se restringe às ilusões amorosas ou familiares; ele é também histórico e linguístico. Dançamos todos, personagens e leitores, sobre um solo movediço de verdades parciais e lembranças incertas. Hatoum, fiel ao seu projeto literário, transforma essa ambiguidade em força estética: sua prosa, sutil e cadenciada, trabalha o não dito, o intervalo entre as palavras, como se o verdadeiro sentido residisse justamente no que não pode ser narrado: “muita coisa é um mistério [...], que tanto indagava sobre minha vida. E nem que seja só para mim, é preciso revelar cruamente o que essa concha esconde” (Hatoum, 2025, p. 50).

Em *Dança dos enganos*, Hatoum reafirma seu domínio sobre a forma narrativa. O livro é composto por capítulos curtos, densos, que mesclam cartas, anotações e trechos de lembranças. Essa estrutura fragmentária reflete a própria instabilidade da memória de Lina e cria um ritmo poético, quase musical. O leitor é conduzido por uma espécie de fluxo memorialístico, em que passado e presente se sobrepõem constantemente: “Lembro que contei para Martim um sonho: nós dois navegamos num lago sem margens, talvez fosse o mar do meu passado amoroso” (Hatoum, 2025, p. 59).

O estilo de Hatoum continua marcado por uma linguagem refinada, equilibrando precisão e lirismo. Sua prosa parece trabalhada como escultura, cada frase carrega um ritmo interno, uma cadência que revela a herança de poetas como Drummond e Murilo Mendes, explicitamente citados pelo autor. Não é por acaso que o romance tenha sido gestado em diálogo com a paisagem mineira e com o barroco de Ouro Preto: o jogo entre luz e sombra, excesso e contenção, presença e ausência, ecoa o espírito barroco que perpassa toda a trilogia: “depois da cantoria na igreja, meu pai me contou a história de um rei negro escravizado no Congo pelos portugueses. Foi vendido pro dono de uma mina em Ouro Preto e conseguiu comprar a alforria dele e de muita gente” (Hatoum, 2025, p. 80).

As epígrafes de Conrad e Guimarães Rosa não são apenas homenagens, mas chaves de leitura. O “coração das trevas” *conradiano* traduz-se aqui na viagem interior de Lina, na sua travessia pela dor e pela culpa. Já a frase de Rosa, “toda mãe se desorbita”, transforma-se em metáfora para o deslocamento emocional e ético da personagem, a mãe que perde o filho e, ao mesmo tempo, perde o próprio eixo da existência.

Além dessas referências, Hatoum insere ecos de outras tradições literárias. Há a sombra de Proust, na reconstrução da memória como obra estética; de Clarice Lispector, na interioridade feminina; e de Thomas Bernhard, no modo como o narrador parece aprisionado pela necessidade de dizer e redizer o trauma. O resultado é uma prosa híbrida, simultaneamente introspectiva e histórica, íntima e política: “ele não lê nossa correspondência, prefere ficar fora do jogo emotivo entre mãe e filho. Essa discrição talvez seja uma forma de dignidade” (Hatoum, 2025, p. 81)

O eixo emocional do romance em questão é a relação entre mãe e filho, Lina e Martim. A ausência física de Martim é compensada por sua presença simbólica nas recordações da mãe. O filho torna-se uma espécie de fantasma que habita cada linha da narrativa, e sua lembrança move a escrita. Ao escrever, Lina tenta decifrar o “demônio que proíbe o encontro” (Hatoum, 2025, p. 13), expressão que condensa o drama da distância e da incomunicabilidade.

Mas a ausência de Martim é também metáfora da perda de sentido que marca toda uma geração. Como jovem intelectual da década de 1970, ele representa os que foram silenciados, exilados ou mortos pela repressão. Já Lina encarna a geração anterior, que sofre as consequências desse silêncio sem compreender plenamente suas causas. Entre eles, o que resta é o intervalo, a dança dos enganos que dá título ao livro.

O amor materno, contudo, não é idealizado. Hatoum evita o sentimentalismo e constrói uma relação atravessada por culpa, incompreensão e desejo de reconciliação. A escrita, nesse sentido, é o último gesto de amor possível, um modo de perpetuar o vínculo, mesmo quando a presença física é impossível. Ao narrar, Lina transforma o amor em memória, e a memória em resistência: “quanto tempo fazia que Martim não escrevia para mim?” (Hatoum, 2025, p. 83).

Pode-se considerar *Dança dos enganados* um “romance do tempo”. Essa definição torna-se precisa, uma vez que o livro trata da experiência humana diante da passagem do tempo, ou seja, o tempo da ditadura, o tempo da perda, o tempo da escrita. A frase que abre o romance, “É preciso dar tempo ao passado”, funciona como uma espécie de manifesto poético.

Dar tempo ao passado é permitir que ele amadureça, que se revele aos poucos, sem pressa. É também aceitar que a lembrança não é simples reprodução, mas recriação. Assim, o romance propõe uma reflexão metalinguística sobre a própria ficção: escrever é, em certo sentido, inventar o passado, preencher lacunas, rearranjar fragmentos. Lina, ao escrever, transforma-se em autora da própria história, e, de modo simbólico, da história do país.

Essa dimensão autorreflexiva aproxima *Dança dos enganados* de obras como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e *Grande sertão: veredas*, de Rosa. Como nesses clássicos, o tempo em Hatoum não é linear, mas espiralado; o passado se dobra sobre o presente, e cada lembrança convoca outras, como ecos que se perdem nas ladeiras de Ouro Preto.

Se há algo que define a prosa de Hatoum, é sua capacidade de sugerir mais do que dizer, típica característica simbolista. O silêncio, tema recorrente em toda a sua obra, assume aqui dimensão poética e filosófica. Lina escreve para romper o silêncio, mas também para habitá-lo; suas palavras tentam preencher o vazio, mas reconhecem que há experiências que jamais poderão ser ditas.

O silêncio é também o espaço da escuta, escuta da memória, das vozes do passado, dos mortos que ainda falam. Em várias passagens, Lina dialoga com ausentes: o pai morto, o ex-marido, o filho desaparecido. Essa convivência com as sombras cria um clima de sonho e de assombro, como se toda a narrativa ocorresse num limiar entre vida e morte, vigília e sono.

Hatoum alcança aqui uma rara síntese entre lirismo e contenção. Sua linguagem, por vezes minimalista, é carregada de emoção; os gestos pequenos, o toque nas flores do cemitério, o ruído de uma carta sendo aberta adquirem um peso simbólico profundo. É uma escrita que se move na fronteira entre o visível e o invisível, como a própria memória.

*Dança dos enganos* é um desfecho à altura da trilogia *O lugar mais sombrio*. Se *A noite da espera* tratava da juventude e do despertar político e *Pontos de fuga*, do exílio e da desilusão, o terceiro volume fala do retorno, não um retorno físico, mas um retorno da consciência à origem, ao afeto e à perda. A trilogia, vista em conjunto, compõe uma narrativa de formação às avessas: começa com a esperança e termina com a solidão, mas uma solidão iluminada pela memória.

O mérito de Hatoum está em não oferecer respostas fáceis. O desaparecimento de Martim permanece um mistério; a escrita de Lina não traz reconciliação, mas aceitação. Como em toda grande literatura, o essencial fica nas entrelinhas. O autor, fiel à sua visão humanista, transforma a tragédia individual em espelho da condição nacional: um país que tenta se reconciliar com seu passado sombrio, mas que ainda carrega feridas abertas.

Nesse contexto, Milton Hatoum reafirma seu lugar entre os grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Seu romance é, ao mesmo tempo, um retrato do Brasil e uma meditação universal sobre a memória, o tempo e o amor. Através da voz de Lina, o autor nos convida a refletir sobre o poder da ficção de restaurar o que o tempo destrói.

Num país em que tantas histórias foram silenciadas pela violência e pela censura, Hatoum escreve para devolver voz aos que ficaram à margem. Sua “dança” é a coreografia da lembrança, um movimento entre sombra e luz, engano e revelação. Ao final da leitura, o leitor compreende que o verdadeiro “lugar mais sombrio” não é o da repressão política, mas, sim, o do esquecimento, pois a memória é que mantém o indivíduo vivo. E que escrever, para Lina e para Hatoum, é uma forma de impedir que esse esquecimento triunfe.

Assim, *Dança dos enganos* não é apenas o fecho de uma trilogia, mas também um monumento à resistência da palavra. Um romance sobre o amor e o luto, sobre o tempo e o país, sobre a eterna tentativa humana de compreender o que nos separa e o que, apesar de tudo, ainda nos une.

## REFERÊNCIAS

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

HATOU, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOU, Milton. *Dança dos enganos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

HATOU, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das bolso, 2000.

HATOU, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Planeta, 2009.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1 — *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

*Recebido em: 27/11/2025*

*Aceito em: 10/04/2026*



V. 31 N. 2 Belo Horizonte, 2025 | ISSN: 1982-0739



APOIO  
PÓS-LIT  
CAPES  
PROEX/UFMG