

ISSN: 1809-3507

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 25, NÚMERO 50 – JAN/ABR 2026 – RIO DE JANEIRO - RJ

MISCELÂNEA





Catlogação na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

Palimpsesto: revista do programa de pós-graduação em Letras /

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. – Vol. 1, n. 1, (1999)-. –
Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, 1999–.

Anual: 1999-2008.

Semestral: 2009-2017.

Quadrimestral: 2018-.

ISSN 1809-3507 (online).

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade
do Estado do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB-7 4578/94

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Reitor Gulnar Azevedo e Silva
Pró-reitor de Graduação PR1 Antonio Soares da Silva
Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa PR2 Elizabeth Fernandes de Macedo
Pró-reitora de Extensão e Cultura PR3 Ana Maria de Almeida Santiago
Diretor do CEH Roberto Rodriguez Dória
Diretora do Instituto de Letras Janaina da Silva Cardoso
Vice-Diretor do Instituto de Letras Rodrigo da Silva Campos
Coord. da Pós-graduação em Letras Nabil Araújo de Souza
Vice-Coord. da Pós-graduação em Letras Wagner Monteiro Pereira
Coord. de Estudos de Língua Alexandre do Amaral Ribeiro
Subcoord. de Estudos de Língua Sandra Pereira Bernardo
Coord. de Estudos Literatura Davi Pinho | Ieda Magri

PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL

CORPO EDITORIAL

Editoras gerais Isabela Coradini Pinheiro | Marina Otero Lemos Silva

Editores de seção

Adriene Ferreira de Mello | Ana Beatriz Moraes de Souza | Ana Carolina Ramiro Amorim | Bruna de Oliveira Sales | Danielle Meireles de Andrade | Erick Douglas Nascimento da Silva | Gabrielle de Oliveira Sá | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Marcela Ansaloni de Azevedo | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Sérgio Luis Silva de Abreu | Sergio Schargel | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Revisores textuais

Língua Portuguesa Ana Carolina Azevedo Guedes | Bruna de Oliveira Sales | Carla Jeucken | Danielle Meireles de Andrade | Isabela Coradini Pinheiro | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Marina Otero Lemos Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Língua Espanhola Gabrielle de Oliveira Sá

Língua Francesa Danielle Meireles de Andrade | Marina Otero Lemos Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Língua Inglesa Bruna de Oliveira Sales | Isabela Coradini Pinheiro | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Marina Otero Lemos Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

CONSELHO CONSULTIVO

MEMBROS INTERNOS (UERJ)

Ana Cristina Chiara | Ana Lúcia Oliveira | André Crim Valente | Angela Correa Ferreira Baalbaki | Carmem Lúcia Negreiros | Davi Ferreira de Pinho | Deise Quintiliano Pereira | Éverton Barbosa Correia | Gustavo Bernardo Krause | João Cezar de Castro Rocha | José Carlos Azeredo | Leila Assumpção Harris | Leonardo Davino de Oliveira | Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro | Maria Conceição Monteiro | Maria Cristina Batalha | Maria Teresa Gonçalves Pereira | Nadiá Paulo Ferreira | Nabil Araújo de Souza | Roberto Acízelo | Sérgio Nazar David | Tânia Maria Granja Shepherd | Tania Maria Nunes de Lima Camara

MEMBROS EXTERNOS NACIONAIS

Adriana Nobrega (PUC-RJ) | Alena Ciulla (UFRGS)
Ana Cristina Santos Peixoto (UFSB) | Ana Elisa Ferreira Ribeiro (CEFET-MG)
Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFF) | André Luiz Rauber (UFMT)
Annita Gullo (UFRJ) | Anne Caroline de Moraes Santos (UVA e FACHA)
Berta Waldman (USP) | Bethania Mariani (UFF) | Carmem Pimentel (UFRRJ)
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS) | Demerval da Hora (UFPB) | Denílson Lopes (UNB) | Désirée Motta Roth (UFSM) | Diana Irene Klinger (UFF) | Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG) | Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP) | Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG) | Germana Sales (UFPA) | Gilson Costa Freire (UFRRJ) | Gisele Batista da Silva (UFRJ) | Helena Maria Ferreira (UFLA)
José Luiz Fiorin (USP) | José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI) | Luiz Costa Lima (PUC-RJ) | Kleber Aparecido da Silva (UnB) | Márcia Antônia Guedes Molina (UFMA)
Maria Cristina Parreira (UNESP) | Maria Del Carmen F. Gonzalez Daher (UFF) | Maria Medianeira Souza (UFPE) | Maria Rosa Petroni (UFMT)
Maria Sueli De Aguiar (UFG) | Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)
Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA) | Paulo Motta Oliveira (USP)
Raúl Antelo (UFSC) | Raul de Souza Püschel (IFSP) | Sandra Goulart de Almeida (UFMG) | Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR) | Simone de Jesus Padilha (UFMT) | Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC) | Thiago Soares de Oliveira (IFF)
Vanda Maria Elias (UNIFESP) | Viviane Dantas Moraes (UFMA) | Walnice Nogueira Galvão (USP) | Wander Melo Miranda (UFMG) | Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro (UFES)

MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México) | Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal) | Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa –Portugal) | Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia –Itália) | Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa –Portugal) | Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern

University –EUA) | Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires –Argentina)
Gabriel Alejandro Giorgi (New York University –EUA) | Gema Ortega (Dominican
University –EUA) | Gilmer Cook (Dominican University –EUA) | Gonzalo Leiva
Quijada (PUC –Chile) | Imani D. Owens (University of Pittsburgh –EUA) | Isabel
Sebastião (Politécnico de Lisboa –Portugal) | João Paulo Silvestre (King’s College
London –Inglaterra) | Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República –Uruguai)
Liliane Moreira Santos (Université de Lille –França) | Livia Assunção Cecilio
(Università di Bologna –Itália) Luis Ernesto Behares (Universidad de la República –
Uruguai) | Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa
–Portugal) | Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto –Portugal)
Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa –Portugal) | Maria
José Grosso (Universidade de Macau –China) | Marino Forlino (Scripps College –EUA)
| Paulo Osório (Universidade da Beira Interior –Portugal) Pedro Balaus Custódio
(Politécnico de Coimbra –Portugal) | Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto –
Portugal) | Sarah Juliet Lauro (University of Tampa –EUA) | Sérgio Paulo Guimarães de
Sousa (Universidade do Minho –Portugal) | Thomas Johnen (Westfälische
Hochschule Zwickau –Alemanha)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Mar de palimpsestos	9
<i>Isabela Coradini Pinheiro, Marina Otero</i>	

ENTREVISTAS

Espiritismo en la literatura latinoamericana: una entrevista con Ronald Sanoja	13
<i>Ronald Sanoja, Erick Douglas Nascimento da Silva, Sérgio Luis Silva de Abreu</i>	

Como narrar a voz do outro? Uma conversa sobre o(s) retrato(s) do regionalismo brasileiro oitocentista com Ana Karla Canarinos	31
<i>Ana Karla Carvalho Canarinos, Ana Beatriz Moraes de Souza, Ana Carolina Ramiro Amorim</i>	

ESTUDOS DE LÍNGUA

Psi-discursos no Instagram: uma Análise Dialógica a partir dos conceitos de Comunidades e Sistemas de Informação	59
<i>Gabriela Oliveira</i>	

O deslizamento metonímico do significante metafórico <i>Cidade da Bahia</i> no poema “Sobre os males da Cidade da Bahia”, de Gregório de Matos Guerra: denúncia sobre o aspecto moral da cidade no século XVII	81
<i>Robson Anselmo Tavares de Melo, Arthur Silva Araújo, Bruno Simões Costa Guimarães</i>	

ESTUDOS DE LITERATURA

Uma (Deus)construção: tradução e interpretação do divino pelo discurso seiscentista	108
<i>Andressa Maria Delgado Correa</i>	

Espaços de memória: as ruínas e os silêncios em <i>Relato de um Certo Oriente</i> , de Milton Hatoum	123
<i>Antônio Martins da Silva Júnior</i>	
“Uma encruzilhada de civilizações e culturas”: as múltiplas subjetividades que constroem Angola em “Abel e Caim” e “Ngola Kiluanje”, de João Melo	140
<i>Ariane Avila Neto de Farias, Anderson Martins Pereira e Mariane Pereira Rocha</i>	
O realismo-naturalismo na figuração da personagem Estela no conto “Drama de uma alma” (1897), de Guiomar Torresão	156
<i>Bianca Gomes Borges Macedo</i>	
O horror da “Carne”, de Mariana Enriquez	171
<i>Diogo Pablos Florian</i>	
Sobre o compromisso de não morrer, sobretudo não morrer discretamente ...	189
<i>Edinan Damasceno Carvalho, Joabson Lima Figueiredo</i>	
A Sereia e a Musa: videocentrismo, fonocentrismo e a saída pelo concretismo verbivocovisual	207
<i>Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos</i>	
Memórias, metáforas e labirintos: um aceno à Curitiba de Dalton Trevisan ..	227
<i>Jailton Gonçalves Prates</i>	
A poesia lírico-amorosa de Vinícius de Moraes	249
<i>Juliana Silvério</i>	
O Destino de Ulisses: a memória em Melville e Pessoa	265
<i>Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira</i>	
Carolina Maria de Jesus entre o quarto de despejo e a sala de visita	286
<i>Susana Cristina Ferreira Fernandes</i>	

O homem duplicado: uma perspectiva labiríntica 305

Thamires Griebler, Douglas Ceccagno

Corpo e discurso: a escrita da maternidade em A filha primitiva, de Vanessa
Passos 317

Tiago Pereira da Silva, Elizete Albina Ferreira

Dor, micropoder e resistência no conto “Duzu-Querença”, de Conceição
Evaristo 342

Valmir Lobato Leal, Nathália da Costa Cruz

RESENHAS

Les houris de Kamel Daoud 367

Maria Luiza Mazza Menani

Sonho manifesto: quando os saberes são a resposta 373

Sabrina Rosa

SOBRE ESTA EDIÇÃO

Expediente..... 1

Mar de palimpsestos

*O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.*

Cecília Meireles

As ondas do mar levam e trazem, concomitantemente, passado e presente em meio a uma miscelânea de (i)materialidades. Em janeiro, depois de sete pulos, trazem a primeira edição de 2026 da Revista *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Com essa Miscelânea, chegamos ao número 50 do volume 25 e, ao mesmo tempo em que damos adeus à gestão anterior, abraçamos uma nova, mas com a consciência de cada resquício de um trabalho que permanece.

Os frutos de 2021 a 2024 prosperam agora: com a última avaliação do quadriênio da CAPES, a *Palimpsesto* ascende ao estrato A3 no Qualis CAPES. Portanto, agradecemos ao incansável esforço da equipe editorial durante esse período, em especial a Gabriela Ribeiro Nunes, Marcela Santos Brigida, Lais Alves, Thayane Verçosa, Paula P. Ramos, Ana Paula Macri, Lethicia Roberta Barros Gonçalves, Carla dos Santos e Silva Oliveira e Marcela Ansaloni de Azevedo. Os agradecimentos também se estendem a Bruna de Oliveira Sales e Leonardo Freitas de Carvalho por, no ano de 2025, darem continuidade à excelência em cada afazer.

Uma nova gestão não se faz da noite para o dia, é uma miscelânea entre velho e novo, é um copo vazio que, aos poucos, enche-se do que o outro oferece. Desse modo, Bruna de Oliveira Sales e Leonardo Freitas de Carvalho cederam o lugar para Isabela Coradini, doutoranda com especialidade em Literatura Portuguesa e bolsista da CAPES, e Marina Otero, também doutoranda com especialidade em Literatura Portuguesa e bolsista da CAPES, sem deixar de estender a mão quando necessário.

Não poderíamos deixar de mencionar também o trabalho de cada editor de seção e revisor para que este número viesse à luz, sempre com dedicação inigualável para

trabalhar cada texto em português e outros idiomas. Também agradecemos à disponibilidade e paciência infinitos do Portal de Publicações da UERJ, à Vanessa Cianconi, pelo trabalho feito junto às gestões anteriores e por receber a nova gestão, e ao Wagner Monteiro, por enlaçar os afazeres da revista junto a tantos outros e nos conduzir, com muita experiência, a um trabalho de qualidade.

Para esta miscelânea, apresentamos um total de duas entrevistas — uma nacional e uma internacional —, duas resenhas, dois artigos de língua e catorze artigos de literatura. A primeira entrevista, internacional, é com o Dr. Ronald Sanoja, com quem conversamos sobre a literatura espírita na América Latina. Já a segunda é com a Prof.^a Dr.^a Ana Karla Carvalho Canarinos, professora de Literatura Brasileira na UERJ, sobre os desdobramentos do regionalismo no romance brasileiro do século XIX.

Além das entrevistas, temos também duas resenhas: uma que debate sobre a importância do resgate de ancestralidades para entendermos e preservamos o futuro do planeta, que está presente na obra de Sidarta Ribeiro; e a outra, em francês, que analisa a obra *Houris*, de Kamel Daoud, sob a ótica argelina.

Dentre os artigos, vemos textos que exploram de diversas formas os estudos linguísticos e literários. Na área dos Estudos de Língua, podemos citar o artigo sobre o deslizamento metonímico de um significante em um poema de Gregório de Matos; e também destacamos o estudo feito sobre uma análise dialógica de *psi-discursos* no Instagram.

Já nos Estudos Literários, há pesquisas sobre as obras de diversos autores da literatura brasileira, como Milton Hatoum, Vinícius de Moraes, Dalton Trevisan, Vanessa Passos e Augusto de Campos; em especial, escritores da literatura negro-brasileira contemporânea: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Ricardo Aleixo.

Vemos também textos sobre os escritos de variados intelectuais num contexto global: a literatura argentina aparece em um artigo sobre o conto “Carne”, de Mariana Enriquez; a angolana se faz presente na análise de dois contos do autor João Melo; a portuguesa e a norte-americana se encontram em um estudo comparativo de poemas de Fernando Pessoa e Herman Melville. Da mesma forma, a literatura portuguesa figura, neste número, em artigos sobre as obras de José Saramago, Guiomar Torresão e Antonio Vieira.

É com grande prazer que apresentamos um mar de textos distintos em pesquisa na área das Letras. Desejamos um ótimo ano a todos e que os artigos possam contribuir na formação de conhecimentos dos leitores. Desfrutem!

Cordialmente,
Isabela Coradini e Marina Otero

Isabela Coradini Pinheiro: doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), tendo como foco de pesquisa elementos culturais e artísticos nas obras do autor Eça de Queirós. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Graduada em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Atua como editora-geral da revista Palimpsesto. E-mail: isabela.coradini@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3323-7047>.

Marina Otero: doutoranda em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), onde também concluiu o mestrado em Literatura Portuguesa. Licenciada em Letras - Português/Francês pela UERJ e bacharel em Biblioteconomia pela UNIRIO. Faz parte da equipe editorial da Revista Palimpsesto como editora-geral. Pesquisa a obra de Irene Lisboa sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz. E-mail: marinaoterolemos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6919-4305>.



ENTREVISTAS

Espiritismo en la literatura latinoamericana: una entrevista con Ronald Sanoja

Ronald Sanoja Cáceres

Entrevistadores:

Erick Douglas da Silva (UERJ/CAPES)

Sérgio Luís Silva de Abreu (UERJ/CAPES)

Con mucho honor, en la entrevista internacional de esta sección de Miscelánea, *Palimpsesto* — revista del cuerpo estudiantil del Programa de Posgrado en Letras de la UERJ — entrevistó al investigador venezolano Ronald Sanoja Cáceres, quien estudia las manifestaciones del espiritismo en la literatura de América Latina.

En esta entrevista, concedida a Erick Douglas da Silva y Sérgio Luís Silva de Abreu, tuvimos la oportunidad de conversar sobre la obra de algunos autores con el fin de entender cómo el espiritismo influyó en la manera de hacer literatura, de publicarla y de observar la vida. Asimismo, no podríamos dejar de preguntarle sobre su experiencia de investigación durante el período en que estuvo en Brasil y sobre cómo esa literatura se presenta en el contexto brasileño.

Con mucho gusto, agradecemos al Dr. Ronald Sanoja por su disponibilidad y amabilidad al concedernos una conversación tan enriquecedora. ¡Esperamos que, con esta entrevista, los lectores la aprovechen y encuentren en ella una fuente de riqueza para sus estudios!

PALIMPSESTO

1) Parte de su investigación sobre Venezuela se sitúa en el contexto del autoritarismo y vigilancia que marcó al país durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). ¿Cómo interpreta usted el papel de la literatura vinculada al espiritismo en un escenario de censura política y represión discursiva? ¿Permiten estos textos la elaboración de críticas sociales y políticas que no podían formularse de manera explícita en los espacios tradicionales de la literatura o de la prensa?

RONALD SANOJA

Efectivamente, por su carácter mayormente efímero y por encontrarse casi siempre lejos del foco principal de la opinión pública, los periódicos y las revistas esotéricas se fungieron como un medio de reflexión intelectual donde las disputas ideológicas y las reinterpretaciones históricas de la actualidad se entrecruzan con las pretensiones místicas inicialmente enunciadas. En el caso de las publicaciones espiritistas, además, los textos supuestamente dictados por espíritus, más allá de la veracidad o no de los fenómenos psicográficos, constituyen también una especie de salvaguarda discursiva (una suerte de “no lo dije yo, yo lo escribo tal como me lo dictaron los espíritus”) que brinda una mejor indagatoria en temas peliagudos (la postura belicista o pacifista de ciertos eventos, por ejemplo, como la Guerra del Paraguay o la Guerra Hispano-estadounidense). Desde los medios espiritistas y teosóficos, autores y *médiums* se distancian o fingen distanciarse de la materia tratada, en un intento aparente de hacer una lectura universalista de los sucesos. La trascendencia de la mirada, sin embargo, suele apuntar a una crítica más profunda, lo que resulta más transgresor en tanto no busca expresar una opinión espontánea, sino un juicio ético y moral.

En el caso específico de Juan Vicente Gómez, caudillo que se rodeó por una *intelligentsia* mayormente distanciada de asuntos esotéricos, revistas como *Dharma* o *Ecos del más allá* pasaron desapercibidas durante varios años por la censura del poder, inmersas, a su vez, en contenidos muy variados donde de tanto en tanto se colaban textos críticos del presente en medio de textos extranjeros y traducciones de Pitágoras. Creo que una evidencia de lo anterior se aprecia, en el caso venezolano, cuando encarcelan a Francisco Domínguez Acosta, director de *Dharma*. De acuerdo con los testimonios de José Rafael Pocatterra o Rómulo Betancourt, la opinión pública afirmó que quien estaba preso no era un conspirador, sino un hombre apolítico, apenas un teósofo. Digamos, entonces, que la proximidad con lo esotérico difuminaba y transformaba en ambigua, hasta cierto punto, la militancia abierta por posturas políticas.

A nivel práctico, por lo demás, resulta interesante la prohibición que Gómez hace, durante su mandato, de la celebración de sesiones espiritistas en el país. Podría pensarse que hay en ello una medida de conservadurismo católico, o de recelo religioso. Pero lo cierto es que hay rumores de que Gómez tenía un sirviente con el que hacía consultas a la diosa María Lionza, así que su problema no parece haber sido con el reino de los

espíritus. En realidad, se cuenta que al presidente le disgustaba el carácter privado pero de temple participativo que suele regir en las sesiones espíritas. Esta suspicacia del “Benemérito” lo lleva a uno a pensar en la beligerancia ritual del espiritismo y en cómo resulta incómodo al poder todo agenciamiento de participación colectiva. Hago el comentario para invitar a pensar los influjos del espiritismo como una mediación que trasciende al texto y que, en su dimensión colectiva, puede problematizar las dimensiones representativas de la obra literaria y sus desencuentros con los poderes de turno.

PALIMPSESTO

2) Su artículo recién publicado, “Resonancias del espiritismo kardeciano en la literatura venezolana de entre siglos (1857-1927)”, evidencia el papel de los periódicos como fuentes para comprender la circulación del espiritismo en Venezuela. ¿En qué medida estos impresos crearon condiciones para una libertad de experimentación estética que quizá no encontrara espacio en el mercado editorial de libros de la época?

RONALD SANOJA

Creo que la escritura periodística, entendida en el entre siglos como un género menor al de la novela o la poesía, libró a muchos escritores de cierta obsesión estetizante y de la obligación de responder, en forma y fondo, a los patrones de las bellas artes convencionales. La necesidad de responder a tiempo las exigencias editoriales, por lo demás, lo mismo que el horizonte de expectativa que tienen los públicos lectores de las revistas y periódicos, invita a los escritores a buscar inspiración en lo actual, o contemporáneo, lo que incluye una fijación por fenómenos científicos y sobrenaturales estrechamente vinculados con el espiritismo (electricidad, fotografías de lo invisible, hipnosis, sonambulismo, fenómenos *poltergeist*, entre otros). Por lo demás, las revistas y los periódicos permitieron un trabajo mancomunado entre reseñas críticas, ilustraciones y contenido que amplifica la proteicidad textual de las obras, lo que lega para el presente materiales cuya riqueza reside, precisamente, en la heterogeneidad de su composición. Es posible, en este sentido, que la dimensión ‘experimental’ y ‘libre’ de ciertos textos no se percibiese en su contexto de producción, sino viendo su caso en perspectiva. En este punto, el papel arqueológico de la crítica es crucial, y de ahí la importancia de la investigación con fuentes primarias, siempre y cuando sea posible.

PALIMPSESTO

3) Durante su estancia en Brasil, su investigación se centró en la figura de Casimiro Cunha. En otro momento, usted también se dedicó a la brasileña Zilda Gama. Al contrastar la producción de Cunha y de Gama con la tradición hispanoamericana, ¿percibe usted aproximaciones y distanciamientos significativos? ¿De qué modo el contexto académico y cultural brasileño amplió o desplazó su lectura del archivo espírita latinoamericano, especialmente en lo que se refiere a las formas de recepción de este fenómeno?

RONALD SANOJA

Quizás el contraste más evidente entre la tradición hispanoamericana y la brasileña es la aceptación que esta última tuvo del fenómeno espiritista y la rapidez con que se propuso su reelaboración desde el discurso literario. Pese a que en contextos específicos hispanos el espiritismo originó discusiones intelectuales e inspiró obras poéticas y narrativas (pienso específicamente en Chile, Cuba y México), la presencia de Kardec parece haber calado más honda y rápidamente en Brasil, donde podemos hablar desde la década de 1870 de una red periodística y literaria propiamente reconocida como espírita. Desde periódicos como *Reformador*, por su parte, la producción espírita brasileña contó también con algo que, me parece, no existió en los países vecinos: un aparato editorial que se encargase de la reseña y revisión crítica de obras literarias y ensayísticas vinculadas con el espiritismo. Creo que en el caso hispanoamericano contamos más con casos aislados, ocasionales, y me atrevo a afirmar que de proyectos menos perdurables en el tiempo: quizás contamos más con ‘nombres’ que con propuestas de carácter colectivo. Es muy frecuente conseguir en prensa brasileña, además, textos psicografiados o dictados por espíritus, lo que no es tan frecuente en los países de habla hispana (si bien curiosamente, y según mis datos, el primer libro que se publicó en América Latina atribuido por entero a la voz de los espíritus fue *Flores del espiritismo*, de la cubana Josefa Díaz). De igual modo, especialmente en las publicaciones relacionadas con el ocultismo más profano (el de autores como Eliphás Lévi, por ejemplo), uno rastrea en Brasil cierta visión menos prejuiciosa que en la prensa hispana. Incluso existieron grupos, como el *Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento* de

São Paulo (aún existente), desde donde se emanó una literatura vinculada no solo con la mediumnidad y el ocultismo clásico, sino con la magia práctica y la antroposofía. ¿Se explica esta renuencia por cierto exceso de catolicismo, de un lado, o por la debilidad en el aparato comunicacional de la Iglesia, en el otro? Difícil aseverarlo. Quizás ayudó en Brasil la estabilidad tenue de un siglo XIX que rara vez tuvo momentos de paz en Hispanoamérica. Sea como sea, en el marco de mi tesis doctoral y, posteriormente, en la investigación que hice sobre Casimiro Cunha, el trabajo con textos brasileños me ofreció bastante *corpus* de trabajo, y me remitió, de un modo más frontal que las del mundo hispano, a numerosas revistas esotéricas de países vecinos (sobre todo del Cono Sur).

PALIMPSESTO

4) Al observar la presencia femenina en la teosofía y en el espiritismo, ¿es posible pensar estos movimientos como zonas alternativas de producción de saber, en contraste con las instituciones religiosas y académicas tradicionales? ¿Cómo percibe usted que esta condición impactó la actuación intelectual y literaria de las mujeres en esos contextos?

RONALD SANOJA

En medio del carácter absolutista que parece haber perfilado las pugnas ideológicas del siglo XIX (piénsese en los debates incipientes entre el capitalismo y el socialismo; entre el materialismo y el idealismo; entre el cientificismo y el espiritualismo...), los esoterismos constituyeron, efectivamente, una tercera vía desde la que pensar horizontes posibles para el porvenir. Ello trajo consigo pensamientos alternativos, casi inexistentes hasta entonces en el discurso político. Piénsese por ejemplo en el ecologismo, propuesto como un *ethos* en obras como la de Gabriela Mistral, donde se vislumbra a la manera de los teósofos el rol del intelectual como arconte de la naturaleza, y como vigilante del uso justo y equilibrado de lo brindando por la Madre Tierra. La pertenencia al espiritismo y a la teosofía, en este sentido, redimensionó de una manera práctica y aun material la tendencia espiritualista a la que se abocaron, en su mayoría, las letras femeninas de mediados del siglo XIX y comienzos del XX. Ciertamente, es incorrecto afirmar que lo esotérico propició una “modernización” del pensamiento femenino, pues tanto el ocultismo como el espiritismo decimonónico representan, en realidad, la restauración de saberes heterodoxos tan antiguos como las

mismas religiones tradicionales. Pero es innegable que la participación en los debates metafísicos aproximó a las mujeres al pensamiento ideológico circulante, lo que finalmente les dio cabida en medios donde se difundía y compartía lo más nuevo del pensamiento intelectual.

PALIMPSESTO

5) Considerando el espiritismo moderno en Europa y la circulación transnacional de ideas entre países europeos y latinoamericanos, ¿cómo evalúa usted las convergencias y tensiones entre espiritismo y teosofía sobre a la actuación intelectual y literaria, especialmente en lo referido a la construcción de autoridad espiritual y autoría femenina?

RONALD SANOJA

Aunque cada caso hay que verlo en sus respectivas particularidades, podría decirse que las intermediaciones del espiritismo y de la teosofía apuntalaron el carisma y la proyección universal de la palabra femenina ejercida en contextos masculinos o, como de hecho ocurrió, en un mercado literario mayormente regido por hombres. Dentro de las formas prácticas del esoterismo, por lo demás, la teosofía y el espiritismo amplificaron el carácter restrictivo de la masonería y del hermetismo, lo que contribuyó a la sociabilización de las mujeres en grupos tradicionalmente restringidos en los que solían filtrarse de primera mano las discusiones intelectuales del momento. Asimismo, el ejemplo de teósofas como Annie Besant y Madame Blavatsky consolidó la figura de las líderes femeninas como opciones alternativas para enmendar el decurso de la historia. No es que no hubiera mujeres de importancia antes que las mencionadas, pero con las jefas de la Sociedad Teosófica podría uno pensar que lo femenino adquirió para muchos intelectuales un carácter mesiánico cuya fuerza cosmogónica augura nuevas opciones para el porvenir. Al respecto, pienso en la obra de la chilena Gabriela Mistral. Poeta y educadora, Mistral transfigura a través de referentes teosóficos los sujetos poéticos femeninos en imágenes de lo divino para sugerir la potencia actuante y regenerativa de la espiritualidad de las mujeres. Como se aprecia en *Desolación* (1922) y *Ternura* (1924), la mujer resulta una fuerza sinérgica, capaz de cambiar el curso de lo establecido y capaz de renegociar con lo Divino un *ethos* alternativo para el siglo XX (como dice en su poema “Palabras serenas”, mudar “por el verso sonriente / aquel listado de sangre con hiel).

Ciertamente, no deja de haber en esta postura cierto “buenismo” ontologizante respecto a la figura de la mujer, pero en un contexto mayormente asolado por la doctrina Monroe y por el extractivismo capitalista, la postura utópico-idealista de una Gabriela Mistral (y como ella, muchas otras) aparece como un proyecto alternativo que apuesta por la pluralidad y la innovación antes que en la perpetuidad de la estructura histórica. Erradas o no, hay en este tipo de obras una pulsión revolucionaria que cree trascender de la ideología y de las limitaciones del sexo, lo que inherentemente contribuye a la horizontalidad de las relaciones entre hombres y mujeres.

PALIMPSESTO

6) ¿Cómo comprende usted el espiritismo en su condición de fenómeno cultural moderno, y de qué manera se articula con los debates intelectuales, científicos y literarios de su tiempo?

RONALD SANOJA

Me cuesta un poco responder esta pregunta por una debilidad general que han tenido todas mis investigaciones hasta el momento. Limitadas en el tiempo hasta el año 1925, le he dado la espalda conscientemente a mutaciones del espiritismo que tienen que ser consideradas para pensar las proyecciones actuales del fenómeno. Intentaré responder, sin embargo, sin hacer paralelismos abruptos, y manteniéndome en el contexto hispano. Convengamos que después de la pandemia ha habido en las sociedades latinoamericanas una reivindicación generalizada de todo tipo de religiosidades antiinstitucionales. Ya sea que se apueste por los misticismos esotéricos o por figuraciones locales del cristianismo evangélico, creo que ha habido desde el año 2020 un avivamiento de manifestaciones religiosas cuyo campo de sincretismo y difusión han sido, hasta el presente, las redes sociales. No sé si el espiritismo ha recuperado parte del prestigio con el que contó entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, pero lo cierto es que despertó la curiosidad de muchos consumidores digitales, como bien se evidencia en las numerosas series y filmes sobre el tema que ocuparon la escena mediática en los últimos años. Creo que el imaginario etéreo-onírico-metafísico de obras como las de Kardec y Flammarion dialoga bien con las fantasías de la física cuántica contemporánea, y que nociones como la reencarnación, la transmigración de las almas o la mediumnidad, pueden constituirse

como la contraparte mística de cuestiones como los multiversos o los viajes por el espacio-tiempo. Y los espiritistas mismos han intentado adaptar el sentido de su credo no a los nuevos tiempos, sino a las nuevas tecnologías: recuerdo cómo en 2021 alguien le preguntaba a Jon Aizpurua si era posible hacer ‘pases magnéticos’ por *Zoom*, a lo que el conferencista respondía que sí, que incluso facilitaba su difusión. Ahora bien, un poco en la línea de investigadores como José Ricardo Chaves, creo que para el debate ideológico que pervive en la actualidad – y especialmente en lo que respecta al medioambiente, la inclusión de minorías o el decolonialismo –, resultan más pertinentes los aportes de otras vertientes esotéricas, como la teosofía. Quizás habría que repensar el espiritismo, hoy, desde otra mirada que también ha estado ausente en mis investigaciones: el paso del espiritismo kardecista a la santería y la umbanda, cuya contribución principal fue la pluralización de las religiosidades afrodescendientes y la participación activa de comunidades negras en la obtención de espacios dentro del monopolio de la fe. Creo que esto último, en el presente, es más pertinente en Brasil y en el Caribe que propiamente el espiritismo kardecista “de mesa”, “blanco”, como se le llama; pero no lo he trabajado lo suficiente para atreverme a dar una respuesta sobre ello.

REFERÊNCIAS

CÁCERES, Ronald Sanoja. Resonancias del espiritismo kardeciano en la literatura venezolana de entre siglos (1857-1927). *Perífrasis*. Revista de literatura, teoría y crítica, Bogotá, v. 17, n. 37, p. 11-32, 2026.

Ronald Sanoja Cáceres: doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2025), *Magíster Scientiarum* en Estudios Literarios (2017) y Licenciado en Letras (2013) por la Universidad Central de Venezuela. Becario del programa CAPES, bajo la supervisión de la UERJ (Brasil 2025). Ha publicado diversos artículos sobre literatura y cultura de entre los siglos XIX y XX, enfocados en el vínculo de la poesía latinoamericana

con la eclosión de ciertos discursos en la modernidad (deporte, esoterismo, cine, entre otros). Correo electrónico: ronald.sanoja@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8135-5262>.

Erick Douglas da Silva: estudiante de maestría en Literatura Portuguesa por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) y becario con el apoyo de la Coordinación de la Formación del Personal de Nivel Superior - Brasil - CAPES. Estudiante del profesorado en Letras (Portugués / Literatura) por la UERJ. Licenciado en Letras (Portugués / Literatura) por la UERJ. Licenciado en Comunicación Social (Periodismo) por la Universidad Veiga de Almeida. Integrante del grupo de investigación “Escritoras portuguesas e a primeira vaga feminista estratégias de profissionalização”. Correo electrónico: erickdouglas.ns@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1254-8152>.

Sérgio Luís Silva de Abreu: profesor de Lengua Portuguesa y Literatura en educación general básica; estudiante de doctorado en Literatura Portuguesa por la UERJ; magíster en Literatura Portuguesa por la UERJ, con la tesis de maestría sobre la obra de Adelina Lopes Vieira; cuenta con formación en profesorado en Letras (Portugués-Literatura) por la UFRRJ (2017). Desde la licenciatura, tiene interés en la investigación de autoras del siglo XIX (el Ochocientos). Como Investigador Junior, participó en el proyecto “O Real em Revista” del Real Gabinete Português de Lectura, patrocinado por Petrobrás-Cultural, donde desarrolló investigaciones sobre Paulina Campelo y su publicación en el periódico União Portuguesa. Durante la carrera de licenciatura, fue becario del Programa de Iniciación a la Docencia (PIBID), el cual desarrolla talleres en escuelas públicas de enseñanza primaria y secundaria; fue becario de Iniciación Científica (PROIC) sobre la autora y educadora Maria José da Silva Canuto; formó parte del grupo de investigación “Literatos Portugueses na Imprensa Luso-Brasileira Oitocentista” (RGPL); actualmente, integra el proyecto de investigación “Escritoras portuguesas na imprensa periódica do Brasil: laços transatlânticos feministas (1890-1930)”. Sus intereses de investigación son: literatura portuguesa del siglo XIX; autoría femenina (siglo XIX); periódicos literarios luso-brasileños. Correo electrónico: abreusergi@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9815-8513>.

Espiritismo na literatura latino-americana: uma entrevista com Ronald Sanoja

Ronald Sanoja Cáceres

Entrevistadores:

Erick Douglas da Silva (UERJ/CAPES)

Sérgio Luís Silva de Abreu (UERJ/CAPES)

Com muita honra, na entrevista internacional desta Miscelânea, a *Palimpsesto* – revista do corpo discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ – entrevistou o pesquisador venezuelano Ronald Sanoja Cáceres, que estuda as manifestações do espiritismo na literatura da América Latina.

Nesta entrevista, concedida a Erick Douglas da Silva e Sérgio Luís Silva de Abreu, tivemos a oportunidade de conversar sobre a obra de alguns autores a fim de entendermos como o espiritismo influenciou a maneira de fazer literatura, de publicá-la e de olhar a vida. Também não podíamos deixar de perguntar sobre sua experiência de pesquisa no período em que esteve no Brasil e de como essa literatura se apresenta no contexto brasileiro.

Com muito prazer, agradecemos ao Dr. Ronald Sanoja pela disponibilidade e gentileza em nos conceder uma conversa tão rica. Esperamos que, com esta entrevista, os leitores aproveitem e que encontrem uma fonte de riqueza para seus estudos!

PALIMPSESTO

1) Parte de sua pesquisa sobre a Venezuela está inserida no contexto de autoritarismo e vigilância que marcou o país durante a ditadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). Como você interpreta o papel da literatura vinculada ao espiritismo em um cenário de censura política e repressão discursiva? Esses textos permitem a elaboração de críticas sociais e políticas que não podiam ser formuladas de modo explícito nos espaços tradicionais da literatura ou da imprensa?

RONALD SANOJA

Efetivamente, por seu caráter majoritariamente efêmero e por encontrarem-se quase sempre longe do foco principal da opinião pública, os jornais e as revistas esotéricas funcionaram como um meio de reflexão intelectual onde as disputas ideológicas e as reinterpretações históricas da atualidade se entrecruzam com as pretensões místicas inicialmente enunciadas. No caso das publicações espíritas, além disso, os textos supostamente ditados por espíritos — para além da veracidade ou não dos fenômenos psicográficos — constituem também uma espécie de salvaguarda discursiva (uma espécie de “não fui eu quem disse, eu escrevo tal como me ditaram os espíritos”) que oferece uma melhor forma de explorar temas espinhosos (a postura belicista ou pacifista de certos eventos, por exemplo, como a Guerra do Paraguai ou a Guerra Hispano-Americana). A partir dos meios espíritas e teosóficos, autores e *médiuns* distanciam-se ou fingem distanciar-se da matéria tratada, em uma tentativa aparente de fazer uma leitura universalista dos acontecimentos. A transcendência do olhar, no entanto, costuma apontar para uma crítica mais profunda, o que resulta em algo mais transgressor, já que não busca expressar uma opinião espontânea, mas sim um juízo ético e moral.

No caso específico de Juan Vicente Gómez, caudilho que se cercou de uma *intelligentsia* majoritariamente distanciada de assuntos esotéricos, revistas como *Dharma* ou *Ecos del más allá* passaram despercebidas durante vários anos pela censura do poder, imersas, por sua vez, em conteúdos muito variados onde, de tempos em tempos, infiltravam-se textos críticos do presente em meio a textos estrangeiros e traduções de Pitágoras. Creio que uma evidência do que foi dito anteriormente se aprecia, no caso venezuelano, quando prendem Francisco Domínguez Acosta, diretor da *Dharma*. De acordo com os testemunhos de José Rafael Pocatterra ou Rómulo Betancourt, a opinião pública afirmou que quem estava preso não era um conspirador, mas um homem apolítico, apenas um teósofo. Digamos, então, que a proximidade com o esotérico desfocava e transformava em ambígua, até certo ponto, a militância aberta por posturas políticas.

Em nível prático, ademais, resulta interessante a proibição que Gómez faz, durante seu mandato, da celebração de sessões espíritas no país. Pode-se pensar que há nisso uma medida de conservadorismo católico ou de receio religioso. Mas o certo é que há rumores de que Gómez tinha um serviçal com quem fazia consultas à deusa María Lionza, portanto seu problema não parece ter sido com o reino dos espíritos. Na realidade, conta-se que o

presidente desgostava do caráter privado, mas de temperamento participativo, que costuma reger as sessões espíritas. Esta suspeita do “Benemérito” leva-nos a pensar na beligerância ritual do espiritismo e em como resulta incômodo ao poder todo agenciamento de participação coletiva. Faço o comentário para convidar a pensar as influências do espiritismo como uma mediação que transcende o texto e que, em sua dimensão coletiva, pode problematizar as dimensões representativas da obra literária e seus desencontros com os poderes vigentes.

PALIMPSESTO

2) Seu artigo recém-publicado, “Resonancias del espiritismo kardeciano en la literatura venezolana de entre siglos (1857-1927)”, evidencia o papel dos periódicos como fontes para compreender a circulação do espiritismo na Venezuela. Em que medida esses impressos criaram condições para uma liberdade de experimentação estética que talvez não encontrasse espaço no mercado editorial de livros da época?

RONALD SANOJA

Acredito que a escrita jornalística, entendida na virada do século como um gênero menor em relação ao romance ou à poesia, livrou muitos escritores de certa obsessão estetizante e da obrigação de responder, em forma e conteúdo, aos padrões das belas-artes convencionais. A necessidade de responder a tempo às exigências editoriais, além disso, bem como o horizonte de expectativa dos públicos leitores das revistas e jornais, convida os escritores a buscar inspiração no atual, ou contemporâneo, o que inclui uma fixação por fenômenos científicos e sobrenaturais estreitamente vinculados ao espiritismo (eletricidade, fotografias do invisível, hipnose, sonambulismo, fenômenos *poltergeist*, entre outros). Além disso, as revistas e os jornais permitiram um trabalho conjunto entre resenhas críticas, ilustrações e conteúdo que amplifica a proteicidade textual das obras, o que lega para o presente materiais cuja riqueza reside, precisamente, na heterogeneidade de sua composição. É possível, neste sentido, que a dimensão “experimental” e “livre” de certos textos não fosse percebida em seu contexto de produção, mas sim ao observar seu caso em perspectiva. Neste ponto, o papel arqueológico da crítica é crucial, e disso decorre a importância da investigação com fontes primárias, sempre e quando seja possível.

PALIMPSESTO

3) Durante sua passagem pelo Brasil sua pesquisa debruçou-se sobre a figura de Casimiro Cunha. Em outro momento, você também se dedicou à brasileira Zilda Gama. Ao contrastar a produção de Cunha e de Gama com a tradição hispano-americana, você percebe aproximações e distanciamentos significativos? De que modo o contexto acadêmico e cultural brasileiro ampliou ou deslocou sua leitura do arquivo espírita latino-americano, especialmente no que diz respeito às formas de recepção desse fenômeno?

RONALD SANOJA

Talvez o contraste mais evidente entre a tradição hispano-americana e a brasileira seja a aceitação que esta última teve do fenômeno espírita e a rapidez com que se propôs a sua reelaboração a partir do discurso literário. Embora em contextos hispânicos específicos o espiritismo tenha originado discussões intelectuais e inspirado obras poéticas e narrativas (penso especificamente no Chile, Cuba e México), a presença de Kardec parece ter penetrado de forma mais profunda e rápida no Brasil, onde podemos falar, desde a década de 1870, de uma rede jornalística e literária propriamente reconhecida como espírita. A partir de periódicos como o *Reformador*, por sua vez, a produção espírita brasileira contou também com algo que, a meu ver, não existiu nos países vizinhos: um aparato editorial que se encarregasse da resenha e revisão crítica de obras literárias e ensaísticas vinculadas ao espiritismo. Creio que, no caso hispano-americano, contamos mais com casos isolados, ocasionais, e atrevo-me a afirmar que com projetos menos duradouros: talvez tenhamos mais “nomes” do que propostas de caráter coletivo. É muito frequente encontrar na imprensa brasileira, além disso, textos psicografados ou ditados por espíritos, o que não é tão comum nos países de língua espanhola (ainda que, curiosamente, e segundo meus dados, o primeiro livro publicado na América Latina atribuído inteiramente à voz dos espíritos foi *Flores del espiritismo*, da cubana Josefa Díaz). Da mesma forma, especialmente nas publicações relacionadas ao ocultismo mais profano (o de autores como Éliphas Lévi, por exemplo), rastreia-se no Brasil certa visão menos preconceituosa do que na imprensa hispânica. Inclusive existiram grupos, como o Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento de São Paulo (ainda existente), de onde emanou uma literatura vinculada não apenas à mediunidade e

ao ocultismo clássico, mas à magia prática e à antroposofia. Essa relutância se explica por um certo excesso de catolicismo, de um lado, ou pela debilidade no aparato comunicacional da Igreja, de outro? É difícil assegurá-lo. Talvez tenha ajudado no Brasil a estabilidade tênue de um século XIX que raramente teve momentos de paz na América Hispânica. Seja como for, no âmbito da minha tese de doutorado e, posteriormente, na pesquisa que fiz sobre Casimiro Cunha, o trabalho com textos brasileiros ofereceu-me um vasto *corpus* de trabalho e remeteu-me, de um modo mais frontal que as do mundo hispânico, a inúmeras revistas esotéricas de países vizinhos (sobretudo do Cone Sul).

PALIMPSESTO

4) Ao observar a presença feminina na teosofia e no espiritismo, é possível pensar esses movimentos como zonas alternativas de produção de saber, em contraste com as instituições religiosas e acadêmicas tradicionais? Como você percebe que essa condição impactou a atuação intelectual e literária das mulheres nesses contextos?

RONALD SANOJA

Em meio ao caráter absolutista que parece ter delineado os embates ideológicos do século XIX (pensemos nos debates incipientes entre o capitalismo e o socialismo; entre o materialismo e o idealismo; entre o cientificismo e o espiritualismo...), os esoterismos constituíram, efetivamente, uma terceira via a partir da qual se poderia pensar horizontes possíveis para o futuro. Isso trouxe consigo pensamentos alternativos, quase inexistentes até então no discurso político. Consideremos, por exemplo, no ecologismo, proposto como um *ethos* em obras como a de Gabriela Mistral, onde se vislumbra, à maneira dos teósofos, o papel do intelectual como arconte da natureza e como vigilante do uso justo e equilibrado do que é oferecido pela Mãe Terra. O pertencimento ao espiritismo e à teosofia, nesse sentido, redimensionou de uma maneira prática e até material a tendência espiritualista à qual se dedicaram, em sua maioria, as letras femininas de meados do século XIX e início do XX. Certamente, é incorreto afirmar que o esotérico propiciou uma “modernização” do pensamento feminino, pois tanto o ocultismo quanto o espiritismo oitocentista representam, na verdade, a restauração de saberes heterodoxos tão antigos quanto as próprias religiões tradicionais. Mas é inegável que a participação nos debates metafísicos aproximou as mulheres do pensamento ideológico circulante, o

que finalmente lhes deu espaço em meios onde se difundia e compartilhava o que havia de mais novo do pensamento intelectual.

PALIMPSESTO

5) Considerando o espiritismo moderno na Europa e a circulação transnacional de ideias entre países europeus e latino-americanos, como você avalia as convergências e tensões entre espiritismo e teosofia no que diz respeito à atuação intelectual e literária, especialmente no que se refere à construção de autoridade espiritual e autoria feminina?

RONALD SANOJA

Embora cada caso deva ser visto em suas respectivas particularidades, poderia-se dizer que as mediações do espiritismo e da teosofia sustentaram o carisma e a projeção universal da palavra feminina exercida em contextos masculinos ou, como de fato ocorreu, em um mercado literário majoritariamente regido por homens. Dentro das formas práticas do esoterismo, de resto, a teosofia e o espiritismo ampliaram o caráter restritivo da maçonaria e do hermetismo, o que contribuiu para a sociabilização das mulheres em grupos tradicionalmente restritos nos quais costumavam infiltrar-se, em primeira mão, as discussões intelectuais do momento. Da mesma forma, o exemplo de teósofas como Annie Besant e Madame Blavatsky consolidou a figura de líderes femininas como opções alternativas para emendar o decurso da história. Não que não houvesse mulheres de importância antes das mencionadas, mas com as chefes da Sociedade Teosófica poderia-se pensar que o feminino adquiriu, para muitos intelectuais, um caráter messiânico cuja força cosmogônica pressagia novas opções para o futuro. A esse respeito, penso na obra da chilena Gabriela Mistral. Poeta e educadora, Mistral transfigura, através de referentes teosóficos, os sujeitos poéticos femininos em imagens do divino para sugerir a potência atuante e regenerativa da espiritualidade das mulheres. Como se observa em *Desolación* (1922) e *Ternura* (1924), a mulher resulta em uma força sinérgica, capaz de mudar o curso do que está estabelecido e capaz de renegociar com o Divino um *ethos* alternativo para o século XX (como diz em seu poema “Palabras serenas”, mudar “por el verso sonriente / aquel listado de sangre con hiel”). Certamente, não deixa de haver nesta postura certa “benevolência” ontologizante em relação à figura da mulher, mas em um contexto majoritariamente assolado pela Doutrina Monroe e pelo

extrativismo capitalista, a postura utópico-idealista de uma Gabriela Mistral (e como ela, muitas outras) aparece como um projeto alternativo que aposta na pluralidade e na inovação antes que na perpetuidade da estrutura histórica. Erradas ou não, há nesse tipo de obras uma pulsão revolucionária que acredita transcender a ideologia e as limitações do sexo, o que inerentemente contribui para a horizontalidade das relações entre homens e mulheres.

PALIMPSESTO

6) Como você compreende o espiritismo enquanto fenômeno cultural moderno, e de que maneira ele se articula com os debates intelectuais, científicos e literários de seu tempo?

RONALD SANOJA

Custa-me um pouco responder a esta pergunta por uma fragilidade geral que todas as minhas investigações tiveram até o momento. Limitadas no tempo até o ano de 1925, dei as costas conscientemente a mutações do espiritismo que devem ser consideradas para pensar as projeções atuais do fenômeno. Tentarei responder, no entanto, sem fazer paralelismos abruptos e mantendo-me no contexto hispânico. Convenhamos que, após a pandemia, houve nas sociedades latino-americanas uma reivindicação generalizada de todo tipo de religiosidades anti-institucionais. Quer se aposte nos misticismos esotéricos ou em figurações locais do cristianismo evangélico, creio que houve, desde o ano de 2020, um avivamento de manifestações religiosas cujo campo de sincretismo e difusão têm sido, até o presente, as redes sociais. Não sei se o espiritismo recuperou parte do prestígio com o qual contou entre meados do século XIX e início do XX, mas o certo é que despertou a curiosidade de muitos consumidores digitais, como bem se evidencia nas inúmeras séries e filmes sobre o tema que ocuparam a cena midiática nos últimos anos. Creio que o imaginário etéreo-onírico-metafísico de obras como as de Kardec e Flammarion dialoga bem com as fantasias da física quântica contemporânea, e que noções como a reencarnação, a transmigração das almas ou a mediunidade podem constituir-se como a contraparte mística de questões como os multiversos ou as viagens pelo espaço-tempo. E os próprios espíritas têm tentado adaptar o sentido do seu credo não aos novos tempos, mas às novas tecnologias: lembro-me de como, em 2021, alguém perguntava a Jon Aizpurua se era possível fazer “passes magnéticos” pelo *Zoom*, ao que o conferencista

respondia que sim, que isso inclusive facilitava sua difusão. Agora bem, um pouco na linha de pesquisadores como José Ricardo Chaves, creio que para o debate ideológico que sobrevive na atualidade – e especialmente no que diz respeito ao meio ambiente, à inclusão de minorias ou ao decolonialismo –, os aportes de outras vertentes exotéricas, como a teosofia, resultam mais pertinentes. Talvez fosse necessário repensar o espiritismo, hoje, a partir de outro olhar que também esteve ausente em minhas investigações: a transição do espiritismo kardecista para a santeria e a umbanda, cuja contribuição principal foi a pluralização das religiosidades afrodescendentes e a participação ativa de comunidades negras na obtenção de espaços dentro do monopólio da fé. Creio que este último ponto, no presente, é mais pertinente no Brasil e no Caribe do que propriamente o espiritismo kardecista “de mesa”, “branco”, como é chamado; mas não o trabalhei o suficiente para me atrever a dar uma resposta sobre isso.

REFERÊNCIAS

CÁCERES, Ronald Sanoja. Resonancias del espiritismo kardeciano en la literatura venezolana de entre siglos (1857-1927). *Perífrasis*. Revista de literatura, teoría y crítica, Bogotá, v. 17, n. 37, p. 11-32, 2026.

Ronald Sanoja Cáceres: doutor em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Chile (2025), *Magíster Scientiarum* em Estudos Literários (2017) e Graduado em Letras (2013) pela Universidade Central da Venezuela. Bolsista do programa CAPES, sob a supervisão da UERJ (Brasil, 2025). Publicou diversos artigos sobre literatura e cultura da virada dos séculos XIX e XX, focados no vínculo da poesia latino-americana com a eclosão de certos discursos na modernidade (esporte, esoterismo, cinema, entre outros). E-mail: ronald.sanoja@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8135-5262>.

Erick Douglas da Silva: mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES. Licenciando em Letras Português / Literatura pela UERJ. Bacharel em Letras - Português / Literatura pela UERJ. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Veiga de Almeida. Integrante do grupo de pesquisa “Escritoras portuguesas e a primeira vaga feminista estratégias de profissionalização”. E-mail: erickdouglas.ns@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1254-8152>.

Sérgio Luís Silva de Abreu: professor de Língua Portuguesa e Literatura no ensino básico; doutorando em Literatura PortuguesaLicencia pela UERJ; mestre em Literatura Portuguesa pela UERJ, com dissertação sobre a obra de Adelina Lopes Vieira; possui Licenciatura em Letras Português-Literaturas pela UFRRJ (2017). Desde a graduação, se interessa na pesquisa de autoras no Oitocentos. Como Pesquisador Junior participou do projeto O Real em Revista do Real Gabinete Português de Leitura patrocinado pela Petrobrás-Cultural, onde desenvolveu pesquisa sobre Paulina Campelo e sua publicação no periódico União Portuguesa. Durante a graduação foi bolsista do Programa de Iniciação a Docência (PIBID) que desenvolve oficinas em escolas públicas de ensinos fundamental e médio; foi bolsista de Iniciação científica (PROIC) sobre a autora e educadora Maria José da Silva Canuto; fez parte do grupo de pesquisas "Literatos Portugueses na Imprensa Luso-Brasileira Oitocentista" (RGPL); atualmente, integra o projeto de pesquisa "Escritoras portuguesas na imprensa periódica do Brasil: laços transatlânticos feministas (1890-1930)". Os interesses em pesquisa são: literatura portuguesa oitocentista; autoria feminina (século XIX); periódicos literários luso-brasileiros. E-mail: abreusergi@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9815-8513>.

Como narrar a voz do outro? Uma conversa sobre o(s) retrato(s) do regionalismo brasileiro oitocentista com Ana Karla Canarinos

Prof.^a Dr.^a Ana Karla Carvalho Canarinos (UERJ)

Entrevistadoras:

Ana Beatriz Morais de Souza (UERJ)

Ana Carolina Ramiro Amorim (UERJ)

É com muito entusiasmo que anunciamos a entrevista nacional da edição número 50 da *Palimpsesto* – a revista do corpo discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ – com a Professora Doutora Ana Karla Carvalho Canarinos.

Ana Karla Canarinos é Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná e Mestre em Letras (Estudos literários), pela mesma instituição, com mestrado em Études Lusopohones pela Université Lumière Lyon 2. É também Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Atua como professora Adjunta de Literatura Brasileira na UERJ, onde desenvolve pesquisa em teoria literária e literatura brasileira, é coordenadora da Especialização em Literatura Brasileira (UERJ) e atualmente coordena o projeto “Regionalismos e ensino de literatura brasileira”. Publicou o livro *Além da Formação: teoria e crítica literárias no Brasil em chave comparativa (anos 1960-1980)* (2024) e participou da organização de diversas obras, como *Questões linguísticas, literárias, artísticas e históricas em países de língua portuguesa* (2025), *Leituras do Brasil: Literatura, teoria e sociedade* (2025), *Literatura Brasileira em Foco XI: cânone, crítica e revisão* (2025), *Há mundo por vir? Sousândrade pela crítica contemporânea* (2025) e *Literatura brasileira em foco X: cânone: margens e rupturas* (2024). Além disso, possui diversos artigos e capítulos de livro publicados na área dos estudos literários brasileiros, como “Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro”, “Regionalismo revisitado: linguagem, narração, tradução” e muitos outros.

A contribuição da professora Ana Karla neste espaço representa não só uma honra, mas também uma valiosa oportunidade para aprofundarmos diversas reflexões críticas importantes na área dos Estudos de Literatura – mais especificamente da Literatura

Brasileira. Nesta entrevista, somos convidados a refletir sobre certas questões em torno da representação de determinados personagens presentes nos romances regionalistas do Brasil do século XIX. Pensar sobretudo as variadas formas de tradução desse regionalismo, o papel do narrador desses textos e a problemática elaboração dos personagens pobres nessas obras, a partir de todo um contexto histórico, cultural e literário que influencia na construção narrativa, é o ponto-chave da conversa. A professora nos mostra, a partir de um impressionante embasamento teórico, como se dá a complexidade do retrato do sertanejo que se encontra nos romances brasileiros da década de 1870, instigando-nos a analisar essas obras com uma outra perspectiva literária.

Agradecemos imensamente a generosa disponibilidade da professora Ana Karla Canarinos em compartilhar sua experiência, suas perspectivas, suas hipóteses e os resultados de seu projeto de pesquisa conosco. Sem dúvidas, suas falas enriquecem imensamente este número da *Miscelânea*, reafirmando o compromisso da revista *Palimpsesto* com a excelência acadêmica e o diálogo aprofundado. Esperamos que os leitores apreciem!

PALIMPSESTO

1) Você propõe, em seu artigo “Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro” (Canarinos, 2024), uma ruptura com a tradição crítica e historiográfica brasileira que trata a estética regionalista como “um déficit formal que precisa ser superado” (p. 162) e, conseqüentemente, um sintoma do “subdesenvolvimento” do país. Através da sua leitura – com a perspectiva da tradução (em oposição à aclimação) – observamos que você propõe uma outra forma de análise para o papel do realismo e das estratégias formais utilizadas para representar as vozes dos personagens sertanejos e marginalizados nos romances regionalistas. Na sua opinião, enquanto pesquisadora e estudiosa da crítica literária brasileira, qual é o peso crítico dessa leitura singular para os estudos da estética regionalista na atualidade?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Antes de responder à questão, gostaria de agradecer ao gentil convite das editoras de revista *Palimpsesto*. Da mesma forma, acho importante retomar um pouco da minha

trajetória intelectual para explicar como cheguei ao tema do regionalismo – meu objeto atual de pesquisa. Eu iniciei a leitura dos romances regionalistas do século XIX brasileiro quando eu ainda estava na iniciação científica, na graduação na UFPR. No doutorado, o tema retornou como um problema, mas a partir de uma perspectiva distinta: a da história da crítica. Na minha tese de doutorado *Além da formação* (2024), eu selecionei três eixos para pensar as convergências e as divergências críticas e teóricas entre Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior: o estruturalismo, o regionalismo e o modernismo. A discussão sobre o estruturalismo foi muito polêmica, inclusive porque o debate da teoria se misturou com os embates políticos por conta do contexto repressivo da Ditadura Militar. Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária* discorre detalhadamente os pontos de vista a respeito da chegada da teoria literária ao Brasil, bem como suas relações políticas.

Retomando a pergunta sobre o regionalismo, os posicionamentos críticos convergem em grande medida, principalmente a respeito do regionalismo romântico. Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, aponta que “a haver, com efeito, uma constante na nossa literatura, será a da predominância da observação sobre a invenção, pouco inclinados às abstrações, os nossos escritores, ainda os românticos, lidaram [...] com a realidade” (Miguel-pereira, 1988, p. 175). O déficit da prosa regionalista “cai frequentemente num artificialismo quase teatral: a língua, os gestos, os sentimentos típicos demais emprestam às figuras aparência de atores” (Miguel-pereira, 1988, p. 176). Agrippino Grieco, em *Evolução da prosa brasileira*, destaca que “em geral, são os nossos regionalistas de um realismo primário, que deve representar não só a ingenuidade, mas também a preguiça, horror à cultura, aversão à língua e à arte de escrever” (Grieco, 1947, p. 102). Antonio Candido, no famoso texto “Literatura e a formação do homem”, também vai caracterizar a estética regional como sintoma de subdesenvolvimento. Quando Agrippino Grieco afirma que os nossos regionalistas elaboram esteticamente um “realismo primário”, ele está reiterando a existência de um descompasso entre o realismo europeu e aquilo que é de fato formalizado no romance brasileiro do século XIX. O déficit formal se dá tanto pelo excesso de observação, cuja ação impede o fortalecimento da imaginação, quanto pela disjunção entre a linguagem do narrador culto e a personagem iletrada. Sob este aspecto, a aclimatação da forma romance, bem como do realismo, pressupõe uma hierarquização estética, na qual o romance

regionalista do século XIX é sempre rebaixado, seja como realismo primário, seja como subdesenvolvido ou como deficitário.

Em contrapartida, pensar a tradução, tanto da forma romance quanto do realismo, propicia a possibilidade de ver o regionalismo como uma estética que valoriza as diferenças, justamente por abarcar a convivência entre várias línguas – a do narrador culto e a do personagem iletrado –, dentro de uma mesma. O lugar intervalar entre a cultura do narrador e a cultura do sertanejo seria justamente o elemento que desvelaria a própria ficcionalidade do regionalismo, ao mesmo tempo que revela a inventividade da literatura brasileira. A intraduzibilidade do regionalismo, ou seja, as múltiplas possibilidades de tradução, rompe com o critério documental e enfoca a diferença e a invenção.

PALIMPSESTO

2) As ponderações de Jaques Rancière (*O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017), a respeito do romance realista, são fundamentais para compreendermos o efeito estético da entrada de sujeitos considerados insignificantes e marginalizados socialmente, na ficção. De acordo com a sua análise, quando esses sujeitos se apresentam como personagens nos romances regionalistas, essa questão se torna mais interessante. Considerando a aproximação que você realiza entre a noção de “democracia literária”, proposta na reflexão de Rancière, e as estratégias formais de representação das vozes dos personagens sertanejos, você poderia dimensionar o quanto o regionalismo brasileiro apresenta um efeito singular a partir dessa conformação literária?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Um dos grandes impasses da estética regionalista reside no problema da representação. Como dar voz ao personagem pobre? De acordo com a política da ficção de Jacques Rancière, o realismo foi o responsável por incluir o “trabalhador rural, palafrenero, mendigo, ajudante de cozinha, ajudante de boticário, coveiro, vagabundo e a mulher que lava a louça” (Rancière, 2017, p. 23). Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*, afirma que “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo” (Candido, 2012, p. 586). O crítico assume que o início de nossa ficção está atravessada pela presença massiva dos

pobres, jagunços, matutos, sobretudo nos romances rurais. Como já mencionamos anteriormente, é um senso comum considerar o romantismo como o prenúncio da estética regionalista, cuja função é perpassada pela descrição de “tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros” (Candido, 2012, p. 87) através de uma notação verista e pitoresca. E isso pode nos levar a pensar que a ficção brasileira nasceu na ordem estética, de acordo com a teoria da política da ficção de Rancière.

No entanto, a distinta temporalidade no que diz respeito à consolidação do regime capitalista no Brasil complica o problema. As nossas personagens pobres não são pequeno-burguesas, como é o caso do trabalhador rural na França, e um dos “nós” é obviamente a permanência da escravidão. Os problemas advindos dos impasses em torno da “revolução burguesa” no país trazem questões linguísticas, formais e estruturais para a forma romance nacional, e a crítica literária, em grande medida, interpreta o regionalismo como um excesso de nacionalismo, cuja característica seria deficitária para o pleno desenvolvimento do gênero no país. Tanto o excesso de universalismo, como o excesso de regionalismo são analisados por Candido como consequências do subdesenvolvimento. Em *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*, Anita de Moraes destaca como principal objetivo da *Formação* seria a integração do sistema literário nacional ao sistema literário ocidental, “sem simplesmente depender dos países-fonte (metropolitanos, imperialistas, desenvolvidos), mas também os influenciando (mesmo que não por meio da criação autóctone de formas, apenas por meio de seu refinamento)” (Moraes, 2015, p. 134). Por essa razão, para que ocorra essa relação de reciprocidade entre o sistema ocidental e o sistema nacional, é necessário superar o subdesenvolvimento econômico e, conseqüentemente, cultural. Além do excesso de particularização, a literatura regionalista oscila entre uma idealização do sertão e uma espécie de caricatura dos tipos humanos. Tanto a idealização como a caricatura geram a reificação das relações sociais: “[o regionalismo] tende a anular o aspecto humano em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, [...] É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual” (Candido, 2012, p. 617). A reificação da substância espiritual da qual fala Antonio Candido parece apontar para a perene dialética entre local e universal, uma vez que o regionalismo funciona, na maioria das vezes – com exceção da prosa de Guimarães Rosa, ou de um certo Alencar ou mesmo da produção de Afonso Arinos – como um

transbordamento do particular em detrimento de uma suposta universalidade da forma, tão preconizada pelos nossos críticos desde o século XIX.

Os personagens pobres e a duplicidade linguística estão no centro do problema. A necessidade de sermos aceitos como Ocidentais e entrarmos no rol das grandes literaturas universais sempre rebaixou a estética regionalista por conta da suposta desumanização das suas personagens. Apesar do contexto histórico europeu, tratado por Jacques Rancière, ser completamente distinto da realidade escravocrata brasileira, é interessante pensar que um dos aspectos centrais da passagem da ordem representativa para a ordem estética está justamente na entrada das pessoas comuns e pobres para o centro da ação dramática. De acordo com o teórico, nas intrigas do século XIX, encontramos “a descoberta de uma capacidade inédita de homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (Rancière, 2017, p. 19). No Brasil, retomando a citação da *Formação* de que “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo” (Candido, 2012, p. 586), ou seja, a literatura brasileira nasceu a partir da representação dos de baixo, e isso pode ser lido numa chave estética que compreende as nossas especificidades e a modernidade da nossa prosa. Mas, não tem como pensar a democracia literária a política da nossa ficção desvinculada das nossas especificidades históricas.

PALIMPSESTO

3) Em “A literatura e a formação do homem”, Antonio Candido propõe uma reflexão a respeito de uma possível função formativa de tipo educacional da literatura. Partindo da ideia de que “países civilizados”, palavras de Candido, baseiam sua instrução nas letras, o autor aponta para a possibilidade da literatura ter como função uma espécie de humanização do homem. Para a discussão, a título de exemplo, são mencionados alguns trechos de textos regionalistas que optaram por representar de diferentes maneiras seus personagens. Ao longo da exposição, Candido parece “salvar” o conto de Simões Lopes Neto, por “humanizar” o personagem, enquanto o texto de Coelho Neto traria uma representação pitoresca e exótica. Como você enxerga essa função humanizadora proposta por Antonio Candido através da literatura e em que medida os romances regionalistas do século XIX se aproximam ou se afastam dessa ideia?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Uma das perguntas que Anita Moraes realiza no seu livro, *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015), é como se daria a humanização do humano em Antonio Candido? Ao longo da sua obra, Candido revela sua imagem de nação, afastada de qualquer diferença que desestabilize a imagem unificada de Brasil preconizada pelos romances urbanos cariocas. A anulação do aspecto humano, denunciada pelo crítico na literatura regionalista, aponta, em última instância, para o desejo do apagamento desse outro que supostamente atrapalharia uma representação de Brasil mais adequada aos padrões universais europeus. A realidade-base-bruta do regionalismo romântico não ganha elaboração suficiente por não conseguir trabalhar adequadamente a forma, o estilo e a expressão literária. Os escritores regionalistas apalpm o país, criando diferentes metáforas e imagens de descoberta e interpretação do Brasil, e a cada nova obra, o Brasil incorpora ainda mais a realidade e consequentemente torna-se mais conhecido de si mesmo.

Candido parece destacar uma visão de nação distinta dos diferentes teóricos do nacionalismo, como Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas*, Eric Hobsbawm em *Nação e nacionalismo* e de Craig Calhoun em “O nacionalismo importa”. Não obstante a diferença entre os três teóricos da nação, ambos concordam que o nacionalismo é que inventa a nação, e não o contrário. Para Candido, o Brasil existe previamente à elaboração artística, mas inconsciente de si. Portanto, o trabalho dos romancistas é dar consciência a esse Brasil que já existe previamente à literatura. Para Calhoun, assim como para Anderson e Hobsbawm, “o nacionalismo é uma formação discursiva que dá forma ao mundo moderno [...] que ajuda a constituir nações como dimensões reais e poderosas da vida social. As nações não existem ‘objetivamente’ antes de existirem em termos discursivos” (Calhoun, 2008, p. 37). A crítica de Fischer ao Brasil unitarista de Candido – “Primeiro de tudo, é um Brasil unitário, considerando o que ele diz sobre a história da literatura” (Fischer, 2021, p. 119) – coincide também com o Brasil como um conceito *a priori*. De acordo com Candido, já existe um Brasil, ele só precisa ganhar espaço na consciência de nossos escritores para que, finalmente, alcancemos a universalidade. Sob este aspecto, tudo o que destoe desse Brasil pré-concebido e unificado deve ser marginalizado, ou civilizado, de forma a adequar-se às exigências da forma literária

europeia. Essa visão da *Formação* fica mais clara com o texto “Literatura e subdesenvolvimento” e “A literatura e a formação do homem”.

O regionalismo brasileiro, se por um lado ganha com o destaque para a matéria bruta brasileira, por outro, muitas vezes, não consegue aclimatar da maneira correta a forma europeia. A tentativa de representação do interior brasileiro realizada por José de Alencar, Franklin Távora e Bernardo Guimarães apresentou elementos importantes na autoidentificação do brasileiro interiorano, no entanto, se essa identificação humaniza, também aliena, justamente pelo subdesenvolvimento e inculta que reina na região rural brasileira. A ideia é pensar a representação dos personagens pobres nos romances regionalistas desvinculada da ideia de humanismo, civilização e progresso.

PALIMPSESTO

4) Ainda sobre a ideia de função, o romance regionalista brasileiro do século XIX parece também apostar nessa concepção na medida em que muitas vezes os autores parecem estar “colados” aos seus narradores. Em *Til*, romance de 1872, de José de Alencar, por exemplo, temos o seguinte trecho: “Não era ele desses que lançavam à conta dos ricos e fartos a culpa da sua pobreza, e se despeitam contra o mundo da ingratidão da fortuna. Aceitava sua condição como um fato natural e com certa filosofia prática, rara em mancebos” (Alencar, 2012, p. 107). Nessa passagem, podemos perceber que há, além da simples narração, uma espécie de intromissão, uma tentativa de moralização do leitor. Você poderia comentar um pouco mais sobre essa característica e como ela se aproxima da ideia de atribuir certa função pedagógica à literatura?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Na ficção de 1870 há uma recorrência da presença do narrador intruso com uma função pedagógica e moralizante. Fernando Cerisara Gil, em *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*, caracteriza a forma de narrar do regionalismo oitocentista como hipertrófica: “Um narrador que se poderia chamar de narrador hipertrófico. Com isso quer-se referir à presença excessiva, muitas vezes desmedida e desproporcional do narrador com relação aos outros elementos de composição (personagens, relatos de ação, processos descritivos etc.). Ele contém o narrador intruso, aquele que comenta ou opina, mas o ultrapassa” (Gil, 2020, p. 63). Não

se trata simplesmente de uma intrusão, é mais do que isso, ela se configura de maneira desmedida e desproporcional, o que se relaciona com a especificidade de nossa formação histórica, com os movimentos ideológicos entre o espaço urbano e rural e a violência que perpassa as relações sociais no Brasil. Tudo é controlado pela voz do narrador: personagens, espaço, enredo e tempo.

Nesse aspecto também reside a nossa particularidade em relação ao realismo europeu. Franco Moretti, no famoso ensaio “O século sério”, afirma que a seriedade é configurada formalmente na ficção através da emergência dos preenchimentos. Segundo Moretti, “a bifurcação é um ‘possível desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece entre uma mudança e outra” (Moretti, 2009, p. 826). O realismo, sob este aspecto, foi a estética responsável pela proliferação dos preenchimentos, enquanto as bifurcações diminuíram drasticamente. No Brasil, as bifurcações são preponderantes e funcionam como o *modus operandi* da prosa no espaço rural. A ideia da pesquisa é continuar mapeando essas características para pensar numa caracterização de um realismo periférico brasileiro.

PALIMPSESTO

5) Pensando ainda sobre a concepção de “democracia literária”, proposta por Rancière, notamos que, apesar da entrada de personagens populares na ficção, o tratamento dado a eles no regionalismo brasileiro do século XIX não é o mesmo. No romance *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, a personagem principal é descrita da seguinte maneira: “Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça” (Guimarães, 1875, p. 9). A passagem se completa com uma descrição das diversas qualidades e da beleza de Isaura. Mais adiante, no mesmo romance, o jardineiro Belchior é retratado como “um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído” (Guimarães, 1875, p. 44). Notamos, portanto, que os personagens principais, ainda que pobres, são representados, na maior parte das vezes, através de descrições românticas, já outros são descritos através de uma prosa tipicamente naturalista e violenta. Como você percebe a relação entre essa ideia de democracia literária, realismo e violência no romance regionalista brasileiro do século XIX?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Ótima pergunta! É justamente essa questão que eu venho tentando responder desde que eu criei o projeto na UERJ. A minha hipótese para essa duplicidade do narrador regionalista do século XIX pode ser pensada a partir do pensamento social brasileiro, em suas diferentes possibilidades interpretativas. A análise da formação social e política brasileira de Oliveira Vianna traz uma tese muito interessante para pensar a conjunção entre democracia literária, realismo e violência. Em *Populações meridionais do Brasil* (1920), uma das teses principais seria de que o Brasil não seria marcadamente formado pela luta de classes, mas pelo conflito entre público e privado. André Botelho, em *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil* (2019), afirma que o fundamento dessa configuração particular da dominação política brasileira “estaria numa ambiguidade histórica que nos singularizaria: os mesmos processos que tornavam as relações de solidariedade entre a ‘aristocracia senhorial’ e a ‘plebe rural’ frágeis, frouxas, instáveis, desnecessárias no plano econômico (e secundariamente militar ou religioso), concorreriam para fortalecê-las para efeitos políticos” (Botelho, 2019, p. 38).

Retomando o conceito de democracia literária de Rancière, dentro da lógica do sensível, os personagens que praticam as ações na ficção seguem uma hierarquia: “há homens que simplesmente veem a coisa lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida”, intitulados homens passivos ou mecânicos, e portanto, são personagens excluídos da ação romanesca. Assim como há os “homens ativos”, ou “os que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso” (Rancière, 2017, p. 21). Este seria o cerne político da ordem representativa, a organização aristotélica das ações baseadas numa divisão entre os homens ativos e passivos. Por sua vez, essa maneira de organizar a ficção, segundo Rancière, diz respeito também a uma posição socioeconômica e moral do personagem que está no centro das ações. O romance realista seria justamente um ponto de inflexão desse estado de coisas, ao inserir o que o teórico denomina “democracia literária”: “A democracia literária quer dizer gente demais, excesso de personagens semelhantes a todos os outros, indignos, portanto, de serem distinguidos pela ficção” (Rancière, 2017, p. 22).

Rancière está pensando no desenvolvimento do capitalismo francês, cuja organização social da produção está pautada na luta de classes. No caso brasileiro,

considerando nossa estrutura patrimonial, o conflito entre público e o privado são as formas sociais assumidas pela propriedade fundiária desde a colonização, e isso modifica o plano formal da ficção. Acredito que a violência, a intraduzibilidade da linguagem do sertanejo, do jagunço e do matuto, bem como a presença massiva dos pobres na ficção que são estruturados pelo excesso de bifurcações, são algumas características de nosso realismo periférico no regionalismo de 1870.

PALIMPSESTO

6) Tendo em vista o seu interesse acadêmico pelas formas literárias do regionalismo brasileiro, buscando romper com os paradigmas tradicionais que alimentaram julgamentos negativos sobre a estética regionalista na literatura brasileira, gostaríamos de saber como surgiu na sua trajetória, enquanto pesquisadora e professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária, o interesse pelo estudo dos romances regionalistas?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Acho que acabei me adiantando e respondendo essa pergunta antes. Bom, de toda forma, o interesse pelo romance regionalista surgiu ainda na graduação, quando eu fiz iniciação científica sob a orientação do professor Fernando Cerisara Gil, na UFPR. Por alguns motivos pessoais, minha trajetória acadêmica seguiu pela poesia. Então eu fiz meu mestrado sobre Sousândrade, sob a orientação da professora Sandra Stroparo, e o tema que mais me chamou a atenção foram as polêmicas críticas em torno do poeta. Acredito que meu mestrado despertou meu interesse pela metacrítica, e por isso, no doutorado, eu estudei os embates da crítica literária brasileira das décadas de 1970 e 1980, na Unicamp, sob a orientação do professor Fabio Durão.

Eu entrei no doutorado em 2018, então boa parte da minha tese foi escrita ao longo da pandemia. Como tudo estava funcionando no formato remoto, eu pude fazer uma disciplina na UERJ com o professor e amigo Nabil Araújo, intitulada “Nação, narração e disseminação” (é engraçado, porque nesse momento eu nem imaginava que seria professora de literatura brasileira justamente da UERJ). A disciplina foi muito importante para a escrita da tese, sobretudo porque lemos vários autores regionalistas pensando na perspectiva da tradução, algo que o Nabil elabora muito bem no artigo “Nacional por tradução” (2025), publicado revista *Gragoatá*. Foi nessa disciplina que eu escrevi meu

capítulo sobre a *Bildung* e a crítica do regionalismo. Por conta disso, após a aprovação no concurso, eu decidi voltar a pesquisar o tema a partir da articulação entre pensamento social brasileiro e teoria literária.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Til: romance brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

ARAÚJO, Nabil. Nacional por tradução. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 67, p. e66804, 2025. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/66804>.

BOTELHO, André. *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

CALHOUN, Craig. “O nacionalismo importa”. In: PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. (Org.). *Nacionalismo no Novo Mundo*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 37-70.

CANARINOS, Ana Karla. Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v. 37, p. 159-179, 2024.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 12 jan. 2026.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Curitiba: Appris, 2020.

GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1947.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1875. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or43590/or43590.pdf. Acesso em: 12 jan. 2026.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MORAES, Anita de. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MORETTI, Franco. “O século sério”. Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

Ana Karla Carvalho Canarinos: graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Letras (Estudos literários), pela mesma instituição, com mestrado em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2. Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. É professora Adjunta de Literatura Brasileira na UERJ, onde desenvolve pesquisa em teoria literária e literatura brasileira. É coordenadora da Especialização em Literatura Brasileira (UERJ). Atualmente coordena o projeto Regionalismos e ensino de literatura brasileira. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1999-7213>.

Ana Beatriz Morais de Souza: licenciada em História pela Faculdade de Formação de Professores, da UERJ. Licenciada e graduada em Letras e Francês pela UERJ. Especialista em Literatura Brasileira. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras pela UERJ, na área de Teoria da literatura e Literatura comparada, com ênfase na linha de pesquisa Literatura: teoria, crítica e história. Tem como interesse de pesquisa os estudos da obra do autor Lima Barreto, principalmente, envolvendo questões relacionadas à construção das subjetividades negras. E-mail: biamorais15@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0567-0742>.

Ana Carolina Ramiro Amorim: bacharel e licenciada em Letras - Português/Literaturas pela UERJ. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras pela UERJ, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na linha de pesquisa Poéticas da contemporaneidade. E-mail: ana.ramiro@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0031-9195>.

How to narrate the voice of the other? A conversation about the portrait(s) of nineteenth-century Brazilian regionalism with Ana Karla Canarinos

Prof.^a Dr.^a Ana Karla Carvalho Canarinos (UERJ)

Interviewers:

Ana Beatriz Morais de Souza (UERJ)

Ana Carolina Ramiro Amorim (UERJ)

It is with great enthusiasm that we announce the national interview of issue number 50 of *Palimpsesto* – the journal of the graduate student body of the Graduate Program in Letters at UERJ – with Professor Ana Karla Carvalho Canarinos.

Ana Karla Canarinos holds a Bachelor's degree in Portuguese Language and Literature from the Universidade Federal do Paraná and a Master's degree in Letters (Literary Studies) from the same institution, as well as a Master's degree in Études Lusophones from Université Lumière Lyon 2. She also holds a PhD in Literary Theory from UNICAMP. She works as an Assistant Professor of Brazilian Literature at UERJ, where she conducts research in literary theory and Brazilian literature, serves as coordinator of the Specialization Program in Brazilian Literature (UERJ), and currently coordinates the project “Regionalismos e ensino de literatura brasileira”. She published the book *Além da Formação: teoria e crítica literárias no Brasil em chave comparativa (anos 1960–1980)* (2024) and has participated in the organization of several volumes, such as *Questões linguísticas, literárias, artísticas e históricas em países de língua portuguesa* (2025), *Leituras do Brasil: Literatura, teoria e sociedade* (2025), *Literatura Brasileira em Foco XI: cânone, crítica e revisão* (2025), *Há mundo por vir? Sousândrade pela crítica contemporânea* (2025), and *Literatura brasileira em foco X: cânone: margens e rupturas* (2024). In addition, she has published numerous articles and book chapters in the field of Brazilian literary studies, including “Um debate sobre a

intraduzibilidade do regionalismo brasileiro”, “Regionalismo revisitado: linguagem, narração, tradução” among many others.

Professor Ana Karla’s contribution to this space represents not only an honor, but also a valuable opportunity to deepen several important critical reflections in the field of Literary Studies – more specifically, Brazilian Literature. In this interview, we are invited to reflect on a set of issues surrounding the representation of certain characters present in nineteenth-century Brazilian regionalist novels. Above all, the conversation focuses on the varied forms of translation of this regionalism, the role of the narrator in these texts, and the problematic elaboration of poor characters in these works, all considered within a broader historical, cultural, and literary context that shapes narrative construction. Drawing on an impressive theoretical foundation, the professor demonstrates the complexity of the *sertanejo* portrait found in Brazilian novels of the 1870s, encouraging us to analyze these works from a different literary perspective.

We are deeply grateful for Professor Ana Karla Canarinos’s generous willingness to share her experience, perspectives, hypotheses, and the results of her research project with us. Without a doubt, her remarks greatly enrich this issue of the *Miscelânea*, reaffirming *Palimpsesto*’s commitment to academic excellence and in-depth dialogue. We hope readers will enjoy it!

PALIMPESTO

1) You propose, in your article “Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro” (Canarinos, 2024), a rupture with the Brazilian critical and historiographical tradition that treats regionalist aesthetics as “um déficit formal que precisa ser superado” (p. 162) and, consequently, as a symptom of the country’s “underdevelopment”. Through your reading – grounded in the perspective of translation (as opposed to acclimatization) – we observe that you propose another mode of analysis for the role of realism and the formal strategies used to represent the voices of *sertanejos* and marginalized characters in regionalist novels. In your view, as a researcher and scholar of Brazilian literary criticism, what is the critical weight of this singular reading for contemporary studies of regionalist aesthetics?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Before answering the question, I would like to thank the editors of *Palimpsesto* journal for their kind invitation. Likewise, I find it important to revisit part of my intellectual trajectory in order to explain how I arrived at the theme of regionalism – my current object of research. I began reading nineteenth-century Brazilian regionalist novels when I was still in undergraduate research at UFPR. During my doctoral studies, the theme returned as a problem, but from a distinct perspective: that of the history of criticism. In my doctoral dissertation *Além da formação* (2024), I selected three axes through which to think about the critical and theoretical convergences and divergences between Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima and José Guilherme Merquior: the structuralism, the regionalism and the modernism. The discussion of structuralism was highly controversial, particularly because the theoretical debate became entangled with political conflicts due to the repressive context of the Military Dictatorship. Flora Sussekind, in *Literatura e vida literária*, discusses in detail the viewpoints concerning the arrival of literary theory in Brazil, as well as its political relations.

Returning to the question of regionalism, critical positions largely converge, especially with regard to Romantic regionalism. Lúcia Miguel Pereira, in *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, points out that “a haver, com efeito, uma constante na nossa literatura, será a da predominância da observação sobre a invenção, pouco inclinados às abstrações, os nossos escritores, ainda os românticos, lidaram [...] com a realidade” (Miguel-pereira, 1988, p. 175). The deficit of regionalist prose “cai frequentemente num artificialismo quase teatral: a língua, os gestos, os sentimentos típicos demais emprestam às figuras aparência de atores” (Miguel-pereira, 1988, p. 176). Agrippino Grieco, in *Evolução da prosa brasileira*, emphasizes that “em geral, são os nossos regionalistas de um realismo primário, que deve representar não só a ingenuidade, mas também a preguiça, horror à cultura, aversão à língua e à arte de escrever” (Grieco, 1947, p. 102). Antonio Candido, in the well-known essay “Literatura e a formação do homem,” also characterizes regional aesthetics as a symptom of underdevelopment. When Agrippino Grieco asserts that our regionalists aesthetically elaborate a “primary realism,” he is reiterating the existence of a mismatch between European realism and what is in fact formalized in the nineteenth-century Brazilian novel. The formal deficit arises both from the excess of observation,

whose action hinders the strengthening of imagination, and from the disjunction between the language of the cultivated narrator and that of the illiterate character. From this perspective, the acclimatization of the novel form, as well as of realism, presupposes an aesthetic hierarchization in which the nineteenth-century regionalist novel is always demoted, whether as primary realism, as underdeveloped, or as deficient.

By contrast, thinking in the translation – both of the novel form and realism – makes it possible to view the regionalism as an aesthetic that values the differences, precisely because it encompasses the coexistence of multiple languages – the cultivated narrator’s and the illiterate character’s – within the same. The intervallic position between the narrator’s culture and the *sertanejo* culture would be precisely the element that reveals the very fictionality of regionalism, while at the same time exposing the inventiveness of Brazilian literature. The intraduzibility of regionalism – that is, its multiple possibilities of translation – breaks with the documentary criterion and foregrounds difference and invention.

PALIMPSESTO

2) The considerations of Jacques Rancière (*O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017), regarding the realist novel, are fundamental to understanding the aesthetic effect produced by the entry of subjects considered insignificant and socially marginalized into fiction. According to his analysis, when these subjects appear as characters in regionalist novels, this issue becomes even more compelling. Considering the connection you establish between the notion of “literary democracy”, proposed in Rancière’s reflection, and the formal strategies used to represent the voices of *sertanejos* characters, could you assess the extent to which Brazilian regionalism has a singular effect through this literary configuration?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

One of the major impasses of regionalist aesthetics lies in the problem of representation. How can a poor character be given a voice? According to Jacques Rancière’s politics of fiction, realism was responsible for including the “trabalhador rural, palafrenero, mendigo, ajudante de cozinha, ajudante de boticário, coveiro, vagabundo e a mulher que lava a louça” (Rancière, 2017, p. 23). Antonio Candido, in *Formação da*

literatura brasileira, states that “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo” (Candido, 2012, p. 586). The critic assumes that the beginnings of our fiction are traversed by the massive presence of the poor, *jagunços*, *matutos*, especially in rural novels. As previously mentioned, it is common sense to consider Romanticism as the precursor of regionalist aesthetics, whose function is permeated by the description of “tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros” (Candido, 2012, p. 87) through a veristic and picturesque notation. This may lead us to think that Brazilian fiction was born within the aesthetic order, according to Rancière’s theory of the politics of fiction.

However, the distinct temporality regarding the consolidation of the capitalist regime in Brazil complicates the problem. Our poor characters are not petit-bourgeois, as is the case of the rural worker in France, and one of the “knots” is obviously the persistence of slavery. The problems arising from the impasses surrounding the “bourgeois revolution” in the country bring linguistic, formal, and structural questions to the national novel form, and literary criticism, to a large extent, interprets regionalism as an excess of nationalism, whose characteristics would be detrimental to the full development of the genre in Brazil. Both an excess of universalism and an excess of regionalism are analyzed by Candido as consequences of underdevelopment. In *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*, Anita de Moraes highlights that the main objective of *Formação* would be the integration of the national literary system into the Western literary system, “sem simplesmente depender dos países-fonte (metropolitanos, imperialistas, desenvolvidos), mas também os influenciando (mesmo que não por meio da criação autóctone de formas, apenas por meio de seu refinamento)” (Moraes, 2015, p. 134). For this reason, in order for this relationship of reciprocity between the Western system and the national system to take place, it is necessary to overcome economic and, consequently, cultural underdevelopment. Beyond the excess of particularization, regionalist literature oscillates between an idealization of the *sertão* and a kind of caricature of human types. Both idealization and caricature generate the reification of social relations: “[o regionalismo] tende a anular o aspecto humano em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, [...] É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância

espiritual” (Candido, 2012, p. 617). The reification of spiritual substance to which Antonio Candido refers seems to point to the perennial dialectic between the local and the universal, since regionalism most often functions – except in the prose of Guimarães Rosa, or in a certain Alencar, or even in the production of Afonso Arinos – as an overflow of the particular at the expense of a supposed universality of form, so strongly advocated by our critics since the nineteenth-century.

Poor characters and linguistic duplicity lie at the core of the problem. The need to be accepted as Western and to enter the ranks of the great universal literatures has consistently diminished regionalist aesthetics due to the supposed dehumanization of its characters. Although the European historical context, addressed by Jacques Rancière, is entirely distinct from the Brazilian slaveholding reality, it is interesting to consider that one of the central aspects of the passage from the representative order to the aesthetic order lies precisely in the entry of common and poor people into the center of dramatic action. According to the theorist, in nineteenth-century plots we find “a descoberta de uma capacidade inédita de homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (Rancière, 2017, p. 19). In Brazil, returning to the citation from *Formação* that “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo” (Candido, 2012, p. 586), that is, Brazilian literature was born from the representation of those from below, and this can be read through an aesthetic lens that accounts for our specificities and the modernity of our prose. Nevertheless, it is not possible to think about literary democracy or the politics of our fiction detached from our historical specificities.

PALIMPSESTO

3) In “A literatura e a formação do homem,” Antonio Candido proposes a reflection on a possible formative function of an educational nature attributed to literature. Starting from the idea that “civilized countries”, in Candido’s words, base their instruction on letters, the author points to the possibility that literature may have a function of humanizing man. For the purposes of the discussion, by way of example, several excerpts from regionalist texts that chose to represent their characters in different ways are mentioned. Throughout the exposition, Candido seems to “save” the short story by Simões Lopes Neto for having

“humanized” the character, whereas Coelho Neto’s text would offer a picturesque and exotic representation. How do you understand this humanizing function proposed by Antonio Candido through literature, and to what extent do nineteenth-century regionalist novels approximate or distance themselves from this idea?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

One of the questions that Anita Moraes poses in her book, *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015) is how does the humanization of the human occur in Antonio Candido's work? Throughout his work, Candido reveals his image of the nation, one that is removed from any difference capable of destabilizing the unified image of Brazil advocated by Rio de Janeiro’s urban novels. The annulment of the human aspect, denounced by the critic in regionalist literature, ultimately points to the desire to erase this Other who would supposedly hinder a representation of Brazil more adequately aligned with European universal standards. The raw base reality of Romantic regionalism does not achieve sufficient elaboration because it fails to work adequately form, style and literary expression. Regionalist writers grope the country, creating different metaphors and images of discovery and interpretation of Brazil, and with each new work, Brazil incorporates more of its reality and consequently becomes more aware of itself.

Candido seems to emphasize a vision of the nation distinct from that of different theorists of nationalism, such as Benedict Anderson in *Comunidades Imaginadas*, Eric Hobsbawm in *Nação e nacionalismo*, and Craig Calhoun in “O nacionalismo importa.” Despite the differences among these three theorists of the nation, all agree that nationalism invents the nation, and not the other way around. For Candido, Brazil exists prior to artistic elaboration, but is unconscious of itself. Therefore, the task of novelists is to give consciousness to this Brazil that already exists prior to literature. For Calhoun, as well as for Anderson and Hobsbawm, “o nacionalismo é uma formação discursiva que dá forma ao mundo moderno [...] que ajuda a constituir nações como dimensões reais e poderosas da vida social. As nações não existem ‘objetivamente’ antes de existirem em termos discursivos” (Calhoun, 2008, p. 37). Fischer’s critique of Candido’s unitary Brazil – “Primeiro de tudo, é um Brasil unitário, considerando o que ele diz sobre a história da literatura” (Fischer, 2021, p. 119) – also coincides with the idea of Brazil as an *a priori*

concept. According to Candido, Brazil already exists, it merely needs to gain space in the consciousness of our writers so that we may finally achieve universality. From this perspective, everything that diverges from this preconceived and unified Brazil must be marginalized or civilized in order to conform to the demands of European literary form. This vision articulated in *Formação* becomes clearer in the essays “Literatura e subdesenvolvimento” and “A literatura e a formação do homem”.

Brazilian regionalism, while it gains on the one hand from the emphasis on Brazilian raw material, on the other hand often fails to properly acclimatize the European form. The attempt to represent Brazil’s interior undertaken by José de Alencar, Franklin Távora and Bernardo Guimarães introduced important elements in the self-identification of the inland Brazilian, however, while this identification may humanize, it also alienates, precisely because of the underdevelopment and lack of cultivation that prevail in Brazil’s rural regions. The idea is to think about the representation of poor characters in regionalist novels detached from the idea of humanism, civilization and progress.

PALIMPSESTO

4) Still with regard to the idea of function, the nineteenth-century Brazilian regionalist novel also seems to invest in this conception insofar as authors often appear to be “attached” to their narrators. In *Til*, a novel from 1872 by José de Alencar, for example, we find the following passage: “Não era ele desses que lançavam à conta dos ricos e fartos a culpa da sua pobreza, e se despeitavam contra o mundo da ingratidão da fortuna. Aceitava sua condição como um fato natural e com certa filosofia prática, rara em mancebos” (Alencar, 2012, p. 107). In this passage, we can perceive that, beyond simple narration, there is a kind of intrusion, an attempt to moralize the reader. Could you comment further on this characteristic and on how it relates to the idea of attributing a certain pedagogical function to literature?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

In the fiction of the 1870s there is a recurrent presence of the intrusive narrator with a pedagogical and moralizing function. Fernando Cerisara Gil, in *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*, characterizes the narrative form of nineteenth-century regionalism as hypertrophic: “Um narrador que se

poderia chamar de narrador hipertrófico. Com isso quer-se referir à presença excessiva, muitas vezes desmedida e desproporcional do narrador com relação aos outros elementos de composição (personagens, relatos de ação, processos descritivos etc.). Ele contém o narrador intruso, aquele que comenta ou opina, mas o ultrapassa” (Gil, 2020, p. 63). It is not merely a matter of intrusion, it goes beyond that, configuring itself in an excessive and disproportionate manner, which is related to the specificity of our historical formation, to the ideological movements between urban and rural spaces and to the violence that permeates social relations in Brazil. Everything is controlled by the narrator’s voice: characters, space, plot and time.

In this respect also lies our particularity in relation to European realism. Franco Moretti, in the well-known essay “O século sério”, argues that seriousness is formally configured in fiction through the emergence of fillings (*preenchimentos*). According to Moretti, “a bifurcação é um ‘possível desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece entre uma mudança e outra” (Moretti, 2009, p. 826). The realism, from this perspective, was the aesthetic responsible for the proliferation of fillings, while bifurcations (*bifurcações*) decreased drastically. In Brazil, bifurcations are predominant and function as the *modus operandi* of prose in the rural space. The aim of this research is to continue mapping these characteristics in order to develop a characterization of a Brazilian peripheral realism.

PALIMPSESTO

5) Still considering the concept of “literary democracy”, proposed by Rancière, we observe that, despite the entry of popular characters into fiction, the treatment afforded to them in nineteenth-century Brazilian regionalism is not uniform. In the novel *Escrava Isaura*, by Bernardo Guimarães, the main character is described as follows: “Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça” (Guimarães, 1875, p. 9). The passage continues with a description of Isaura’s various qualities and beauty. Later, in the same novel, the gardener Belchior is portrayed as “um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído” (Guimarães, 1875, p. 44). We therefore note that the main characters, even when poor, are most often represented through romanticized descriptions, whereas others are described through a typically naturalistic

and violent prose. How do you perceive the relationship between this idea of literary democracy, realism and violence in the nineteenth-century Brazilian regionalist novel?

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Great question! It is precisely this issue that I have been trying to address since I developed the project at UERJ. My hypothesis regarding this duplicity of the nineteenth-century regionalist narrator can be approached through Brazilian social thought, in its different interpretative possibilities. The analysis of Brazilian social and political formation proposed by Oliveira Vianna offers a very interesting thesis for thinking about the conjunction of literary democracy, realism, and violence. In *Populações meridionais do Brasil* (1920), one of the central arguments was that Brazil was not predominantly shaped by class struggle, but by conflict between the public and the private spheres. André Botelho, in *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil* (2019), argues that the foundation of this particular configuration of Brazilian political domination “estaria numa ambiguidade histórica que nos singularizaria: os mesmos processos que tornavam as relações de solidariedade entre a ‘aristocracia senhorial’ e a ‘plebe rural’ frágeis, frouxas, instáveis, desnecessárias no plano econômico (e secundariamente militar ou religioso), concorreriam para fortalecê-las para efeitos políticos” (Botelho, 2019, p. 38).

Returning to Rancière’s concept of literary democracy, within the logic of the sensible, the characters who perform actions in fiction follow a hierarchy: “há homens que simplesmente veem a coisa lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida”, referred to as passive or mechanical men, and therefore excluded from novelistic action. Likewise there are the “active men” or “os que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso” (Rancière, 2017, p. 21). This would constitute the political core of the representative order: the Aristotelian organization of actions based on a division between active and passive men. In turn, according to Rancière, this way of organizing fiction also corresponds to the socioeconomic and moral position of the character who occupies the center of action. The realist novel would be precisely a point of inflection in this state of affairs, by introducing what the theorist calls “literary democracy”: “A democracia literária quer dizer gente

demais, excesso de personagens semelhantes a todos os outros, indignos, portanto, de serem distinguidos pela ficção” (Rancière, 2017, p. 22).

Rancière is thinking about the development of French capitalism, whose social organization of production is structured around class struggle. In the Brazilian case, considering our patrimonial structure, the conflict between the public and the private spheres constitutes the social forms assumed by landownership since colonization, and this alters the formal plane of fiction. I believe that violence, the intraduzibility of the language of the *sertanejo*, the *jagunço* and the *matuto*, as well as the massive presence of the poor in fiction, structured through an excess of bifurcations, are some of the defining characteristics of our peripheral realism in the regionalism of the 1870s.

PALIMPSESTO

6) In view of your academic interest in the literary forms of Brazilian regionalism, seeking to break with the traditional paradigms that have sustained negative judgments about regionalist aesthetics in Brazilian literature, we would like to know how your interest in the study of regionalist novels emerged in your trajectory as a researcher and professor of Brazilian Literature and Literary Theory.

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

I believe I ended up anticipating this question and answering it earlier. In any case, my interest in the regionalist novel emerged during my undergraduate studies, when I conducted undergraduate research under the supervision of Professor Fernando Cerisara Gil, at UFPR. For some personal reasons, my academic trajectory then shifted toward poetry. I therefore completed my master’s degree on Sousândrade, under the supervision of Professor Sandra Stroparo, and the aspect that most captured my attention was the critical controversies surrounding the poet. I believe that my master’s research awakened my interest in metacriticism, and for this reason, during my doctoral studies, I examined the disputes within Brazilian literary criticism in the 1970s and 1980s, at Unicamp, under the supervision of Professor Fabio Durão.

I began my doctorate in 2018, so a substantial portion of my thesis was written during the pandemic. As everything was operating remotely, I was able to take a course at UERJ with Professor and friend Nabil Araújo, entitled “Nação, narração e

disseminação” (which is amusing, because at that time I had no idea that I would later become a professor of Brazilian literature precisely at UERJ). The course was extremely important for the writing of my thesis, especially because we read several regionalist authors from the perspective of translation, something that Nabil develops very thoroughly in the article “Nacional por tradução” (2025), published in *Gragoatá* journal. It was in this course that I wrote my chapter on *Bildung* and the critique of regionalism. For this reason, after passing the public examination, I decided to return to researching the topic through the articulation between Brazilian social thought and literary theory.

REFERENCES

- ALENCAR, José de. *Til: romance brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- ARAÚJO, Nabil. Nacional por tradução. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 67, p. e66804, 2025. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/66804>.
- BOTELHO, André. *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- CALHOUN, Craig. “O nacionalismo importa”. In: PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. (Org.). *Nacionalismo no Novo Mundo*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 37-70.
- CANARINOS, Ana Karla. Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v. 37, p. 159-179, 2024.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.
- GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Curitiba: Appris, 2020.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1947.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1875. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or43590/or43590.pdf. Acesso em: 12 jan. 2026.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MORAES, Anita de. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MORETTI, Franco. “O século sério”. Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

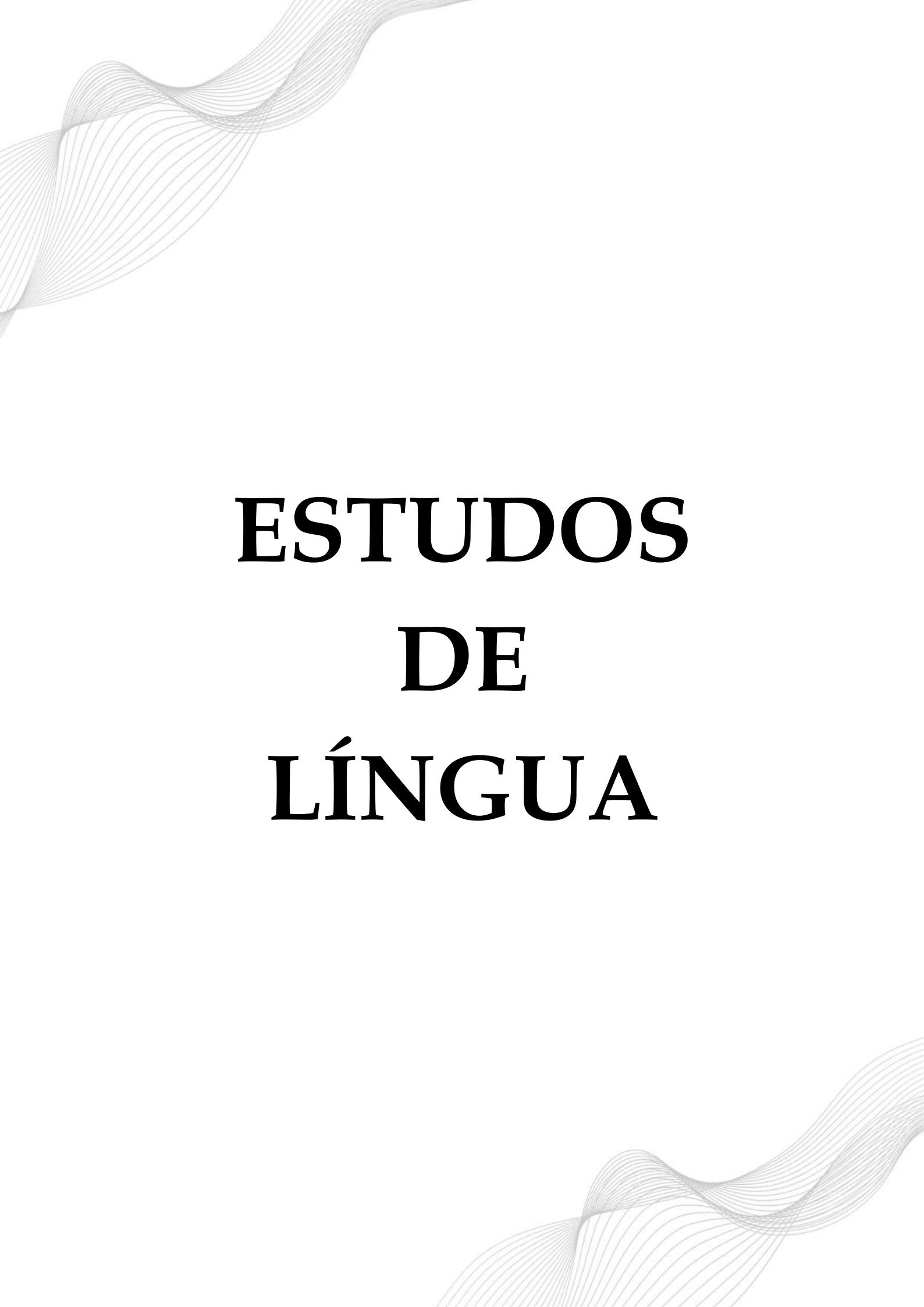
RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

Ana Karla Carvalho Canarinos: holds a Bachelor’s degree in Portuguese Language and Literature from the Universidade Federal do Paraná. She earned a Master’s degree in Letters (Literary Studies) from the same institution, as well as a Master’s degree in Études Lusophones from Université Lumière Lyon 2. She holds a PhD in Literary Theory from UNICAMP. She is an Assistant Professor of Brazilian Literature at UERJ, where she conducts research in literary theory and Brazilian literature. She is the coordinator of the Specialization Program in Brazilian Literature (UERJ). She currently coordinates the project Regionalismos e ensino de literatura brasileira. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1999-7213>.

Ana Beatriz Morais de Souza: holds a teaching degree in History from the Faculdade de Formação de Professores at UERJ. She also holds teaching and bachelor’s degrees in Letters and French from UERJ, as well as a specialization in Brazilian Literature. She is currently a master’s student in the Graduate Program in Letters at UERJ, in the field of Literary Theory and Comparative Literature, with an emphasis on the research line Literature: theory, criticism, and history. Her research interests focus on studies of the work of the author Lima Barreto, particularly regarding issues related to the construction

of Black subjectivities. E-mail: biamorais15@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0567-0742>.

Ana Carolina Ramiro Amorim: holds both a bachelor's and a teaching degree in Letters – Portuguese/Literatures from UERJ. She is currently a master's student in the Graduate Program in Letters at UERJ, in the field of Literary Theory and Comparative Literature, within the research line Poéticas da contemporaneidade. E-mail: ana.ramiro@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0031-9195>.



ESTUDOS DE LÍNGUA

***Psi-discursos*¹ no Instagram: uma Análise Dialógica a partir dos conceitos de Comunidades e Sistemas de Informação**

Psi-discourses on Instagram: a Dialogical Analysis based on the concepts of Information Communities and Systems

Gabriela Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

gabirossi084@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-8980-2614>

RESUMO

Este artigo explora como os conceitos de *comunidades* e *sistemas* da Ciência da Informação (CI) podem ser aplicados na Análise Dialógica do Discurso (ADD) para investigar os *Psi-discursos* na rede social Instagram, no contexto do capitalismo neoliberal no Brasil². A pesquisa identifica o engajamento como métrica de participação e destaca a colaboração entre a plataforma e os psicólogos em um ambiente que reforça crenças sem contraditório, mascarando assim a prestação de serviços e a monetização do capital social. A consideração de diversas vozes alinha-se aos princípios éticos da psicologia, especialmente em um cenário de exploração de vulnerabilidades emocionais. Sugere-se a regulamentação das redes sociais para garantir práticas profissionais responsáveis e sensíveis às diversas realidades. Por fim, a integração da CI com a ADD mostrou-se profícua para análises robustas do discurso digital.

¹ *Psi-discurso* designa o *corpus* específico deste trabalho: os enunciados produzidos por psicólogos atuantes no Instagram. O termo, cunhado pela autora, pretende ir além de “discurso de psicólogos/psicológico” para capturar a singularidade dessa prática comunicativa – moldada pela arquitetura da plataforma, pela economia da atenção e pela performatividade da autoajuda profissionalizada típica das redes sociais. O prefixo *psi-* busca evocar no imaginário coletivo a lógica psicológica no ambiente virtual, à semelhança de termos como E-digital, I-rede ou D-platform. Desse modo, *Psi-discurso* está intrinsecamente vinculado ao ecossistema da internet, referindo-se a conexões constituídas majoritariamente no espaço *on-line*. Sua natureza é construída e algorítmica, justificando-se pela necessária precisão analítica e concisão que os termos existentes – como “discurso virtual/*on-line*/de rede social de psicólogos/da psicologia” – já não oferecem, por descreverem realidades demasiado amplas e heterogêneas.

² A análise parte do reconhecimento das particularidades do contexto socioeconômico brasileiro no quadro mais amplo do capitalismo neoliberal (Belluzzo e Galípolo, 2019). A influência deste modelo – que estrutura a lógica das plataformas – foi confirmada *a posteriori* pelo exame do *corpus*, notadamente por meio de três dimensões inter-relacionadas: a economia da atenção, a monetização do capital social e a subordinação do trabalho psicológico às regras da plataforma (enquanto empresa) para o exercício da profissão nas redes sociais.

Palavras-chave: Comunidades; Sistemas; Ciência da Informação (CI); Análise Dialógica do Discurso (ADD).

ABSTRACT

This article explores how the concepts of *communities* and *systems* from Information Science (IS) can be applied within Dialogical Discourse Analysis (DDA) to investigate *Psi-discourses* on the social network Instagram, within the context of Brazilian neoliberal capitalism. The research identifies **engagement as a metric of participation** and highlights the **collaboration between the platform and psychologists** in an environment that reinforces beliefs without counterargument, thereby masking the provision of services and the monetization of social capital. Considering diverse voices aligns with the ethical principles of psychology, especially in a scenario where emotional vulnerabilities are exploited. The regulation of social networks is suggested to ensure responsible professional practices that are sensitive to diverse realities. Finally, the integration of IS with DDA proved fruitful for robust analyses of digital discourse.

Keywords: Communities; Systems; Information Science (IS); Dialogic Discourse Analysis (DDA).

INTRODUÇÃO

A presença de psicólogos no Instagram, juntamente com suas *comunidades* e *sistemas* em interação, cria um ambiente rico para diálogos *on-line*. No entanto, a Análise Dialógica do Discurso (ADD) dos textos produzidos por esses profissionais na plataforma enfrenta desafios significativos, particularmente na compreensão das dinâmicas do ambiente digital moderno, marcado pela economia da atenção (Castells, 2010).

Este artigo busca integrar conceitos da Ciência da Informação (CI) à Análise Dialógica do Discurso (ADD) com o fim de aprofundar a compreensão das complexas interações discursivas entre os psicólogos e suas *comunidades* nos *sistemas* da rede social Instagram. Objetiva-se compreender a estrutura, os atores e os conceitos-chave que constituem as *comunidades* e *sistemas de informação* nos quais os psicólogos do Instagram estão inseridos, a partir dos princípios propostos por Hjørland (2002; 2004); e investigar como as dinâmicas dessas *comunidades* e *sistemas* influenciam o discurso desses trabalhadores e as interações com os usuários³ de seus serviços, considerando a natureza dialógica do discurso (Bakhtin, 2015).

³ A escolha do termo para designar a pessoa em processo terapêutico, muito além de mera escolha lexical, refletiu posicionamentos teóricos e éticos fundamentais. Analisou-se três eixos: 1) *Paciente* (do latim

Este estudo se mostra relevante devido ao crescente uso do Instagram como meio de comunicação, prospecção de “clientes” no campo da saúde mental e disseminação de informação sensível, com seus desdobramentos ético-jurídicos. A circulação de conteúdo nesse ambiente depende fortemente da participação ativa dos consumidores (Jenkins, 2006), o que demanda uma análise crítica das práticas discursivas ali estabelecidas.

Na próxima seção, abordaremos o referencial teórico que fundamenta esta investigação. Posteriormente, na seção de desenvolvimento, os procedimentos metodológicos e a análise do *corpus* serão detalhados à luz dos conceitos de *comunidades* e *sistemas*. Essa articulação entre teoria e prática analítica permitirá uma melhor compreensão de como os conceitos da CI operacionalizam a investigação das dinâmicas discursivas a partir do método dialógico no ambiente digital do Instagram.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (CI) E ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO (ADD)

Para analisar as interações discursivas de psicólogos no Instagram, este artigo articula dois pilares teóricos principais: os conceitos de *comunidades* e *sistemas*, provenientes da Ciência da Informação (CI), e os princípios teórico-metodológicos da Análise Dialógica do Discurso (ADD).

Os conceitos de *comunidades* e *sistemas* na Ciência da Informação (CI)

Os trabalhos de Hjørland (2002, 2004) tratam da organização do conhecimento na CI e descrevem as *comunidades* como grupos de pessoas ou profissionais que compartilham interesses comuns em um determinado campo. Essas comunidades

pator, “sofrer”), que, apesar de evocar acolhimento, pode sugerir passividade; 2) *Cliente*, que explicita a relação de consumo e direitos do consumidor, mas pode exclusivizar uma relação desumanizante; e 3) *Usuário* ou *beneficiário* e ainda *atendidos*, adotados pelo CEPP, termos técnicos e éticos que, no entanto, podem adquirir conotação depreciativa no contexto capitalista neoliberal brasileiro (no caso de *beneficiário*) (Chauí, 2023; Oliveira, 2018); ou não expressarem com suficiência o todo que se precisa (*usuário* e *atendidos*). Diante da insuficiência de qualquer termo isolado, adotaremos “usuário” como principal, por sua neutralidade e coerência analítica no ambiente digital, onde a pessoa é, literalmente, usuária da plataforma e do serviço. Os termos “paciente” e “cliente” serão usados estrategicamente entre aspas para destacar, respectivamente, as dimensões de cuidado/acolhimento e de relação de consumo/direitos, tratando-os como ferramentas analíticas complementares.

colaboram, discutem, compartilham recursos e contribuem para o desenvolvimento e disseminação do conhecimento, representando a dimensão social e colaborativa do compartilhamento de informações. No contexto digital, as redes sociais facilitam a formação de *comunidades* que transcendem limitações geográficas (Shirky, 2008).

Por outro lado, os *sistemas* referem-se aos conjuntos de organização, recuperação e disseminação de informações em um campo específico. Podem incluir bibliotecas, bases de dados, sistemas de classificação, mecanismos de busca e, por extensão, as próprias plataformas digitais e seus algoritmos. Os *sistemas* desempenham um papel fundamental na organização e disponibilização de informações para as comunidades, influenciando significativamente sua dinâmica (Borgman, 2007).

A teoria da *comunidade de prática*, discutida por Wenger (1998), complementa essa visão ao definir a *comunidade* como o ambiente onde se desenvolve, negocia e compartilha o modo de viver no mundo em um processo contínuo de negociação de significados. Essa noção é útil para entender as dinâmicas de aprendizagem e compartilhamento de conhecimento entre psicólogos e usuários.

O processo de busca de informação, conforme Kuhlthau (2004), não é linear, mas construído em etapas de *iniciação*, *seleção*, *exploração*, *formulação*, *coleta* e *apresentação*. Esse modelo oferece uma estrutura para analisar como psicólogos e usuários no Instagram interagem com a informação de maneira dinâmica e contínua, formando *comunidades de prática* onde o conhecimento é construído conjuntamente.

Desse modo, os conceitos de *comunidades* e *sistemas* da CI fornecem um ferramental analítico consistente para mapear a ecologia informacional do Instagram. Contudo, para compreender como o sentido é negociado dentro dessas estruturas, é necessário recorrer a um aporte teórico-metodológico que privilegie a interação verbal em sua dimensão social e dialógica. Para tal, as contribuições da Análise Dialógica do Discurso (ADD) mostram-se indispensáveis.

A Análise Dialógica do Discurso (ADD)

A Análise Dialógica do Discurso (ADD), também denominada translinguística (Todorov, 1981), “(...) metalinguística, perspectiva dialógica ou teoria/análise dialógica do discurso, ou, ainda, estudos bakhtinianos” (Brait, 2020, p. 42) foi formulada a partir

dos/nos escritos de estudiosos russos, membros do grupo hoje chamado Círculo de Bakhtin.

A ADD procura desvendar a articulação constitutiva entre o interno e o externo na linguagem. Para Bakhtin (2011; 2015), a natureza dialógica do discurso implica a constante interação entre vozes diferentes, sendo cada enunciado uma resposta a enunciados anteriores e uma antecipação de enunciados futuros. Deste modo, a especificidade desta abordagem reside na busca de caminhos teórico-metodológicos para abarcar as particularidades discursivas que apontam para a relação entre o externo e o interno na linguagem a partir do entendimento de língua/linguagem como “(...) processo ininterrupto de formação, realizado por meio da interação sociodiscursiva dos falantes” (Volóchinov, 2025, p. 224).

Portanto, a compreensão dos enunciados só pode ocorrer se forem considerados o contexto social imediato e o contexto histórico em que a situação de comunicação ocorre. Ao tratar especificamente da interação verbal, os autores propõem a seguinte ordem metodológica para o estudo da língua:

1) formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas; 2) formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica; 3) partindo disso, revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual (Volóchinov, 2025, p. 220).

Nesta citação, é proposto um estudo sociológico da língua, que parte da situação social da enunciação (as condições concretas da interação verbal) para os diferentes tipos de enunciados (os gêneros discursivos) e, por último, chega às formas linguísticas em sua interpretação corrente. Com isso, a partir de Bakhtin (2011), destacamos, portanto, a importância do estudo da natureza dos enunciados para superar as abordagens simplificadas da vida no discurso. Compreender as regularidades enunciativo-discursivas e linguístico-textuais é fundamental para analisar o discurso, visando entender a relativa estabilidade discursiva, considerando que essas regularidades se devem não apenas às formas fixas da língua, mas também às relações sociais numa esfera de comunicação específica.

Desse modo, a articulação entre esses dois campos – CI e ADD – permitirá uma análise mais densa do corpus, considerando tanto as estruturas informacionais

(*comunidades e sistemas*) quanto as dinâmicas dialógicas que constituem os discursos dos psicólogos no Instagram.

Articulação CI-ADD: fundamentos para análise do *Psi-discurso*

A integração dos conceitos de *comunidades e sistemas* da CI com os princípios da ADD configura uma abordagem teórico-metodológica promissora para a análise do *Psi-discurso* no ambiente digital. Enquanto a CI oferece o ferramental para mapear as estruturas informacionais e as ecologias de conhecimento que sustentam as interações, a ADD fornece as lentes para decifrar os processos dialógicos de negociação de sentidos que ocorrem nessas estruturas. Esta articulação permite capturar a dupla natureza dos discursos psicológicos no Instagram: como *sistemas de informação* organizados em *comunidades* específicas e como práticas discursivas dialógicas e sócio-historicamente situadas.

Nesta perspectiva, a *comunidade* em torno dos psicólogos e usuários junto à plataforma Instagram são compreendidas simultaneamente como um *sistema informacional* – com suas estruturas, fluxos e mediações técnicas – e como um espaço dialógico onde vozes sociais múltiplas se encontram, confrontam e negociam significados sobre saúde mental e relacionamentos. A noção de comunidades da CI (Hjørland, 2002; 2004) dialoga com o conceito bakhtiniano de esfera de comunicação, enquanto os *sistemas de informação* encontram ressonância na materialidade linguística e histórica que condiciona a enunciação.

Esta pesquisa se orienta, portanto, por uma perspectiva dialógica que recusa a aplicação sistemática *a priori* de categorias de análise rígidas. Seguindo o princípio bakhtiniano de que a linguagem se manifesta por meio de movimentos teórico-metodológicos multifacetados, assume-se que cabe ao pesquisador construir uma postura dialógica diante de seu objeto discursivo (Acosta Pereira, 2022), permitindo que o *corpus* – os *posts* do perfil @amandafitas – revele suas particularidades à medida que é examinado à luz dessa articulação teórica.

Tendo estabelecido os fundamentos que conjugam a Ciência da Informação e a Análise Dialógica do Discurso, parte-se para a análise do *corpus*. O exame dos *posts* será

conduzido investigando como as estruturas de *comunidade* e *sistema*, descritas pela CI, se entrelaçam com as dinâmicas dialógicas de produção de sentido concebidas pela ADD.

DESENVOLVIMENTO: ANÁLISE DO CORPUS

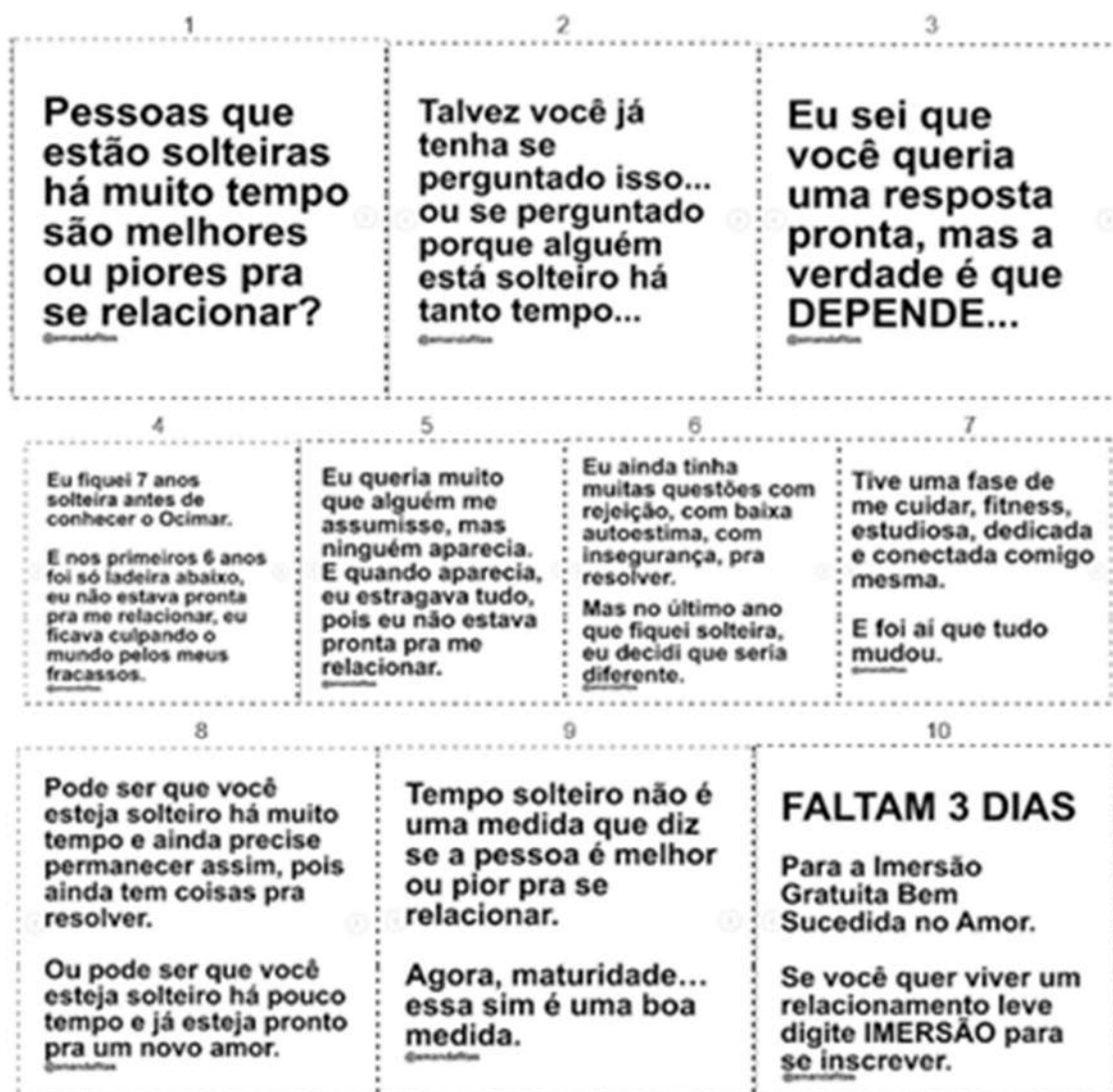
Para operacionalizar essa investigação, faz-se necessário, inicialmente, detalhar a constituição e as características específicas do corpus que servirá de base empírica para a análise dialógica proposta. A apresentação metodológica que se segue visa, portanto, a explicitar os critérios de seleção e as ferramentas utilizadas, fundamentais para transparência e reprodutibilidade do estudo.

Metodologia e apresentação do *corpus*

Este estudo apresenta um recorte analítico dos dados coletados do perfil do Instagram @amandafitas, uma psicóloga classificada como número 1 no *Top 10* de Psicólogos com o maior número de seguidores (2 Milhões+) pelo Grupo 99influence na data da coleta em 04 de novembro de 2023. A escolha deste *corpus* não é apenas temática, mas também metodológica, dando continuidade à investigação iniciada em Oliveira (2024), que demonstrou a eficácia das técnicas de mineração de dados da Web da Ciência da Informação (CI) para a construção de um *corpus* semiestruturado para a Análise Dialógica do Discurso (ADD). O recorte consiste em uma sequência de 10 posts publicados em 3 de novembro de 2023, sendo a publicação mais recente com mensagem verbal sem vídeo anexado no momento da coleta, que, até 4 de novembro, havia recebido 9.321 curtidas e 639 comentários, tratando do tema “solteirice e relacionamentos amorosos”.

Dessa forma, este artigo avança na articulação interdisciplinar ao aplicar os conceitos teóricos de *comunidades* e *sistemas* da CI, agora sobre um *corpus* que já foi selecionado e organizado com o auxílio das ferramentas metodológicas da mesma área. Essa sinergia entre método e teoria permite uma investigação mais profunda e contextualizada das dinâmicas discursivas, pois parte de uma base de dados construída de forma sistemática, o que é crucial para capturar a complexidade dialógica em ambientes digitais.

Sendo assim, para ilustrar concretamente o material que compõe o *corpus* desta pesquisa e fornecer um panorama visual da sequência discursiva analisada, apresenta-se abaixo a reunião dos *posts* que serão examinados a partir dos conceitos teóricos abordados:



Reunião de *prints* de *posts* em sequência do perfil @amandafitas no Instagram organizados pela autora.
Disponível em: <https://www.instagram.com/amandafitas/>. Acesso em: 22 ago. 2023.

Tendo sido, portanto, delimitado e caracterizado o *corpus* que sustenta esta investigação, passa-se à sua análise dialógica propriamente dita. Busca-se compreender como *comunidades* se organizam e interagem em torno de um *sistema* específico de conhecimento, conformando um ecossistema discursivo singular.

Análise Dialógica: comunidades e sistemas no Psi-discurso

No âmbito dos *posts* de psicólogos no Instagram, de um modo geral, as *comunidades* remetem aos grupos de seguidores interessados em temas relacionados à psicologia, saúde mental e bem-estar. Essas *comunidades* abrangem desde aqueles em busca de aconselhamento pontual, usuários em potencial de terapia, outros profissionais de saúde mental, até estudantes de psicologia e qualquer pessoa interessada em discutir ou obter informações sobre questões psicológicas. Como Castells (2010) argumenta, a ascensão da sociedade em rede transformou a maneira como interagimos e consumimos informação, tornando as plataformas digitais fundamentais para a construção de *comunidades*.

As interações entre os membros dessas *comunidades* ocorrem nos comentários ou *chat* privado, onde eles trocam experiências, fazem perguntas e oferecem *feedback* sobre os *posts* dos psicólogos, promovendo um ambiente colaborativo de compartilhamento de informações e de aparente apoio mútuo. Segundo Bakhtin (2011), apreendemos a nossa língua materna e os seus gêneros em ligação orgânica com as condições da comunicação verbal, com as ações e enunciados que nos rodeiam, o que nos leva a afirmar que, nas plataformas digitais, isso incluiria a estrutura da plataforma e as normas sociais ali adotadas. Já os *sistemas*, que, nesse contexto, referem-se às estruturas e ferramentas digitais presentes na plataforma do Instagram, abarcam desde as funcionalidades básicas, como postagem de imagens, vídeos e histórias, até opções mais específicas como marcação, *hashtags* e recursos de comentários e mensagens diretas. Essa infraestrutura informacional das plataformas digitais tende a moldar as práticas comunicativas e o alcance das mensagens.

Os algoritmos do Instagram, que influenciam a exibição do conteúdo no *feed* de notícias de cada usuário, também desempenham um papel importante nesse *sistema*. Os psicólogos utilizam essas ferramentas e recursos para criar, compartilhar, disseminar informações relacionadas à psicologia e, principalmente, prospectar “clientes” e monetizar seu capital social (Oliveira, 2024). Segundo Jenkins (2006), a *cultura da convergência* possibilita novas formas de engajamento e interação entre produtores de conteúdo e seus públicos.

No entanto, ao afunilarmos a análise para o recorte apresentado, delimitamos um universo específico de *comunidade e sistema*, uma vez que, nos textos compartilhados, a psicóloga aborda exclusivamente a questão da solteirice e dos relacionamentos amorosos. Bakhtin (2022) enfatiza que a análise do discurso deve sempre considerar o contexto específico e as vozes envolvidas para compreender plenamente as dinâmicas comunicativas – perspectiva que buscaremos desenvolver a seguir, dentro dos limites do gênero “artigo científico” no universo acadêmico.

Na sequência de 10 *posts* — limite da plataforma —, observa-se uma lógica argumentativo-retórica iniciada por: (1) uma pergunta inicial no *post 1* — “Pessoas que estão solteiras há muito tempo são melhores ou piores pra se relacionar?” —, que sugere a consideração das pessoas como membros de uma *comunidade de solteiros* em um *sistema de relacionamentos amorosos*.

Em seguida, a autora segue explorando a questão: (2) “Talvez você já tenha se perguntado isso... ou se perguntado porque alguém está solteiro há tanto tempo...” e “Eu sei que você queria uma resposta pronta, mas a verdade é que DEPENDE...”. Com esses *posts 2 e 3*, há um reconhecimento da complexidade da pergunta, indicando que não há uma resposta única. Até então, sugere-se que a condição de estar solteiro está ligada a questões individuais e emocionais, integrando a pessoa solteira ao sistema de relacionamentos. Não há, contudo, uma ressalva ou espaço para o contraditório — como, por exemplo, uma reflexão sobre a relevância da pergunta em si, uma honestidade pedagógica que mencione tendências vigentes do tipo *#vidassolteirasimportam*, ou um questionamento acerca da necessidade de se relacionar amorosamente para ser feliz na sociedade atual.

Nos *posts 4, 5 e 6*, a autora reforça sua base de laços interacionais com os usuários e potenciais “clientes/pacientes” vulneráveis em busca de terapia, ao compartilhar sua própria experiência pessoal: “Eu fiquei 7 anos solteira antes de conhecer o Ocimar. E nos primeiros 6 anos foi só ladeira abaixo; eu não estava pronta pra me relacionar, eu ficava culpando o mundo pelos meus fracassos”; “Eu queria muito que alguém me assumisse, mas ninguém aparecia. E quando aparecia, eu estragava tudo, pois eu não estava pronta pra me relacionar”; e “Eu ainda tinha muitas questões com rejeição, com baixa autoestima, com insegurança, pra resolver. Mas no último ano que fiquei solteira, eu decidi que seria diferente”.

Nos trechos acima destacados, a autora reproduz falas frequentemente produzidas por mulheres no contexto do capitalismo neoliberal no Brasil, ao se culpabilizar excessivamente e/ou exclusivamente pela rejeição de parceiros, por sua baixa autoestima ou insegurança (Silva *et al*, 2025). Não são apresentados, por exemplo, questionamentos sobre a necessidade da validação masculina — evidenciada no recorrente desejo de *ser assumida* por um parceiro —, tampouco sobre as responsabilidades masculinas pelos eventuais fracassos dos relacionamentos.

Tanto Bakhtin (2015) quanto outros estudiosos da ADD destacam a importância da contextualização socio-histórica na construção do significado do discurso, pela necessidade de se considerar o contexto social, econômico e cultural ao analisar as condições de produção do discurso e as intencionalidades das diferentes vozes reverberadas na mensagem. É, portanto, papel do analista do discurso, mas também do psicólogo, reconhecer e considerar as relações que o cercam, conforme estabelece os Princípios fundamentais do CEPP, Código de Ética Profissional do Psicólogo (2009, p. 7):

III. O psicólogo atuará com responsabilidade social, analisando crítica e historicamente a realidade política, econômica, social e cultural. (...) VII. O psicólogo considerará as relações de poder nos contextos em que atua e os impactos dessas relações sobre as suas atividades profissionais, posicionando-se de forma crítica e em consonância com os demais princípios deste Código.

Ainda de acordo com o mesmo Código:

I. O psicólogo baseará o seu trabalho no respeito e na promoção da liberdade, da dignidade, da igualdade e da integridade do ser humano, apoiado nos valores que embasam a Declaração Universal dos Direitos Humanos. II. O psicólogo trabalhará visando promover a saúde e a qualidade de vida das pessoas e das coletividades e contribuirá para a eliminação de quaisquer formas de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.

Neste sentido, uma abordagem individualizada pode ser vista como alinhada a valores capitalistas segregadores de gênero, que frequentemente enfatizam a responsabilidade individual em detrimento das questões sistêmicas e estruturais. Essa perspectiva pode negligenciar a necessária reflexão sobre as raízes estruturais das desigualdades. Como aponta Goffman (1959), as apresentações de si mesmo nas

interações sociais são moldadas por normas e expectativas sociais, que podem reforçar desigualdades e estereótipos.

Desta forma, a narrativa da psicóloga pode excluir experiências de pessoas que enfrentam múltiplas formas de opressão, como pessoas com deficiência ou aqueles que sofrem discriminação por sua identidade de gênero ou orientação sexual. Neste contexto, Liu (2011) ressalta que a análise das interações nas plataformas digitais deve considerar a diversidade de experiências e as barreiras estruturais que influenciam a participação dos indivíduos, com especial atenção aos historicamente marginalizados. Acreditamos que essa exclusão já teria eliminado muitos indivíduos negros, LGBTQIAP+ e PCDs solteiros do universo de estudo desde o início da coleta de dados, pois lhes faltariam, em termos práticos, as condições para estarem no Instagram com o tempo de dedicação necessário para serem captados pelos algoritmos — seja superando os filtros iniciais ou por meio de busca direta —, dadas as limitações de tempo decorrentes de condições laborais distintas das vivenciadas por pessoas brancas, heterossexuais, não PCDs, bem como devido a diferenças na qualidade do suporte tecnológico (seja do *smartphone* ou do acesso à internet).

A sequência de *posts* segue com o processo de mudança pessoal da profissional em seu relato: após ter identificado a si mesma como a única responsável por seus fracassos, ela afirma no *post* 7: “Tive uma fase de me cuidar, fitness, estudiosa, dedicada e conectada comigo mesma. E foi aí que tudo mudou.”. Nesse trecho, são destacadas suas mudanças pessoais nos últimos anos de sua experiência de solteirice, discutidas em termos de crescimento e preparação para relacionamentos, o que sugere uma interconexão entre o indivíduo e o sistema de relacionamentos. Nota-se que ela não menciona palavras ou expressões explícitas referentes ao serviço que vende ou a serviços de tratamento respaldados pela ciência, tais como: sessões de terapia, tratamento psicológico, cuidado terapêutico, serviço médico/psiquiátrico, entre outros.

Nesse contexto, a autora enfatiza sua transformação pessoal como uma estratégia para conquistar relacionamentos e acaba por perder a oportunidade de tratar das desigualdades de acesso a recursos que afetam a maioria da população brasileira, bem como de exercer uma das muitas tarefas que lhe são previstas — cabíveis de fiscalização, denúncia e penalização em caso de descumprimento, segundo os Princípios fundamentais do CEPP, Código de Ética Profissional do Psicólogo (2009, p. 7), pelos Conselhos Federal

e Regionais de Psicologia: “V. O psicólogo contribuirá para promover a universalização do acesso da população às informações, ao conhecimento da ciência psicológica, aos serviços e aos padrões éticos da profissão”.

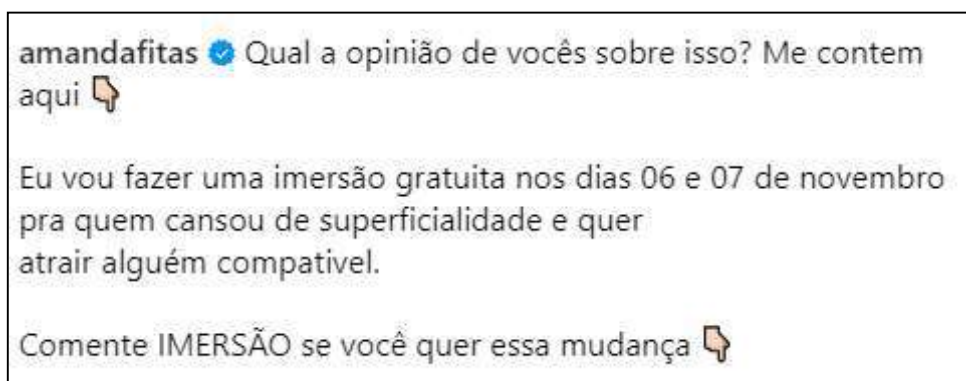
Hjørland (2004) também argumenta que uma análise deve considerar as barreiras socioeconômicas e culturais que influenciam a capacidade dos indivíduos de acessar e utilizar recursos informacionais. Tal perspectiva torna possível, também, reconhecer as forças centrífugas que podem excluir ou marginalizar certas vozes nas orientações da psicologia, especialmente aquelas relacionadas às desigualdades sociais e estruturais. Bakhtin (2022), por sua vez, destaca a distinção entre forças centrípetas, que unem vozes em consenso, e centrífugas, que as separam. Por fim, ressalta-se a importância de incorporar uma perspectiva sensível às disparidades sociais, assegurando que as narrativas de transformação pessoal considerem as diversas realidades enfrentadas por diferentes segmentos da população.

O processo de mudança pessoal narrado conclui-se com uma mensagem positiva e ênfase na *maturidade como métrica do sistema de relacionamentos*: “Pode ser que você esteja solteiro há muito tempo e ainda precise permanecer assim, pois ainda tem coisas pra resolver. Ou pode ser que você esteja solteiro há pouco tempo e já esteja pronto pra um novo amor.” e ainda: “Tempo solteiro não é uma medida que diz se a pessoa é melhor ou pior pra se relacionar. Agora, maturidade... essa sim é uma boa medida”. A psicóloga, então, transmite uma mensagem positiva, sugerindo que as pessoas podem mudar e se preparar para relacionamentos saudáveis. A ênfase na maturidade como uma medida importante para relacionamentos destaca o papel de cada indivíduo da *comunidade dos solteiros* no universo mais amplo dos relacionamentos.

A concepção de *maturidade meritocrática* à qual se refere a autora — segundo a qual basta a proatividade de “fazer acontecer” uma vez internalizada a vontade — parece atribuir ao indivíduo toda a responsabilidade (e culpa) pelo que o incomoda, sem questionar as razões desse incômodo e, conseqüentemente, sem gerar qualquer impulso para constranger e cobrar os demais corresponsáveis pela busca de uma felicidade justa. A *métrica da maturidade*, dirigida a um público-alvo predominantemente feminino, mostra mais uma vez como o discurso se alinha ao contexto do capitalismo neoliberal no Brasil ao não abordar adequadamente as desigualdades de gênero. De fato, mulheres, em geral, enfrentam pressões sociais desiguais e estereótipos que afetam sua autonomia e

liberdade de escolha em relacionamentos de modo mais acentuado que os homens — e tais fatores sequer são sugeridos como objeto de discussão ou apreciação de dados científicos (ALIGN, 2024).

Por fim, a sequência de *posts* encerra-se com o *post 10* e a seguinte chamada à ação: “FALTAM 3 DIAS / Para a Imersão Gratuita / Bem Sucedida no Amor. Se você quer viver um relacionamento leve digite IMERSÃO para se inscrever.”. Ao final da sequência, a autora inclui a seguinte mensagem na legenda:



Print de legenda do *post* final da sequência de *posts* analisados do perfil @amandafitas no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/amandafitas/>. Acesso em: 22 ago. 2023.

A psicóloga conclui com uma chamada para ação — convite para uma imersão “gratuita” sobre relacionamentos —, em uma tentativa de envolver a *comunidade* num processo de aprendizado e desenvolvimento pessoal para aprimorar o *sistema* de interações nos relacionamentos amorosos.

Segundo dados coletados desse recorte pela própria autora desta pesquisa, publicados no período de 48h entre 03 e 04 de novembro de 2023, houve 32 ocorrências da resposta “Imersão” nos comentários dessa sequência de *posts*. Desse total, 29 eram de contas com nomes de usuários femininos, 1 de nome masculino, 1 de um usuário conjunto de um casal (todos perfis particulares) e 1 de uma empresa de estética (perfil público). É importante ressaltar que, no momento da coleta, os *posts* totalizavam 639 comentários, mas a limitação da ferramenta gratuita permitiu a extração apenas dos últimos 200.

Pelo caráter dialógico do discurso, no qual os comentários fundamentam a análise e a compreensão das implicações éticas das interações, supõe-se que as respostas de diferentes comunidades e grupos sociais às orientações da psicóloga variariam. No entanto, o caso analisado revela um nicho controlado pelos filtros do sistema da

plataforma, que restringe o espectro de alcance e engajamento — o que pode explicar o padrão de confirmação observado nos comentários (Ver Anexo 1).

A chamada à ação para uma imersão, mesmo “gratuita”, pode ser interpretada como uma estratégia comercial que explora vulnerabilidades emocionais de pessoas em busca de relacionamentos, sem abordar plenamente complexidades sociais e estruturais. Os 32 usuários que demonstraram interesse nessa imersão “gratuita” são “clientes” potenciais de terapia, “pacientes” especialmente vulneráveis pelo seu interesse no tema de relacionamento amoroso. Esse fato alerta para a responsabilidade da profissional de saúde, dos donos da plataforma e dos meios de produção que a sustentam na exploração de *capitais sociais* e serviços de saúde envolvidos em relações comerciais implícitas e explícitas, exigindo a veiculação de informações transparentes e serviços regulamentados.

Esta dinâmica, por vezes desconexa, entre o conteúdo científico e o conteúdo compartilhado evidencia os desafios nas cadeias de mediação do conhecimento. Borgman (2007), ao explorar as interseções da disciplina acadêmica e das camadas de conteúdo da informação — desde dados brutos até monografias publicadas, e desde a propriedade intelectual protegida até o domínio público —, nos apresenta uma gama de fatores a serem observados e papéis a serem revisitados para compreender como chegamos (ou não) ao interlocutor final ou desejável quando da disseminação do conhecimento científico pleno.

As inovações no acesso à informação **por meio da** Web semântica e das tecnologias das bibliotecas digitais colocaram a comunicação acadêmica e a disseminação da investigação numa trajetória crítica. Borgman (2007, p. 264, tradução nossa) delinea os vocabulários predominantes nas infraestruturas acadêmicas contemporâneas e os situa em contextos sociais e políticos, **afirmando ter como objetivo** em seu livro “enquadrar questões de pesquisa sobre práticas, incentivos, desincentivos e soluções para uma e-infraestrutura e como essas questões podem variar de acordo com a disciplina e a situação”. Nesse cenário, proponho um paralelo com as produções profissionais nas redes sociais de psicólogos graduados que, **apesar de** passarem pela formação acadêmica e **serem** respaldados e fiscalizados (em teoria) por Conselhos, Governos e pela própria Academia, **atuam em um contexto de registros e mediações outros**.

Ao focar em um recorte específico sobre “solteirice e relacionamentos amorosos”, a análise revela potenciais limitações na abordagem individualizada da psicóloga, que

negligencia questões sistêmicas e estruturais, especialmente aquelas relacionadas a gênero e desigualdades. A narrativa da psicóloga, que se pretende inspiradora, exclui experiências diversas e reforça estereótipos, evidenciando forças centrífugas que marginalizam vozes menos representadas. A ênfase na *maturidade como métrica* para relacionamentos reflete uma perspectiva meritocrática que desconsidera as desigualdades enfrentadas por diferentes segmentos da população. Não há, por exemplo, qualquer fomento ao empoderamento feminino voltado para o crescimento pessoal independente, nem à busca pelo conhecimento, pela liberdade, emancipação ou luta por mais direitos e igualdade plena. Também não são questionados os fatores externos à *comunidade* e/ou ao *sistema*, nem como ou por que eles existem.

Nesse sentido, faz-se necessário um debate ético-jurídico rigoroso no âmbito das redes sociais, envolvendo os Conselhos de Psicologia, órgãos públicos de saúde e demais esferas da sociedade, com o objetivo de compartilhar dados científicos e ferramentas de coleta de informações já existentes sobre a já mencionada necessidade de regulamentação das redes. É igualmente importante apresentar uma análise crítica sobre as exigências impostas aos profissionais no contexto capitalista neoliberal brasileiro — inclusive na área da saúde —, nas quais o engajamento é buscado, muitas vezes, à custa da exploração de vulnerabilidades emocionais de pessoas em busca de relacionamentos.

No que se refere às contribuições da CI, aplicando os conceitos de *comunidades e sistemas* para uma análise dialógica de *psi-discursos* no Instagram, emergem nuances relevantes do discurso e suas implicações: a *comunidade*, constituída pelos usuários do perfil público (interessados em acolhimento terapêutico; solteiros; em busca de relacionamento amoroso; heterossexuais; brancos; e majoritariamente do sexo feminino), pela própria plataforma e seus patrocinadores — incluindo grandes corporações de saúde —, juntamente com a psicóloga, configura um ambiente colaborativo de compartilhamento de informações, de apoio/exploração/prestação de serviço mútuo, de suporte terapêutico e, na maioria dos casos, de confirmação de crenças sem espaço para o contraditório.

Essa *comunidade* está inserida em um sistema que abrange as ferramentas e estruturas digitais do Instagram, com destaque para o direcionamento e controle das interações via algoritmo no contexto do capitalismo neoliberal no Brasil, o que interfere diretamente na disseminação de informações por parte dos psicólogos que são

patrocinados pelas corporações burguesas de saúde por meio do Instagram. Esses psicólogos trabalhadores mascararam a prestação de serviços e a monetização de um *capital social* próprio e de todos os envolvidos nas interações, beneficiando, em última instância, os sujeitos detentores do controle da plataforma, que induzem os valores simbólicos ali disseminados.

Na próxima seção, apresentam-se as considerações finais, com o objetivo de aparar arestas deixadas no caminho e de estabelecer um diálogo aberto para novos olhares sobre o *corpus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou analisar as contribuições da Ciência da Informação (CI), a partir dos conceitos de *comunidades* e *sistemas*, para a Análise Dialógica do Discurso (ADD) de psicólogos no Instagram. A abordagem multidisciplinar entre a Ciência da Informação e a ADD proporcionou uma compreensão mais robusta das dinâmicas de interação nessa plataforma, oferecendo contribuições valiosas a respeito da forma como os psicólogos utilizam o Instagram para compartilhar conhecimento sobre saúde mental e prospectar clientes vulneráveis no contexto do capitalismo neoliberal no Brasil.

A análise destacou a importância da identificação e compreensão das características e interesses de uma determinada *comunidade* e do *sistema* que a sustenta em um dado contexto interacional. Esses conceitos foram fundamentais para compreender as interações dialógicas dos psicólogos com seus seguidores e as demais vozes que perpassam os discursos construídos e disseminados no ambiente digital. O engajamento emergiu como uma métrica, refletindo a participação ativa em uma plataforma não regulamentada pelo Estado brasileiro como gestora de um capital social monetizado dessa comunidade, influenciando a visibilidade do conteúdo de diversas formas na atuação da psicóloga em prol de maior número de curtidas e visualizações. A compreensão do papel do engajamento nas interações deve ser aprofundada em futura pesquisa para uma análise mais detalhada das dinâmicas de comunicação no Instagram.

Nesse sentido, Casilli (2014) apresenta uma proposta de compreensão dos discursos nas redes, a qual compartilhamos, em que devemos abordar as publicações *on-line* enquanto construção de um *capital social*, ou seja, atividades discursivas de

publicação, revelação ou encenação de si que se inserem num processo de “aquisição, via relações mediatizadas pelas TICs, de recursos materiais, informacionais ou emocionais” (Casilli, 2014, p. 18) que geram valor monetário, inclusive.

A análise dos *posts* deste artigo revelou, também, limitações relacionadas à abordagem individualizada e pessoal adotada pela profissional, especialmente no contexto da solteirice e dos relacionamentos amorosos. A ênfase na *maturidade como métrica* para relacionamentos foi examinada sob a *perspectiva meritocrática*, negligenciando questões sistêmicas e estruturais, como desigualdades de gênero, cor de pele, origem social e geográfica. Deste modo, a integração de conceitos da Ciência da Informação (CI) com a Análise Dialógica do Discurso ofereceu uma perspectiva mais abrangente das complexas dinâmicas das *comunidades* no Instagram. Além disso, as reflexões sobre as limitações individuais na abordagem da psicóloga contribuem para o avanço da pesquisa científica multidisciplinar. No campo da Psicologia, a análise ressaltou a importância de considerar diversas vozes, representando diferentes experiências e opressões. A necessidade de incorporar uma perspectiva sensível às disparidades sociais e garantir a inclusão de diversas perspectivas foi destacada, alinhando-se aos princípios éticos da profissão de psicólogo para melhor atendimento à população.

Nossas conclusões iniciais apontaram para a necessidade de um debate ético-jurídico mais amplo nas redes sociais, envolvendo os Conselhos de Psicologia, órgãos públicos de saúde e demais esferas da sociedade. A exploração das vulnerabilidades emocionais das pessoas em busca de relacionamentos, no contexto do capitalismo neoliberal no Brasil, requer uma análise crítica e regulamentação adequada das redes sociais, tal como ocorre em outras esferas da sociedade regidas pelas leis constitucionais.

A chamada à ação para uma imersão “gratuita” foi discutida como uma estratégia comercial que explora as vulnerabilidades emocionais das pessoas em busca de relacionamentos. Portanto, é necessário também debater questões éticas e jurídicas relacionadas a práticas comerciais no contexto dos direitos do consumidor e das práticas publicitárias. O termo “gratuito” é contestável (e, no mínimo, inadequado), uma vez que todos inseridos na plataforma detêm um capital social de valor monetário para o dono da plataforma e para a psicóloga em questão, que fatura também por número de seguidores, visualizações e curtidas. O mais adequado seria, portanto, imersão “sem custo adicional

(além do já empregado na plataforma por destinar a ela sua imagem, dados pessoais, tempo etc.)”.

Retomando a discussão terminológica iniciada no artigo, que problematiza as nuances éticas entre “paciente”, “cliente” e “usuário”, constata-se que a pessoa que busca atendimento psicológico *on-line* assume uma tripla condição: como “cliente” da plataforma, tem direito à transparência sobre as relações comerciais e à compreensão de seu papel de consumidor; como “beneficiária” de um direito constitucional à saúde, deve ter acesso garantido a um serviço qualificado e ético; e, fundamentalmente, para a efetividade do processo terapêutico, precisa se sentir no lugar de “paciente” – acolhida em sua vulnerabilidade – para então tornar-se agente ativo de sua própria transformação. Esta triangulação de lugares discursivos ilustra a complexidade de se praticar saúde mental em ambientes mediados por lógicas de mercado.

Em síntese, a análise proporcionou uma compreensão mais profunda das interações dialógicas dos psicólogos no Instagram, destacando tanto as contribuições quanto as limitações na forma como o conhecimento sobre saúde mental é construído e disseminado nesse ambiente digital. A pesquisa sugere a necessidade contínua de reflexão crítica e regulamentação ética para garantir práticas profissionais responsáveis e sensíveis às diversas realidades da população.

Por fim, reconhece-se o impasse ético inevitável ante a realidade do capitalismo neoliberal e a consequente impossibilidade de uma conduta ética plena nessas circunstâncias (Chauí, 2016). Diante disso, acredita-se que é papel do analista do discurso, a partir dos dados investigados, desnudar as relações de poder e as ações do Estado, em luta por transformação social, política e econômica que permita uma conduta ética integral e plena. Tal mudança não se dará de maneira abrupta, por conspiração ou decreto (Mészáros, 2015), mas por meio de um processo dialógico-pedagógico no qual os trabalhadores constroem obstáculos e constrangimentos aos poderes estabelecidos.

REFERÊNCIAS

ACOSTA PEREIRA, Rodrigo; OLIVEIRA, Amanda Maria de. Análise dialógica do discurso: apontamentos de/para pesquisa no Brasil. *Revista de Estudos do Discurso (REDIS)*, Porto, n. 11, p. 41-68, 2022.

ALIGN. *Men in politics as agents of gender equitable change: gender norms and political masculinities*. Londres: ALIGN, 2024. Disponível em: <https://www.alignplatform.org/sites/default/files/2024-05/meninpolitics-cross-country-report-may24.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Teoria do Romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.

BELLUZZO, Luiz Gonzaga; GALÍPOLO, Gabriel. *A escassez na abundância capitalista*. São Paulo: Contracorrente, 2019.

BORGMAN, Christine L. *Scholarship in the Digital Age: Information, Infrastructure, and the Internet*. Cambridge: MIT Press, 2007.

BRAIT, Beth. “Perspectiva dialógica: um percurso brasileiro”. In: BAGNO, Marcos; VIEIRA, Francisco Eduardo (Orgs.). *História das línguas, história da linguística: homenagem a Carlos Alberto Faraco*. São Paulo: Parábola, 2020. p. 41-60.

CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. 2. ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

CASILLI, Antonio. Contre l’hypothèse de la “fin de la vie privée”. *Revue française des sciences de l’information et de la communication*, 2014. Disponível em: <http://rfsic.revues.org/630>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CHAUI, Marilena. *A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa – Volume 2: transcendental e imanência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAUI, Marilena. *A ideologia da competência*. 1. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2023.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. *Código de Ética Profissional do Psicólogo*. Brasília, 2009. Disponível em: <https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2012/07/Co%CC%81digo-de-%C3%89tica.pdf>.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Doubleday, Anchor Books, 1959.

HJØRLAND, Birge. Domain analysis: a socio-cognitive orientation for Information Science research. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, v. 30, n. 3, 2004. Disponível em: <http://www.asis.org/Bulletin/Feb-04/hjorland.html>.

HJØRLAND, Birger. Domain analysis in information science: eleven approaches-traditional as well as innovative. *Journal of Documentation*, v. 58, n. 4, p. 422-462, 2002.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

KUHLTHAU, Carol Collier. *Seeking Meaning: A Process Approach to Library and Information Services*. Connecticut: Libraries Unlimited, 2004.

LIU, Bing. *Web Data Mining: Exploring Hyperlinks, Contents, and Usage Data*. 2. ed. Chicago: Springer, Berlin, 2011.

MÉSZÁROS, István. *A Montanha que Devemos Conquistar*. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Gabriela Nascimento Rossi de. Contribuições da ciência da informação para a coleta e seleção do corpus na análise dialógica do discurso de psicólogos no Instagram. *Revista Querubim*, Rio de Janeiro, n. 54, v. 7, p. 11-18, 2024. Disponível em: <https://share.google/dTApI75EprfZkCRgL>. Acesso em: 19 dez. 2025.

OLIVEIRA, Roberta Rezende. *Percepções morais entre beneficiários e não beneficiários do Programa Bolsa Família em um Município de pequeno porte*. 2018. 270f. Tese (Doutorado em Política Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SHIRKY, Clay. *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. [s. l.]: Penguin Press, 2008.

SILVA, Rayssa Batista Lima da et al. Capitalismo e as práticas neoliberais: reflexões críticas sobre implicações na saúde mental das mulheres. *VEREDAS - Revista Interdisciplinar de Humanidades*, [s. l.], v. 8, n. 15, p. 100-114, 2025. Disponível em: <https://periodicos.unisa.br/index.php/veredas/article/view/772>. Acesso em: 30 dez. 2025.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2025.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ANEXO 1

Comentário 1 de @franca_gif: Acredito que são as melhores pessoas! Pois já sabem exatamente o que quer, não tem tempo para mentiras e muito menos para indecisões. Se você achar alguém assim! Agarra e não dá mancada
(1.2) Resposta de @Amandafitas ao Comentário 1 de @franca_gif: @franca_gif faz sentido mesmo irmã
(1.3) Resposta de @_advvida ao Comentário 1 de @franca_gif: @franca_gif verdade
(1.4) Resposta de @leo.cachoeira ao Comentário 1 de @franca_gif: @franca_gif e verdade 🤔
(1.5) Resposta de @angelicasheila13 Angel ao Comentário 1 de @franca_gif: @franca_gif aí vc encontra um indeciso, e fode com teu psicológico.
(1.5.1) Réplica de @franca_gif @ à resposta de angelicasheila13 Angel em relação ao seu Comentário 1: @angelicasheila13 Angel, O critério de avaliação aqui é rigoroso! Hahahaha. E se eu for atirar, vou ir pra cima do cara, que acredito que ter os atributos que desejo. Mas tudo na base no teste, até ter certeza! Se bem que, certeza mesmo não teremos nunca! Mas indícios talvez. Um risco pra ambos os lados!

Recebido em: 22/08/2024

Aceito em: 29/10/2025

Gabriela Oliveira: doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGL/UFSC). Membro do Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada - NELA. Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Licenciada em Língua Inglesa/Portuguesa e em Turismo (UFOP). Trabalhou em Projetos de Estímulo ao Ensino (PED/UFOP), Educação de Jovens e Adultos (PEJA/UFOP) e Educação Inclusiva (NEI/UFOP). Atuou como professora de Inglês e Português na Educação Básica nas redes pública e privada (MG/SC). Atualmente, é professora de Inglês no Ensino Fundamental da Prefeitura de Biguaçu/SC e professora de Inglês no Ensino Médio no Estado de Santa Catarina.

**O deslizamento metonímico do significante
metafórico *Cidade da Bahia* no poema “Sobre os
males da Cidade da Bahia”, de Gregório de Matos
Guerra: denúncia sobre o aspecto moral
da cidade no século XVII**

*The metonymic slippage of the metaphorical signifier Cidade da
Bahia in the poem “Sobre os males da Cidade da Bahia”, by
Gregório de Matos Guerra: denunciation of the moral
Aspect of the city in the 17th century*

Robson Anselmo Tavares de Melo
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)
robsonportilit@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3789-4250>

Arthur Silva Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
arthuraraujoaraujo1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9905-6850>

Bruno Simões Costa Guimarães
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)
brunoscguiaraes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3913-2716>

RESUMO

Este artigo tem como proposta basilar analisar o deslizamento metonímico do significante “Cidade da Bahia”, no poema “Sobre os Males da Cidade da Bahia”, do poeta baiano Gregório de Matos, a partir dos estudos do polímata da língua(gem), o russo Roman Jakobson, sobre os polos metafórico (similaridade) e metonímico (contiguidade) dispostos no artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. Polos esses desenvolvidos, respectivamente, a partir das relações associativas e sintagmáticas, desenvolvidas pelo genebrino Ferdinand de Saussure. Considerado o poeta da linguística, Jakobson em *Linguística e poética* reivindica à ciência linguística o direito e o dever de

também analisar a poética (literatura). Nesse poema, mostra um pouco a corrupção social pela qual passava a capital baiana e da colônia no século XVII.

Palavras-chave: polos metafóricos e metonímicos; relações associativas e sintagmáticas; Cidade da Bahia; crítica ferrenha; Gregório de Matos.

ABSTRACT

The basic purpose of this article is to analyze the metonymic slippage of the signifier “Cidade da Bahia”, in the poem “Sobre os Males da Cidade da Bahia”, by the Bahian poet Gregório de Matos, based on the studies of the polymath of language, the Russian Roman Jakobson, on the metaphorical (similarity) and metonymic (contiguity) poles arranged in the article *Two aspects of language and two types of aphasia*. These poles were developed, respectively, from the associative and syntagmatic relations developed by the Genevan Ferdinand de Saussure. Considered the poet of linguistics, Jakobson's *Linguistics and Poetics* claims from linguistic science the right and duty to also scrutinize poetics (literature). In this poem, he shows a little of the social corruption that the capital of Bahia and the colony went through in the 17th century.

Keywords: metaphorical and metonymic poles; associative and syntagmatic relations; City of Bahia; fierce criticism; Gregório de Matos.

INTRODUÇÃO

“[...] O demo a viver se exponha/ Por mais que a fama a exalta/ Numa cidade, onde falta/Verdade, Honra, Vergonha [...]” (Matos, 2014, p. 12). Esses versos demonstram bem a força impactante da lira de um poeta que vivera em um período de forte turbulência em que criticar, abertamente, a coroa portuguesa poderia render-lhe entre outros castigos/punição a *pena capital* – execução em praça pública para servir de exemplo a todos(as) que ousassem criticar as estruturas dominantes.

Mesmo no anonimato, sua poesia ganhou as ruas, os becos e as ladeiras etc., chegando às várias camadas sociais, isto é, ricos e pobres, da hoje Salvador, todos(as) conheciam tanto seus versos audaciosos como também os líricos e os religiosos (as três vertentes principais de sua poética).

Isso demonstra tanto seu forte talento com a *palavra* a qual não se calava ante as injustiças e aos desmandos dos governantes como também o poder de alcance mesmo em um período de forte repressão. Pois, lembremos que se trata de um período em que não havia, em nosso país, a imprensa; os livros eram impressos em Portugal.

Gregório é considerado por muitos historiadores e críticos literários como o primeiro *pasquim* brasileiro, devido ao fato de tocar na ferida das relações coloniais, em especial as atrocidades ocorridas na *Cidade da Bahia* – na época também capital da colônia: “[...] E que justiça a resguarda...Bastarda/É grátis distribuída...Vendida [...]” (Matos, 2014, p. 15).

Sua lira maldizente lhe valeu, entre outras, a alcunha de “O boca do inferno”, pois não poupava ninguém: portugueses(as), brasileiros(as), religiosos(as), clérigos, homens livres, escravizados(as), políticos e plebeus, todos eram sujeitos à sua mordaz crítica. Um exemplo, a seguinte crítica ao clero: “[...] “E nos frades há mangueiras...Freiras/Em que ocupam os serões...Sermões/Não se ocupam em disputas...Putas” [...] (Matos, 2014, p. 15, grifo nosso).

A palavra grifada ratifica bem a “ousadia” poética de Gregório de Matos em seu período. Assim, no manejo com a *palavra*, Matos foi à frente do seu tempo. Ratificamos que nosso estudo tem como objetivo basilar discutir sobre a expressividade de Gregório de Matos no poema “Sobre os males da cidade da Bahia” através de uma abordagem linguístico-literária, baseada nos estudos metáforo-metonímicos propostos por Roman Jakobson (1896-1982).

Observaremos que o significante *Cidade da Bahia* (metafórico) desliza em outros significantes (metonímicos), construindo assim uma teia de significação em que a crítica se faz contundente em meio a um período no qual o Brasil era apenas uma colônia portuguesa nos trópicos, subjugada pelo pacto colonial. Gregório, nesse contexto, torna-se uma voz contra as opressões as quais tolhiam o que poderíamos chamar hoje de cidadania, reivindicando a possibilidade de gritar contra as injustiças orquestradas pela coroa portuguesa.

Ademais, salientamos que quando falamos sobre metáfora (similaridade) e metonímia (contiguidade) destacamos que são dois recursos linguísticos estudados pelo polímata da língua(gem), o russo Roman Jakobson (1896-1982), cujo nome está, intimamente, relacionado aos *Círculos Linguístico de Moscou* – também chamado pejorativamente de *Formalismo Russo* – (1915 a 1920) do qual foi um dos fundadores, ao de *Praga* (1926), ao de *Nova Iorque* (1943), como também manteve contato com o de *Copenhague* e com a *Sociedade Linguística dos Estados Unidos*.

As contribuições de Jakobson excedem aos limites dos estudos científicos da língua(gem), indo também para antropologia, poética, afasia, psicanálise, cinema, teoria da comunicação, tradução, arte da gramática, distúrbios de fala etc. Manteve amizade com poetas e intelectuais de várias áreas o que somado à sua sede de conhecimento lhe angariou um forte cabedal de conhecimento, destacamos aqui sua amizade com o intelectual antropólogo belga Claude Levi Strauss (1908-2009) cujas ideias sobre a antropologia estrutural influenciaram sobremaneira seus estudos. No campo poético, firmou amizade com nomes como o poeta e dramaturgo russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930). Poeta esse considerado de “o poeta da revolução”.

Em relação aos polos metafóricos (similaridade) e metonímicos (contiguidade) são recursos desenvolvidos pelo linguista russo respectivamente a partir das relações associativas (*in absentia*) e sintagmáticas (*in praesentia*) estudadas pelo mestre genebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913), catalogadas em sua obra *post mortem Curso de linguística geral* (CLG), 1916, por dois de seus discípulos – Charles Bally (1865-1947) e Alberto Schehaye (1870-1946) – sob a orientação de seu ex-aluno, Albert Reidlinger.

Vale salientar que o próprio conceito de *significante* elencado neste estudo advém das pesquisas do mestre genebrino expressas no *Curso* mais especificamente no capítulo dedicado sobre a *Natureza do signo linguístico*. Ainda, conforme Jakobson (1990), as metáforas e metonímias – não confundir com as homônimas dos *tropos de linguagem* – estão presentes em todo processo linguístico, poético (literatura) ou não.

Aliás, vale destacar que Jakobson é crítico quanto à dicotomia epistemológica no que concerne aos estudos da *poética* e da *ciência linguística*, pois em seu célebre artigo *Linguística e poética* declara uma não dicotomia entre tais realidades linguísticas, pois, de acordo com ele, tanto o versado na crítica literária quanto o linguista trabalham com o mesmo material, a língua(gem).

No tocante a Gregório de Matos Guerra, poeta versátil no manejo com a *palavra*, dedicou-se, como vimos, à lírica amorosa, à filosófica, à religiosa, à encomiástica e, em especial, à satírica. Também fez incursões sobre a *palavra* e a disposição espaço-visual, uma antecipação do que faria no século XX poesia concreta (1950).

Isso é observado no poema “Ao mesmo por suas altas prendas” em que joga com o léxico em uma relação semântica na disposição das palavras no papel. Em especial, seus versos cortantes ganharam notabilidade pública, eram poemas oralizados pela população.

Segundo Andrade (1987), a ABL (Academia Brasileira de Letras) no início do século XX – 1923 a 1933 – catalogou junto ao povo da Bahia textos que pela tradição são considerados de autoria do poeta.

Retornando ao poema “Sobre os males da Cidade da Bahia”, nele constatamos o habilidoso engenho de poeta no que concerne ao deslizamento metonímico do(a) significante/metáfora *Cidade da Bahia*, pois tal deslizamento pinta o retrato de uma Salvador/Bahia, mergulhada em problemas sociais de várias estâncias.

Por esse habilidoso trabalho com as palavras, o respectivo texto é inserto didaticamente na vertente cultista (gongórica) do Barroco seiscentista, sem deixar de lado o jogo do raciocínio, Conceptismo ou Quevedismo. Correntes essas de origem espanholas.

Historicamente falando no período em que o poeta vivera, havia, de acordo com Campos (2020), *pacto colonial* que foi um sistema de políticas comerciais implementadas pela metrópole portuguesa, durante o período colonial, que restringia o comércio das colônias ao monopólio da metrópole, forçando-as a negociar exclusivamente com Portugal e a importar somente seus produtos. Assim, de acordo com o autor (2020), o pacto surgiu em um contexto de expansão marítima europeia e ideais mercantilistas, procurando maximizar os lucros para Portugal, explorar os recursos naturais coloniais e manter seu controle político e econômico sobre as colônias.

E é justamente contra esse sistema que Gregório de Matos se insurge, ao usar sua lira como porta-voz de uma colônia fatigada pela exploração econômica: “[...] E seus donos asneirões/ ao desfazer da moeda/ perdem da mesma assentada/ Amigo, Primor, Tostões [...]” (Matos, 2014, p. 13).

Em síntese, a partir dos conceitos relativos aos respectivos polos, analisaremos o deslizamento do significante *Cidade da Bahia* noutros significantes construindo assim um todo significativo que apresenta um painel sobre os vícios morais da capital baiana da época em que vivera Gregório de Matos Guerra. Males esses provocados tanto pela exploração mercantil da coroa portuguesa quanto ao aspecto moral dos(as) cidadãos(ãs) da cidade baiana.

O POLÍMATA DA LÍNGUA(GEM) ROMAN JAKOBSON

Chamado de “O poeta da linguística” por Haroldo de Campos (1929-2003), Roman Jakobson nasceu na Rússia em 1896 e morreu nos Estados Unidos em 1982. Desde jovem, interessou-se pelos estudos da língua(gem) em seus vários campos, não se circunscrevendo apenas à vertente científica. Segundo ele (1988), a linguística poderia e deve atuar noutras áreas, a saber: a antropologia, fonologia, patologia da linguagem, teoria da informação, psicanálise, poética, cinema, estilística e folclore etc.

Assim, defendendo: “A linguística interessa-se pela linguagem em todos os seus aspectos – pela linguagem em ato, pela linguagem em evolução, pela linguagem em estado nascente, pela linguagem em dissolução” (Jakobson, 1988, p. 34). De acordo com Blikstein (1990), Jakobson é um dos maiores pensadores do século XX e, também, pioneiro na análise estrutural da língua(gem), da poesia e da arte. Ademais, conforme o autor (1990), o germe do pensamento linguístico de Jakobson já pode ser rastreado principalmente por sua participação no *Círculo Linguístico de Moscou* – também chamado de *Formalismo Russo*.

Círculo esse que nascera no inverno de 1914-1915 em que alguns estudantes da Universidade de Moscou fundaram-no sob os auspícios da Academia de Ciências, era um grupo, sobretudo, de jovens intelectuais russos da década de 1910-1920 preocupados com o aspecto simbólico do *som* na *poesia*. Esses jovens intelectuais se voltaram, com especial, atenção para a *substancialidade* do *poema*, ou seja, para sua *arquitetura formal*, razão por que foram denominados pejorativamente de *formalistas*.

Entretanto, aceitaram a respectiva alcunha desafiadoramente. Esse grupo se constituiu, conforme discorre Blikstein (1990), como um marco definitivo no panorama histórico da ciência da literatura; fechando, dessa forma, caminhos da investigação extralinguística, a qual se perdia em última instância nos domínios de outras ciências como a história, a sociologia, a psicologia ou a filosofia, e reconduzindo o estudo do fato literário para dentro de seus domínios intrínsecos.

Schnaiderman (1970) ressalta que, embora os *formalistas* fossem muito jovens, desde o início já se patenteia a segurança com que eles abordam determinados problemas da arte e da literatura. O fato de colocarem a poética ao lado da linguística indica uma faixa de preocupações que seria dominante no movimento, particularmente, o estudo da

poética como fato importante da língua(gem), até então geralmente descurado pela linguística tradicional.

Ainda, consoante com o autor (1970), Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto para o grupo: “A poesia é uma linguagem em sua função poética” (Jakobson *apud* Schnaiderman, 1970, p. 9). E prosseguia afirmando sobre o objetivo do grupo: “Deste modo o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (Jakobson *apud* Schnaiderman, 1970, p. 10). Vale salientar que, além de Jakobson, participaram do movimento os poetas: Maiakoviski, Pasternak, Mandelstam e Assiéviev.

Salienta Blikstein (1990) que os *formalistas* erigiam o processo, ou seja, o princípio da organização da obra como produto estético, como fundamento do método. Dessa forma, adotaram posições combativas em relação às teorias críticas vigentes, e como recurso tático, muitas vezes, chegaram a afirmar a independência da obra literária em contraste com as demais formas de manifestação social, o que lhes valeu a acusação de tentarem alienar a obra da *história* que a produz.

Contudo, conforme o autor (1990), o *formalismo* dava acentuada importância ao estudo histórico da linguagem e de sua expressão literária, nunca desconsiderando a relação dialética entre sincronia e diacronia, o que desautoriza os detratores. Afirma Trunkle (2011) que, além do *Círculo linguístico de Moscou*, Jakobson participou também como fundador do *Círculo Linguístico de Praga*, enfatizando que esse Círculo estava fundamental e estreitamente ligado às correntes contemporâneas da linguística ocidental e da linguística russa.

Jakobson definiu sua teoria da estrutura da linguagem em contraste com a de Ferdinand de Saussure, explicitando que a considerava demasiadamente abstrata e estática. Assim, tratou as famosas dicotomias saussurianas (*langue/parole*, *sincronia/diacronia*) com uma dialética, insistindo na estreita relação entre *forma* e *significado*, em uma situação de sincronia dinâmica. Além dos círculos de *Moscou* e de *Praga*, também participou do *Círculo Linguístico de Nova Iorque*, da *Sociedade Linguística dos Estados Unidos* e do *Círculo Linguístico de Copenhague* no qual teve contato com Louis Hjelmelev (1899-1965).

Monteiro (2009) ressalta que, entre os interesses de Jakobson, estavam os problemas da *literatura*, do *cinema*, e das *lesões cerebrais*. Essas últimas resultavam

também em problemas linguísticos de aquisição de linguagem, e, também as afasias. Tão amplo é o escopo dos assuntos estudados por ele que constitui uma tarefa difícil sistematizar os temas de suas pesquisas em um quadro bem delimitado e definido. Jakobson é, segundo Monteiro (2009), um dos primeiros autores a tratar da questão do *sujeito da linguagem*.

Também se deve a Jakobson os avanços da *teoria fonológica*, com o refinamento da *noção de fonema*, cujas pesquisas foram iniciadas no *Círculo de Praga*. Essas pesquisas encontrariam um potencial para ampliação com os estudos da fonética acústica nos Estados Unidos. Nesse país, lecionou em Colúmbia, Havard e Instituto de tecnologia de Massachusetts, participando ativamente de suas atividades acadêmicas.

A contribuição de Roman Jakobson supera não apenas no sentido da abrangência de suas análises, como no fato de estabelecer uma interdependência permanente entre o próprio estudo da língua(gem) e a criação artística, sempre em busca do traço diferencial capaz de melhor definir a invenção pela *palavra* (Barbosa, 1990, p. 13). Lembra Blikstein (1990) que a maior parte da obra do linguista está dispersa por revistas especializadas de vários países e por volumes de elaboração coletiva. Suas obras foram/são publicadas em russo, alemão, português, francês etc.

Sobre a versatilidade epistemológica de Jakobson, Barbosa (1990, p. 13-14) discute através de uma *alegoria* que se pode dizer que um especialista é quase sempre uma *ilha*, pois seu campo de atuação restringe-se a um espaço peculiar e zelosamente definido e suas incursões a outras ilhas fazem-se esporadicamente, conforme a necessidade de fortalecer as suas posições.

Nesse sentido, de acordo com Barbosa (1990, p. 14), Jakobson não é um especialista, o seu espaço é antes um *continente* em que *ilhas diversas* são visitadas num movimento vertiginoso de viajante insaciável. Entretanto, adverte o autor (1990), é preciso dizer que este viajante não é jamais um turista apressado e superficial uma vez que suas viagens obedecem a certas preocupações bem definidas com que trilha caminhos desconhecidos e desbrava veredas antecipadas pelo estudo minucioso. Assim, pontua Barbosa (1990) que Jakobson afirma a difícil unidade na variedade que somente a determinação e a disciplina podem oferecer.

Relembramos que o objetivo basilar do respectivo texto é observar o *deslizamento metonímico* do significante *metafórico Cidade da Bahia* (metáfora) na tessitura de um

poema do poeta baiano Gregório de Matos Guerra (O Boca do Inferno). Acorando-se no artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* no que tange aos polos metafóricos (similaridade) e metonímicos (contiguidade), especialmente na seção V deste.

Tais polos advindos, respectivamente, a partir das pesquisas de Ferdinand de Saussure dispostos nas Relações Associativas (*in absentia*) e Sintagmáticas (*in praesentia*) em relação ao significante. E por falarmos em *significante*, destacamos que ele é constituinte do *signo linguístico*, realidade essa que, segundo Saussure (2012), é formada pelo conceito (significado) e pela imagem acústica (significante).

Conceitos esses presentes no CLG principalmente no capítulo I – “Natureza do signo linguístico” – em que discorre que o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas conceito e uma imagem acústica (Saussure, 2012, p. 106). Logo, significante não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la de “material”, é somente nesse sentido, e por oposição a outro termo da associação, o conceito, geralmente, é mais abstrato (Saussure, 2012, p. 106). Salientamos que Jakobson, como pontuamos, é um pensador que não se deteve a apenas uma vertente da língua(gem); mas, sim, um sequioso pelo conhecimento em perscrutar a relação do homem com a linguagem.

Como nossa pesquisa se relaciona, intimamente, com a poética (literatura), ancoramo-nos em sua assertiva exposta em *Linguística e poética*: “[...] compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorantes dos métodos linguísticos são um e outro flagrantemente de anacronismos” (Jakobson, 1988, p. 162).

GREGÓRIO DE MATOS GUERRA: A PALAVRA-PASQUIM NA BAHIA NO SÉCULO XVII

Gregório de Matos Guerra nasceu na *Cidade da Bahia* (hoje Salvador), no século XVII, e morreu em Recife/PE, em 1686 aos cinquenta anos. Estudou com os padres jesuítas. Formou-se em Direito em Coimbra/Portugal. Didaticamente, insere-se no Barroco seiscentista. Movimento artístico-literário esse que, segundo Oliveira (1999), reflete a

instabilidade do mundo pós-renascentista, em que o homem, arremessado do auge das conquistas expansionistas ultramarinas, de avanços tecnológicos e científicos, tem de ajustar sua cosmovisão aos desígnios do tempo e das fatalidades da vida.

Fatalidade essa que leva o homem a dilemas contraditórios em que a busca por uma verdade absoluta torna-se ineficaz, pois forças antagônicas agem impulsionando cada vez mais a dúvida e a exasperação, a única coisa certa/perene é a própria instabilidade das coisas do mundo e da vida. Isso pode ser verificado nos versos: “[...] Mas no sol, e na Luz, falte firmeza/ Na formosura não se dê constância/ E na alegria sintase tristeza” (Matos, 2014, p. 134).

Em tais versos, o poeta baiano externa o dilema do homem de seu período, perdido em meio de um *movimento* em que a efemeridade/a fluidez das coisas é um dos pontos nevrálgicos mesmo assim interroga a existência em um duelo forjado por dúvidas em que o acreditamos ser *verdade* se esvaia. Bosi (1994) lembra que é um movimento marcado, entre tantos pontos, por um choque entre valores da Reforma Protestante e dos da Contrarreforma Católica.

Seffrin (2014) pontua que após Matos formado em Direito, sucederam-lhe nomeações para juiz de Fora de Alcácer do Sal, representante da Bahia nas cortes em 1668, juiz do cível em 1671, procurador da Cidade da Bahia em 1672, e novamente representante da Bahia nas Cortes em 1674.

Viúvo em 1678, no ano seguinte desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia, 1681, Clérigo Tonsurado e em 1682 retornou ao Brasil nomeado desembargador da Relação Eclesiástica e tesoureiro-mor da Sé pelo arcebispo D. Gaspar Barata, foi em seguida destituído por seu sucessor e passou a levar vida boêmia e itinerante.

Casou-se em segundas núpcias com Maria dos Povos, mulher que segundo o próprio poeta era *honestas, formosa e pobre*. Predicativos que são declarados por ele no poema “Discreta e formosíssima Maria”: “[...] Discreta, e formosíssima Maria,/ Enquanto estamos vendo a qualquer hora/ Em tuas faces a rosada Aurora,/ Em teus olhos, e boca o Sol, e o dia [...]” (Matos, 2010, p. 15).

Ainda de acordo com Seffrin (2014), tanto no Brasil quanto em Portugal, sua veia satírica confirmaram a alcunha de “O Boca do Inferno”. Atiçou a ira dos membros do clero e demais exploradores da colônia, o que resultou no seu exílio em Angola, África.

Quando retornou ao Brasil por recompensa por ter ajudado a dismantelar um levante contra a coroa portuguesa, foi proibido de regressar à Bahia e foi morar em Recife, onde, como vimos, faleceu. Sobre Recife dizia em tom jocoso: “[...] Por entre o Beberibe, e o Oceano/ Em uma área sáfia, e lagadiça/ Jaz o Recife povoação mestiça/ Que o Belga edificou ímpio e tirano [...]” (Matos, 2014, p. 208). E continua, criticando o povo recifense: “[...] O povo é pouco, e muito pouco urbano,/ Que vive à mercê de uma linguíça, / Unha-de-velha insípida enfermiça,/ E camarões de charco em todo ano [...]” (Matos, 2014, p. 208).

Oliveira (1999) discorre que o Barroco é a arte dos contrastes em que o artista tenta conciliar forças polares díspares. O resultado, então, seria uma arte hiperbólica e desigual, a qual expressa, por meio do rebuscamento formal, a angústia desse conflito. Conforme Andrade (1987), o homem do Barroco, em relação a essa dualidade, vive entre o sentimento de amar a Deus sobre todas as coisas e o desejo de aproveitar os prazeres da carne.

Esse conflito intensifica o sentimento de aproveitar a vida porque tudo, e inclusive ela própria, é efêmero. Oliveira (1999) ainda pontua que o Barroco pode ser enquadrado em dois estilos básicos: o *cultismo* e o *conceptismo*. Sendo o primeiro o estilo em que é inserido o respectivo poeta baiano. Caracterizam os estilos citados como:

a) **Cultismo ou Gongorismo** (nome empregado em função do poeta espanhol Luís de Gôngora): valorização da forma, abuso de metáforas e hipérboles, adjetivação, apelo sensorial, aproxima-se da descrição.

b) **Conceptismo ou Quevedismo** (nome empregado em função do escritor espanhol Francisco Gomez Quevedo y Villegas): valorização do conteúdo, jogo de conceitos, de ideias, argumentação com base antitética ou paradoxal, apelo ao racional, aproxima-se da dissertação.

Ressalta ainda Oliveira (1999) que é muito difícil um texto ser, exclusivamente, cultista ou conceptista; pois, em geral, ele mescla os dois conceitos em sua produção artística. Como já abordado, “O Boca do Inferno” também tinha essa difícil conceituação visto que mesmo didaticamente catalogado como poeta cultista (jogar com as palavras), ele também utilizou o raciocínio lógico em seus textos.

Segundo Seffrin (2014), poeta culto, mesmo nas águas do improvisado, Gregório de Matos alcançou a mais alta poesia de seu período, seja na utilização da paródia, da

paráfrase, da tradução livre, seja pela absorção, seja pela subversão das técnicas versificatórias vigentes.

Conseguiu expressar com plenitude o espírito ambivalente e contraditório do Barroco, alçado num mundo oscilante entre a fé e o pecado. Matos foi emblemático para sua época porque a maior parte dos poetas de seu período era, demasiadamente, cortês frente à língua solta, infinitamente distante da comportada literatura do século XVII.

Acrescenta Seffrin (2014) que o Barroco de matriz clássica ganhou com Gregório de Matos novos contornos, mais quentes nos temperos e açúcares tropicais. O autor cita que o crítico literário Araripe Júnior considera o poeta baiano como o “Petrarca Sertanejo” e que sua poesia é um “lirismo crioulo”. Seffrin pontua ainda que o caráter da poesia de Matos já faz ressoar o surgimento de uma língua brasileira, simples, espontânea, próxima da oralidade.

Oliveira (1999) destaca que, embora ele tenha feito uma vasta produção, sua obra só foi publicada/compilada cerca de 230 anos de sua morte, pela Academia Brasileira de Letras, entre 1923 e 1933. Nenhum autógrafo seu é conhecido, e a maior parte de sua poesia encontra-se reunida em quatro códices manuscritos, não por ele, mas por anônimos que o fizeram de memória. Sua produção em especial manifesta influência de Camões e do poeta espanhol Luís de Gôngora.

O autor (1999) destaca que Gregório de Matos se popularizou por sua poesia de veia satírica, mas também escreveu poesias líricas (em que se encontra o Amor platônico), eróticas, religiosas, filosóficas e encomiásticas (essa última com a finalidade de adular poderosos).

Esse ecletismo, conforme Seffrin (2014), de nuances tão distintas é caracterizado por uma crítica social, de quem não aceita o desconcerto do mundo, e também uma veia lírica de redenção espiritual para além dos desajustes individuais, tais dilemas é o que talvez molde a face mais conhecida do “Boca do Inferno” que faz duras críticas, mas logo após em outra vertente, coloca-se como pecador arrependido aos pés da cruz: “A vós correndo vou, braços sagrados,/ Nessa cruz sacrossanta descobertos/ Que, para receber-me, estais abertos,/ E, por não castigar-me, estais cravados [...]” (Matos, 2010, p. 316).

Sua língua não perdoava ninguém, sua “lira maldizente” satirizava brancos, pobres, religiosos e negros; enfim, toda sociedade baiana era alvo de suas críticas. Isso é observado, por exemplo, nos seguintes versos em que o poeta defende sua própria atitude:

O deslizamento metonímico do significante metafórico Cidade da Bahia no poema “Sobre os males da Cidade da Bahia”, de Gregório de Matos Guerra: denúncia sobre o aspecto moral da cidade no século XVII

“Eu sou aquele, que os passados anos/Cantei na minha lira maldizente/torpezas do Brasil, vícios e enganos” (Matos, 2014, p. 41).

Mas, é a Bahia, sua terra natal, um dos grandes alvos de sua ferina lira, como se observa em: “Senhora Dona Bahia/ nobre e opulenta cidade/madrasta dos naturais,/ e dos estrangeiros madre/ Dizei-me em que fundais o ditame de exaltar os que aqui vêm,/ e abater os que aqui nascem” (Matos, 2014, p. 58).

Como já citado, todas as estâncias da sociedade baiana foram alvos de sua língua mordaz, até a Igreja, em que ele mesmo tinha um cargo eclesiástico, a saber: “A nossa Sé da Bahia/ Com ser um mapa de festas,/ é um presépio de bestas,/ se não for estribaria:/ várias bestas cada dia/ vemos, que o sino congrega,/ caveira mula galega/ o Deão burrinha parda” (Matos, 2014, p. 44).

Numa sociedade conservadora, patriarcal, escravocrata, pautada em valores religiosos em que a fé católica ditava o modo de viver das pessoas, como era a sociedade do século XVII (Brasil colônia de Portugal), Gregório de Matos emerge como um *pasquim*, ou seja, aquele que tem como missão denunciar as torpezas de uma sociedade que se escondia sob a égide da moralidade.

Ele, também, emerge como a primeira grande expressão literária brasileira já que o orador Padre Antônio Vieira, também inserto no Barroco, é de nacionalidade portuguesa. Afirmava: “Eu sou aquele, que os passados anos/ Cantei na minha lira maldizente/ Torpezas do Brasil, vícios e enganos [...]” (Matos, 2010, p. 1999).

ROMAN JAKOBSON E OS POLOS METAFÓRICO E METONÍMICO

Como já antecipamos, no célebre artigo *Os dois aspectos da linguagem e os dois tipos de afasia* – texto dividido em cinco seções – Jakobson (1988) discorre, de forma primorosa, que o desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes. Um tema (*topic*) que pode levar a outro quer por *similaridade* quer por *contiguidade*.

O mais acertado seria, segundo ele, falar sobre polo *metafórico* no primeiro caso, e de polo *metonímico* para o segundo; de vez que eles se encontram sua expressão mais condensada na *metáfora* e na *metonímia* respectivamente. Tais polos foram

desenvolvidos, como abordado, a partir das relações associativas (*in absentia*) e sintagmáticas (*in praesentia*), estudadas por Ferdinand de Saussure, dispostas no capítulo V, do *Curso de linguística geral* – (CLG).

Sobre as relações, Saussure (2012) expõe que essas coordenações são de espécies bem diferentes, as *associativas* repousam na *memória* e assim formam grupos bem diferentes onde operam as relações. Elas formam o “tesouro da língua”, que constitui a língua de cada indivíduo, o acervo linguístico de cada um. Já as *sintagmáticas* têm por base a extensão da sentença, e, repousam na extensão de dois ou mais termos presentes em uma série efetiva. Assim, ratificamos com base nos estudos de Saussure que a *metáfora* (similaridade) está para as relações *associativas* e a *metonímia* (*contiguidade*) para as *sintagmáticas*.

Para exemplificar os dois polos, Roman Jakobson (1988, p. 56) aborda que num teste psicológico, crianças foram colocadas diante de um nome e pediu-se que exprimissem as primeiras reações verbais que se lhes apresentassem no espírito. Duas predileções linguísticas opostas se apresentaram invariavelmente: a resposta foi dada ou como substituta ou como complemento.

A palavra exposta às crianças foi “choupana”, uma resposta foi “queimou”: outra, “uma pobre casinha”. As duas reações são predicativas, contudo a primeira cria um contexto puramente narrativo, ao passo que na segunda há uma dupla conexão com o sujeito “choupana”: de um lado, uma *contiguidade*, de outro, *similaridade*.

Manipulando esses dois tipos de conexão, *similaridade* e *contiguidade*, em seus dois aspectos (posicional e semântico), por seleção, combinação e hierarquização – um indivíduo revela seu *estilo pessoal*, seus gostos e preferências verbais. Ele (1988) observa que em um comportamento verbal normal, ambos os processos estão constantemente em ação, todavia uma observação atenta mostra que sob a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal, ora um, ora outro processo goza de preferência.

Jakobson (1988) afirma ainda que, na arte da linguagem, a interação desses dois elementos é, particularmente, marcante. Na poesia, segundo ele, diferentes razões podem determinar a escolha entre dois tropos. Afirma que a predominância alternativa de um ou outro processo, não é de modo algum exclusivo da arte verbal, pois a mesma oscilação aparece em outros sistemas de signo que não a linguagem.

Vale salientar que, no respectivo artigo, Jakobson parte dos estudos sobre a *metáfora* e a *metonímia* na fala de pessoas acometidas pelo distúrbio da afasia para reflexões sobre o desenvolvimento do discurso de forma geral, ou seja, científico e não científico, o que demonstra seu interesse por tudo que se refere à relação do homem com a língua(gem), um polímata na área. Sobre o acometimento na afasia, ele afirmava que “toda forma de discurso afásico consiste em alguma deterioração, mais ou menos grave, da capacidade de seleção e *substituição*, ou da faculdade de *combinação* e de contexto” (Jakobson, 1988, p. 55).

METÁFORAS E METONÍMIAS NO POEMA “SOBRE OS MALES DA CIDADE DA BAHIA”, DE GREGÓRIO DE MATOS: A PALAVRA E A SÁTIRA

Genial em mais de um aspecto, Gregório de Matos Guerra conseguiu espelhar como nenhum outro a complexidade do seu meio, os conflitos maiores e menores, e os dilemas, sobretudo os de ordem moral, disfarçados quase sempre sobre o pano de fundo social (Seffrin, 2014, p. 10).

Nesse contexto, sua poesia satírica se apresenta, visceralmente, ligada à realidade de seu tempo, fato esse que o faz figurar como a maior expressão do Barroco cultista brasileiro. Kothe (1997) afirma que a parte mais conhecida da obra do poeta é a originalidade criativa, pois, segundo ele (1997), Gregório critica situações, pessoas e costumes da sociedade baiana do século XVII, nobreza x burguesia, homem branco de origem nobre x mulato indigno de origem menor, mulher branca x mulher negra e mulata etc.

Enfim, ninguém escapava à sua lira que, muitas vezes, era impiedosa, ácida. Tal lira se revela, não raro, entre a linguagem popular e a erudita, revelando o quão versátil é esse poeta, que viveu entre intelectuais e a camada mais popular de uma Salvador do século XVII, limitada pelo então cruel *pacto colonial* com a metrópole.

Destacamos que o principal debate sobre a poesia satírica de Gregório diz respeito ao fato de essa poesia possuir ou não caráter revolucionário. Ou seja, o poeta estaria na defesa de interesses coletivos ou na defesa de seus próprios interesses? O poeta estaria assimilando a voz do brasileiro contra a metrópole ou apenas reafirmando normas e

hierarquias sociais (crítica retórica aos exageros)? Racista, filiado ao poder? Anticolonialista? São pontos que emergem e suscitam dúvidas e controvérsias sobre os pontos refletidos em seus versos. Um poeta que reflete bem a alma contraditória do seiscentismo Barroco.

Como já exposto, o poeta baiano nunca publicou nada. Sua obra foi compilada *post mortem* (século XX – 1923 a 1933) pela Academia Brasileira de Letras (ABL). Suas poesias de cunho satírico foram organizadas nos volumes IV e V, sendo os demais volumes dedicados à poesia lírica, à encomiástica e à filosófica. Grande parte de sua obra estava na boca do povo que declamava seus versos, mesmo não sabendo a autoria deles.

Entre as satíricas, destaca-se a intitulada “Sobre os Males da Cidade da Bahia”. Poema alvo de análise neste estudo; nele, Gregório de Matos “pinta” em breves versos o perfil moral de Salvador/Bahia no século em que ele vivera. Para expor esse perfil, “O Boca do Inferno” utiliza a *metáfora* e a *metonímia*, recursos que tentarão construir o cenário de Salvador, principalmente no que concerne ao deslizamento *metonímico* de tom jocoso e crítico.

Assim, registrando uma cidade em que a desordem e a falta de decoro estão presentes em várias estâncias sociais, isto é, tanto nas mais favorecidas quanto as não. Dessa forma, esse deslizamento é o responsável em demonstrar uma cidade que embora tão cara ao poeta, mas estava *afogada* em explorações econômicas e baixa moralidade dos seus governantes. Salvador, que fora a primeira capital do Brasil colônia – entre 1549 a 1763 –, se via em um contexto histórico atordoado.

Matos emprega, linguisticamente, esses recursos coadunados fomentando e construindo uma ironia, a qual foi sua marca mais latente, ou seja, aquela que dera, como vimos, um teor *sui generis* ao nosso seiscentismo. “Sobre os males da Cidade da Bahia” é um texto que foi recortado por nós do livro *Gregório de Matos: reunião de poemas*, de 2014.

Obra organizada por André Seffin, pois, como já de conhecimento, seus versos oralizados pela população baiana nos quais paira certa dúvida de autoria, entretanto a tradição popular imprime a Gregório sua autoria. Composto por nove estrofes, cada uma com sete versos ao estilo cultista (jogo de palavras), embora Matos não dispensasse o jogo de ideias (conceptismo).

Em cada estrofe, um setor da sociedade é criticado, a saber, na sua respectiva ordem textual: na 1ª (primeira), a cidade em sua totalidade; na 2ª (segunda), o comércio; 3ª (terceira), a população 4ª (quarta), militares; 5ª (quinta), comércio e a relação com a coroa portuguesa; 6ª (sexta), o clero; 7ª (sétima), religiosos/beatos e freiras 8ª (oitava), transação comercial e 9ª (nona), políticos/câmara.

Buscando, portanto, pintar um quadro de como era a sociedade em que vivera. Destacamos como ele não editara seus poemas, muitas vezes, encontramos certa fluidez no que concerne ao título de seus poemas, que variam de coletânea para coletânea. Em síntese, todo poema, *grosso modo*, seria uma *metáfora* (similaridade) sobre a conduta da hoje Salvador de seu tempo, e, para isso, as *metonímias* (contiguidades) reafirmariam a devassidão tanto individual quanto coletiva da sociedade apresentada pelo poeta. Leia-se o poema:

- (1) Que falta nesta cidade?... Verdade.
Que mais por sua desonra?... Honra.
Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha.

O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.

- (2) Quem a pôs neste socrócio?... Negócio.
Quem causa tal perdição?... Ambição.
E no meio desta loucura?... Usura.

Notável desventura
De um povo néscio e sandeu,
Que não sabe que perdeu
Negócio, ambição, usura.

- (3) Quais são seus doces objetos?... Pretos.
Tem outros bens mais maciços?... Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos?... Mulatos.

Dou ao Demo os insensatos,
Dou ao Demo o povo asnal,
Que estima por cabedal,
Pretos, mestiços, mulatos.

- (4) Quem faz os círios mesquinhos?... Meirinhos.
Quem faz as farinhas tardas?... Guardas.

Quem as tem nos aposentos?... Sargentos.

Os círios lá vêm aos centos,
E a terra fica esfaimando,
Porque os vão atravessando
Meirinhos, guardas, sargentos.

(5) E que justiça a resguarda?... Bastarda.
É grátis distribuída?... Vendida.
Que tem, que a todos assusta?... Injusta.

Valha-nos Deus, o que custa
O que El-Rei nos dá de graça.
Que anda a Justiça na praça
Bastarda, vendida, injusta.

(6) Que vai pela clerezia?... Simonia.
E pelos membros da Igreja?... Inveja.
Cuidei que mais se lhe punha?... Unha

Sazonada caramunha,
Enfim, que na Santa Sé
O que mais se pratica é
Simonias, inveja e unha.

(7) E nos frades há manqueiras?... Freiras.
Em que ocupam os serões?... Sermões.
Não se ocupam em disputas?... Putas.

Com palavras dissolutas
Me concluo na verdade,
Que as lidas todas de um frade
São freiras, sermões e putas.

(8) O açúcar já acabou?... Baixou.
E o dinheiro se extinguiu?... Subiu.
Logo já convalesceu?... Morreu.

À Bahia aconteceu
O que a um doente acontece:
Cai na cama, e o mal cresce,
Baixou, subiu, morreu.

(9) A Câmara não acode?... Não pode.
Pois não tem todo o poder?... Não quer.
É que o Governo a convence?... Não vence.

Quem haverá que tal pense,

Que uma câmara tão nobre,
Por ver-se mísera e pobre,
Não pode, não quer, não vence.

Como já constado, nas 9 (nove) estrofes – cada qual possuindo um grupo de 4 versos (quadra) que atuam como *refrão* – que compõem o poema do poeta baiano, encontram-se críticas a vários setores da sociedade da *Cidade da Bahia* (Salvador), do século XVII.

Essas críticas foram construídas, através do habilidoso jogo de palavras o qual “O Boca do Inferno” com mestria dominava, especialmente devido à influência gongórica (cultista) que recebera. Gregório de Matos emprega, nesse texto, os recursos linguísticos da metáfora (*similaridade*) e da metonímia (*contiguidade*). As metonímias nele são responsáveis imediatas pelo clima de sátira e ironia na tessitura poética. Vale salientar que a exploração econômica da metrópole portuguesa para com a colônia brasileira é também vivenciada de forma contundente – *pacto colonial*.

Baseando-nos nos estudos de Roman Jakobson (1988); na respectiva poesia, esses dois processos/polos se instauram como essenciais e marcantes, pois se combinam formando um todo temático através do *emprego lexical* – deslizamento. Dessa forma, Gregório de Matos, ao empregar *palavras* que conotam a falsidade das relações sociais de uma sociedade, utiliza a *metáfora* e especialmente a *metonímia*.

Essas como forças discursivas as quais denunciam uma sociedade envolta pelo véu da dissimulação em que o poeta se torna propulsor da “voz” que aponta contra desordem e a hipocrisia imperante naquela sociedade. *Cidade da Bahia* é, como afirmamos, a grande *metáfora* (similaridade) que emerge no poema, seguida por *metonímias* (contiguidades), como: perdição, usura, ambição, bastarda, vendida, injusta etc.

Veremos, a seguir, o jogo de *similaridade* que desliza para *contiguidade* existente em cada estrofe do poema de Matos. Para cada uma delas, apontaremos as metonímias (contiguidades) compositoras:

Na primeira estrofe (1ª), a palavra “cidade”, metáfora de Cidade da Bahia/Salvador, encontra-se ironizada pela sua conduta moral através de léxicos *metonímicos* que conotam a falta de decoro, são eles: “verdade”, “honra” e “desonra” as quais às avessas representam a ausência dessas.

Na segunda (2ª), a metonímia “negócio”, a qual conota as transações comerciais de Salvador, é ironizada pelas também “*metonímias*”: “ambição” e “usura”. Nessa, surge a palavra “socrócio”, criada por Gregório de Matos, significaria: “roubalheira”, “rapinagem”. Palavras que fazem menção também à restrição acarretada pelo pacto colonial entre a colônia e a metrópole portuguesa. Isso acarretava um desfavorecimento econômico brasileiro.

Na terceira (3ª), o significante “população baiana” é ironizado pela sua passividade diante do domínio português através das *metonímias*: “insensatos”, e “gente asnal”. Nessa, o poeta totaliza os cidadãos de Salvador como: “pretos”, “mestiços” e “mulatos”, o seja, o poeta responsabiliza com essas contiguidades todo contingente populacional baiano.

Na quarta (4ª), novamente, a metáfora: “cidade da Bahia” é ironizada no tocante à fora militar (meirinhos, guardas e sargentos) pelas metonímias: “mesquinhos” e “tardais”. Na quinta (5ª), a veia ferina do “Boca do Inferno” aporta sobre a justiça da cidade. Metonímia essa de teor irônico: “bastarda”, “vendida” e “injusta”. Essas contiguidades (*metonímias*) direcionam para um poder judiciário, segundo o poeta, corrupto, vendido.

Na sexta (6ª), encontra-se uma crítica mordaz à conduta moral do clero de Salvador. A metonímia “clerezia” é deslocada, ironicamente, através de: “simonia” (compra e venda ilícitas de objetos sacros), “inveja” e “unha”. Essa última direciona a uma atitude de devassidão e corrupção clerical.

Dando continuidade à temática sobre a conduta moral do clero da Bahia, observada na estrofe anterior; na sétima (7ª), o poeta adiciona o não seguimento ao voto de castidade. Assim, à metonímia “clero” soma-se, ironicamente, às metonímias: “mangueiras”, “freiras” e “putas”.

Na oitava (8ª), novamente o fator econômico é ironizado pelo poeta. Todavia, dessa vez, é o contraste entre poder aquisitivo e preço. As metonímias: “baixou”, “subiu”, “extinguiu”, “convalesceu” e “morreu” fomentam ainda mais o teor de desolação econômica pela qual o país atravessava.

Na nona (9ª) e última estrofe, o poeta baiano emprega as metonímias (“não quer”, “não ver”, “não vence”) as quais corroboram com a metáfora, especificando a camada

jurídica. Tal seleção metonímica critica o poder legislativo da cidade que, segundo Gregório de Matos, apresenta-se como “néscia” e “corrupta”.

Lembra Bosi (1994) que, em toda sua poesia satírica, o achincalhe e a denúncia incorporam-se e movem-se na poesia de Gregório de Matos à força de jogos sonoros, de rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo, quando não retalhante/cortante; tudo o que dá ao seu estilo uma verve não igualada em toda a história da sátira brasileira posterior. Simplesmente, um Barroco de tom brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retornando aos versos “[...] O demo a viver se exponha/ Por mais que a fama a exalta/ Numa cidade onde falta/ Verdade, honra e vergonha [...]” (Matos, 2014, p. 14). Tais versos são uma pequena amostra da poesia de caráter satírico de Gregório de Matos. Poeta que se notabilizou como uma das grandes vozes do Barroco Cultista (gongórico) brasileiro – século XVII. Matos, como vimos, deu singularidade ao Barroco em terras brasileiras as quais ainda não eram independentes da metrópole portuguesa, muitas vezes reproduzindo valores europeus.

Numa época em que a independência política ainda era algo distante, quase impensável em acontecer, sua poesia já dava indícios entre outros pontos de uma brasilidade, mesmo que seja, na inclusão de elementos próprios de sua terra, mas que, em um sentido macro, era o prenúncio de arte de caráter nacional: “[...] O certo é pátria, minha/ que foste terra de alarves/ e inda os ressábios vos duram/ desse tempo e dessa idade [...]” (Matos, 2010, p. 53-54).

Devido a essa vertente poética, recebeu, como vimos, a alcunha de “O Boca do Inferno”, por empregar em seus versos palavras cortantes/ácidas contra as várias estâncias sociais da Salvador de sua época. Mesmo não tendo publicado nada em vida, pois todo o conjunto de seus poemas foi organizado *post-mortem* pela Academia Brasileira de Letras (ABL) no início do século XX – entre 1923 e 1933.

Eram poemas que em geral ou eram oralizados pela população ou estavam em manuscritos sem assinaturas. Seus poemas ganharam popularidade entre seus patrícios, de sua época, principalmente os versos satíricos/ impiedosos. Ninguém escapava à sua

“lira maldizente”: clero (ele tinha até um cargo na igreja), negros, políticos, religiosas, escravos, portugueses etc.

Cultismo ou gongorismo, vertente barroca na qual o poeta é inserto didaticamente, tem como característica a valorização do jogo habilidoso com a *palavra*. Linguisticamente falando, emergem, no poema – “Sobre os males da Bahia” – analisado, *metonímias* (contiguidades) irônicas que demonstram o quão habilidoso fora esse poeta no emprego e no manejo da *palavra*, palavra essa que era censurada por aqueles que detinham o poder. Sendo ele considerado por muitos como *persona non grata* devido à sua lira maldizente que sem filtro a todos(as) criticava.

Vimos, em todo decorrer do texto, que os conceitos de *metáfora* (similaridade) e de *metonímia* (contiguidade) aqui empregados são oriundos das reflexões do linguista russo Roman Jakobson em seu artigo *Os dois aspectos da linguagem e os dois tipos de afasia*, principalmente, em sua seção V. Nesse célebre artigo, ele parte de suas análises sobre o discurso de pessoas acometidas pelo distúrbio da *afasia* no que concernem as relações *metafóricas* (similaridade) e *metonímicas* (contiguidade) para o desenvolvimento de discursos artísticos (poéticos) e não artísticos, mostrando assim a versatilidade de seus interesses tanto no meio artístico quanto no acadêmico-científico.

Assim, Jakobson no cenário dos estudos referentes à língua(gem) é considerado como um polímata na área. Tem seu nome marcado nos Círculos linguísticos de Moscou; de Praga; de Copenhague; de Nova Iorque (nesta teve contato íntimo com os estudos antropológicos de Lévi-Strauss); da Sociedade Linguística dos Estados Unidos. Nesse país, lecionou em Havard, Colúmbia e Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Também, manteve contato com artistas de várias áreas e poetas vanguardistas cubistas, futuristas e surrealistas.

Por esse ecletismo, recebeu do poeta concretista, professor, tradutor e linguista brasileiro Haroldo de Campos a alcunha de “O poeta da linguística”. Por toda essa atuação, seu nome é citado em universidades americanas, latino-americanas e europeias como também em círculos de estudo artísticos (mitologia, folclore, pintura, cinema etc.). Sua obra em grande parte está dispersa em vários ensaios e revistas científicas em vários países.

Pontuamos que, de acordo com Jakobson (1988), *metáfora* e *metonímia*, como vimos no desenrolar de nossa análise, como recursos essenciais na construção textual de

qualquer texto. Ele ressalta que um ou outro polo pode prevalecer, e, no tocante à *poesia* a depender do estilo pessoal ou geral, ou seja, do movimento artístico-literário a que o poeta pertença.

Eles (polos), consoante Jakobson (1988), se apresentam em todos os níveis verbais: morfológico, lexical, sintático e fraseológico. Tais níveis reforçam, como bem destacado por Jakobson no artigo *Linguista e poética*, a não legalidade da atitude de alguns especialistas em separar o que seria do campo da ciência linguística e o da poética (literatura), pois são realidades imbricadas entre si, sendo infrutífera tal separação.

Logo, o poema é uma realização da língua(gem) sendo aberto a especulações tanto da crítica literária quanto da ciência linguística: “[...] A Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da linguística” (Jakobson, 1988, p. 119).

Dessa forma, ao lermos o poema “Sobre os Males da Cidade da Bahia”, encontramos a engenhosidade do “Boca do Inferno” em construir uma sátira em que os dois recursos se alternam e compõem um verdadeiro “pasquim” literário de teor satíro no século XVII. Pois, para demonstrar a corrupção social que imperava em sua cidade natal, ele emprega *metonímias* corrosivas como “desonra”, “socrócio”, “clerezia”, “simonia”, “distribuída”, etc. Todas em consonância contra as atitudes sociais que divergem à moral social.

A grande *metáfora* *Cidade da Bahia* desliza em *metonímias* (contiguidade) que denunciam “promiscuidade”, “desonestidade”, “falta de decoro”, “incompetência política”, “passividade da população” emergem em especial nos versos do respectivo poema. Vale ressaltar que além do aspecto moral da população e de seus líderes políticos e religiosos, o poeta faz menção à questão econômica precária que vive a cidade acarretada pelo terrível *pacto colonial*, sistema de políticas comerciais que restringia o comércio das colônias portuguesas apenas à metrópole: “[...] Quem a pôs neste socrócio?... Negócio./ Quem causa tal perdição?... Ambição [...]” (Matos, 2014, 14).

Em síntese, a sátira tecida por Gregório de Matos Guerra no respectivo poema foi construída a partir do jogo lexical em que o aspecto moral, o político e o econômico são criticados com mestria pelo poeta através do deslizamento metonímico do significante metafórico. Tal jogo lexical ratifica sua alcunha “Boca do Inferno”, que com

singularidade alçou sua poesia como uma das mais significativas de todo acervo literário nacional.

A magnitude de sua obra dá-se, justamente, por essa habilidosa lira aqui “corrosiva” contra o sistema político-social. A inserção dos estudos de Roman Jakobson como aporte teórico neste artigo se justifica pelas reflexões de Jakobson ao observar a poética (literatura) como um evento linguístico e não uma realidade separada, dicotômica. Gregório de Matos é, didaticamente, inserto na vertente cultista (gongórica do Barroco), pois soube como poucos em sua época manejar com *significantes* que se coadunam em uma teia significativa. Tal teia nos convoca a refletir a partir dos polos estudados pelo polímata russo.

Assim, Jakobson a partir dos estudos do mestre genebrino – *relações associativas e sintagmáticas* – nos ensina que a poética é verdadeiramente um evento da língua(gem), não havendo razões para estudos de teor dicotômicos. As relações associativas (tidas como o *tesouro da língua* por Saussure [2012]) têm íntima relação com os polos metafóricos; já as sintagmáticas mantêm íntima relação com os polos sintagmáticos na extensão da sentença oracional.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fernando Teixeira. *Literatura Brasileira I*. São Paulo: Editora CERED, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. “O Continente Roman Jakobson”. In: JAKOBSON, Roman. *Poética em Ação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. XIII-XXIII.

BLIKSTEIN, Isidoro. “Prefácio”. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990. p. 7-13.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CAMPOS, Tiago Soares. Pacto Colonial. *Mundo Educação*. 2020. Disponível em: <https://encurtador.com.br/zFJ45>. Acesso em: 21 abr. 2024.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

KOTHE, Flávio René. *Gregório de Matos: o cânone colonial*. Brasília: Editora da UnB, 1997.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MATOS, Gregório. *Reunião de Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Bestbolso, 2014.

MONTEIRO, Newton Paulo. Roman Jakobson e a Linguística do Século XX. *Temas e Tomos: linguística, linguagem, educação e cultura*. 2009. Disponível em: <http://temasetomos.blogspot.com.br/2009/10/roman-jakobson-e-linguistica-do-seculo.html>. Acesso em: 11 jul. 2017.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi. *Arte Literária Portugal – Brasil*. São Paulo: Editora Moderna, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SEFFRIN, André. *Gregório de Matos: reunião de poemas*. Rio de Janeiro: Editora Bestbolso, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Revisão de Rebeca Peixoto da Silva. Porto Alegre: Globo, 1970. p. IX–XXII.

TRUNKLE, Matheus. Roman Jakobson. *Linguística.net.br*. 2011. Disponível em: <https://linguisticabr.wordpress.com/2011/09/27/roma-jakobson/>. Acesso em: 11 jul. 2017.

WISNIK, José Miquel. “Prefácio”. In: MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 15/05/2024

Aceito em: 23/04/2025

Robson Anselmo Tavares de Melo: doutor e pós-doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), onde também atua como professor colaborador. É professor técnico formador de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação de Pernambuco (SE/PE). Leciona Língua Portuguesa e Literatura Brasileira em instituições públicas e particulares. Dedica-se ao estudo da relação entre Linguística e Literatura, com base nos trabalhos de Roman Jakobson.

Arthur Silva Araújo: doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação (UFRGS/ PPGIE). Mestre Profissional em Educação e Novas Tecnologias pelo Centro Universitário Internacional (PPGENT/UNINTER). Licenciado em Pedagogia e Letras: Língua Portuguesa, Inglesa e Espanhola.

Bruno Simões Costa Guimarães: doutorando em Ciências da Linguagem e Mestre em Filosofia da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), licenciado em Matemática e Pedagogia. Professor da rede pública de Olinda-PE e da rede estadual de Pernambuco.



ESTUDOS DE LITERATURA

Uma (Deus)construção: tradução e interpretação do divino pelo discurso seiscentista

Une (Dieu)construction: traduction et interprétation du divin par le discours du XVIIe siècle

Andressa Maria Delgado Correa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

andressamariadelgado@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-9970-8612>

RESUMO

Este artigo toma a ideia de desconstrução, postulada por Jacques Derrida, como chave de leitura para demonstrar a maneira pela qual a Palavra Divina era criada pelo discurso de personalidades, como o do padre Antonio Vieira. Diferentemente do que se acreditava na época, as práticas seiscentistas não aproximavam o Homem da Verdade; ao contrário, na ausência do Pai, abriam espaço para múltiplos significantes, moldados por interesses teológico-políticos. O que se entendia como Deus era criação luso-brasileira que servia a propósitos específicos da Corte portuguesa. Nesse sentido, este estudo propõe uma nova leitura das estratégias da época e, sem desconsiderar os estudos pragmáticos, destaca o caráter suplementar da construção do sagrado e questiona os limites do pensamento logocêntrico.

Palavras-chave: século XVII; desconstrução; Deus; Antonio Vieira.

RÉSUMÉ

Cet article utilise l'idée de déconstruction, postulée par Jacques Derrida, comme clé de lecture pour démontrer comment la Parole Divine était créée par le discours de personnalités telles que le père António Vieira. Contrairement à ce que l'on croyait à l'époque, les pratiques du XVIIe siècle n'approchaient pas l'Homme de la Vérité; au contraire, en l'absence du Père, elles ouvraient l'espace à de multiples signifiants, façonnés par des intérêts théologico-politiques. Ce que l'on entendait par Dieu était une création luso-brésilienne qui servait des objectifs spécifiques de la Cour portugaise. Dans ce sens, cette étude propose une nouvelle lecture des stratégies de l'époque et, sans négliger les études pragmatiques, souligne le caractère supplémentaire de la construction du sacré et remet en question les limites de la pensée logocentrique.

Mots-clés: XVIIe siècle; déconstruction; Dieu; Antonio Vieira.

UMA (DEUS)CONSTRUÇÃO: TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO DIVINO PELO DISCURSO SEISCENTISTA

Deus modelou, então, do solo todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria. Cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse.

(Gênesis 2:19)

A chamada desconstrução, postulada por Jacques Derrida, pode ser classificada como uma “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto” (Santiago, 1976, p. 17). Com tal esforço, Derrida lança um novo olhar sobre diversos pensamentos já encastelados, promovendo não uma destruição, mas um descentramento de tudo o que foi elevado ao cerne de uma estrutura. Nessa dinâmica o autor dispensa mesmo uma postura crítica e/ou filosófica que pretenda opor um conceito a outro, “[...] pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel [...]” (Santiago, 1976, p. 17). A desconstrução, nesse sentido, escapa do impulso que prevê um posicionamento fixo, se inscrevendo no âmbito da indeterminação. Com isso, Derrida questiona de maneira ímpar as estruturas do pensamento metafísico ocidental, e elabora seu discurso como uma espécie de lateralização argumentativa, capaz de se juntar aos textos e teorias já consagradas, implantando nelas o germe da desconstrução, da *différance*. Tal postura se expressa como uma espécie de dupla performance de leitura que torna complexa não apenas a experiência daqueles que se enveredam na desafiadora tarefa de ler o pensador franco-argelino, mas na própria forma de elaboração argumentativa do autor. Rente ao texto, Derrida segue o fio daquilo que pretende desconstruir, dificultando qualquer tentativa de categorização binária e deixando os leitores não-iniciados confusos diante de seu estilo peculiar.

Dentre tais leituras, destaco aquelas que discutem noções de tradução e de interpretação, encarando essas querelas como um convite para refletir acerca das especificidades das produções literárias e retóricas do século XVII. O pensamento de Derrida, para além de seus tópicos objetivos, busca desconstruir os preceitos comuns a uma tradição logocêntrica e, conseqüentemente, ao pensamento ocidental. Não é absurda,

porém, a hipótese que pretenda lançar ao passado um olhar derridiano, reconhecendo e validando a presença de *alguns* processos típicos da desconstrução. Nesse sentido, acredito ser possível destacar, mesmo na lógica de um mundo pretensamente providencialista, um princípio de dobra do texto da Escritura sagrada, em função da unidade do corpo místico luso-brasileiro. Reconheço, entretanto, a ousadia de minha empreitada acadêmica, quando, sem me distanciar dos pressupostos retórico-político-teológicos, considero a existência, em contexto seiscentista, de um procedimento derridiano no momento da construção ou, devo dizer, *(deus)construção* discursiva da palavra divina. Enfatizo que, em minha análise, não ignoro a permanência de uma tradição fono-logo-etnocêntrica, mas destaco que é justamente em função desta que a noção de Deus é torcida. Por conseguinte, pretendo demonstrar de que maneira, em um gesto de paradoxal parricídio, a tradução/interpretação da Escritura, como procedimento exegético, aproxima-se muito mais da lógica suplementar derridiana do que daquela estabelecida por Walter Benjamin.

À vista disso, convém, antes de qualquer aprofundamento, destacar a validade da leitura derridiana, em *Torres de Babel* (1985), no esforço de desconstruir a ideia de tradução expressa por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (1923). Nabil Araújo, em seu texto *De uma certa “consciência traduzante”... tradução/desconstrução – entre Benjamin e Derrida* (2009), atenta para o problema-convite que a discrepância entre as traduções do texto benjaminiano no Brasil acabam incitando. Embora não represente o cerne de seu artigo, o teórico demonstra de que maneira tais diferenças tornam-se performativas para a própria matéria que o texto a traduzir encerra. Isso acontece quando a primeira tentativa brasileira de traduzir a obra benjaminiana, realizada em 1992 pelo grupo UERJ e coordenada por Karlheinz Barck, sustenta que o grande escopo da atividade tradutora, para Benjamin, corresponderia a um movimento de suplementação da língua. Enquanto na segunda versão, traduzida por Susana Kampf em 2001,

[...] lê-se, ao invés, que a língua da tradução deve fazer ecoar sua intentio “enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica”, e que o grande anelo da tradução é o de “uma complementação entre as línguas”, sendo que o que então se expressa em português por “complemento” e “complementação entre as línguas” corresponde ao que Benjamin expressa em alemão por *Ergänzung* e *Sprachergänzung*, respectivamente (Souza, 2009, p. 2).

Essa aparente sutileza não é uma mera escolha lexical, mas tem implicações diretas em toda a teoria que envolve a desconstrução derridiana. Segundo Derrida (2006), a concepção de tradução para Benjamin, apesar da tentativa de ruptura com a tradição, não parece abandonar a lógica da complementaridade, que ainda atribui ao exercício tradutório a necessidade de complementar o original. Nessa ótica, a tradução provém do texto primeiro, o que impossibilitaria uma replicação, uma tradução de segunda mão, e tornaria a obra traduzida sempre submissa ao original. Tal convicção enfatiza o fato de que, para Derrida, embora pretenda uma ruptura com a visão tradicional, “[...] a tradução restaria, em Benjamin, uma atividade ainda derivada e complementar em relação ao original que ela traduz, o que inseriria o autor de ‘Die Aufgabe’ na tradição clássica ao invés de promovê-lo a ‘divisor de águas’ [...]” (Souza, 2009, p. 12). Isso porque, segundo o autor franco-argelino, a atividade, no sentido benjaminiano, jamais renuncia à busca por uma centralidade que engendra um endividamento unilateral e torna o exercício tradutório devedor do sacralizado original. A tradução pelo viés benjaminiano representa uma tentativa de encontro com um núcleo, um teor do original. Nesse sentido, é possível afirmar que o escopo do bom tradutor seria, suprimindo sua subjetividade, tentar encontrar uma espécie de língua pura, pois entende-se que, para o autor de *A tarefa do tradutor* (2013) “[...] a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (Benjamin, 2013, p. 106). A essa lógica, Derrida propõe a ideia de tradução enquanto suplementação, como uma dívida especular entre o original e o texto traduzido e destitui, com isso, qualquer pretensão a uma centralidade, a uma precedência. Para o precursor da desconstrução, não haveria sequer um texto fonte, pois mesmo o dito original era resultado de uma dobra discursiva. Todas as obras, portanto, em uma cadeia de remissões, não convergem em um centro, mas suplementam a relação, oferecendo seu excesso. Assim, enquanto Derrida parece estabelecer um nivelamento entre os textos, ao supor a inexistência de um original que não provenha de outro, Benjamin ainda encara a obra traduzida como um procedimento não-natural e derivado.

Nesse sentido, e apenas em um primeiro olhar, os procedimentos retóricos do século XVII parecem estar em acordo com as considerações benjaminianas, levando em conta a noção seiscentista que prevê um mundo providencialista, onde a mensagem divina, a mais transcendental, se inscreveria em todos os elementos mundanos, impelindo

o homem a buscá-la. O intérprete ou autor teria a função de, dotado de recomendações retóricas e orientado pelo Juízo, inventar um discurso capaz de decodificar o Mistério divino presente na Escritura, de traduzir para a língua dos homens a inefável palavra de Deus, acreditando que se busca a Verdade expressa no texto. Esse discurso misterioso caracteriza-se, de acordo com Alcir Pécora (1994, p. 112) como algo em que a matéria mais concreta ganha profundidade sacra e justifica parte dos pensamentos da época. Nele, a mensagem mais transcendental é acedida por intermédio de objetos de naturezas opostas e funciona como um recurso retórico eficiente ao objetivo de mover o homem em favor do que se convencionou como a vontade Superior. O pensamento vigente, nesse contexto providencialista, considera que Deus teria preenchido o mundo com sua presença, deixando aos autorizados a possibilidade de aceder ao seu mistério por meio da mobilização de estruturas e lugares comuns discursivos, que tornavam qualquer postura retórica, política ou teológica ligada ao e pelo Autor primeiro. Nessa esteira, baseada no projeto hermenêutico advindo do pensamento agostiniano, acreditava-se que não havia leitura e, conseqüentemente, escritura que não fosse “[...] imediatamente tradução de um texto a outro” (Oliveira, 2003, p. 25). O autor seria uma espécie de tradutor autorizado dessa mensagem divina que, por não se deixar apreender facilmente e esconder-se em um discurso altamente alegórico, exigia um maior esforço exegético daquele que buscava compreendê-la.

Todavia, é por trás do véu desse mundo providencialista, que a unidade retórico-político-teológica, defendida por Alcir Pécora (1994), deixa entrever que os procedimentos exegéticos mobilizados não são capazes de suprir a ausência do Deus da escritura. Isso porque, no instante em que a retórica é mobilizada como estratégia em favor dos interesses específicos do corpo místico português, a relação que se crê entre significado e significante acaba favorecendo um jogo de diferença que, na realidade, dispensa a uma suposta Verdade divina. A poderosa ferramenta pagã, segundo Ana Lúcia de Oliveira (2003), quando é incorporada ao mundo seiscentista após um intenso período de negação, passa a funcionar como mantenedora do corpo místico português, como estratégia para a manutenção dos interesses de um grupo. A Sagrada Escritura, ponte entre o homem e Deus, não escapa das estratégias retóricas, mas é associada e defendida como condição para assegurar a purificação e o uso não-pecaminoso das estratégias pagãs. Assim, o homem luso-brasileiro do século XVII, embora pretenda uma leitura capaz de

alcançar a Deus, ou a uma mensagem transcendental advinda do texto sagrado, parece restringir tal postura apenas ao âmbito das ideias no instante em que a supracitada tríade se sobrepõe a qualquer busca de um significado estritamente divino.

Com isso, Deus, Pai da Escritura, apesar da compreensão de um acúmulo de sua presença, desaparece na realidade prática do discurso que o cria. Surge, então, graças à mobilização de recursos retóricos efetivos, um Deus que já não é mais aquele do texto sagrado, um Deus estritamente inclinado aos ritos litúrgicos específicos do mundo católico e aos interesses econômico-políticos da Coroa portuguesa. Nesse sentido, o exercício de tradução da mensagem divina torna-se transcriador e transforma o centro do discurso em rastro, em dobra capaz de engendrar uma “[...] presença ilusória, presença que sempre se impôs no pensamento ocidental” (Santiago, 1976, p. 26). Vale salientar que, com tais afirmações, não atribuo ao autor seiscentista qualquer noção anacrônica de subjetividade, considerando que categorias como “‘eu’ e ‘tu’ são representações obtidas por meio da aplicação de preceitos de uma racionalidade não-psicológica e não-expressiva” (Hansen, 2019, p. 27). Compreendo que essa interpretação serve a uma “racionalidade mimética [...] de esquemas coletivos e anônimos da sociedade de Corte portuguesa [...]” (Hansen, 2019, p. 27), fazendo com que os significantes e alegorias do texto bíblico remetam antes a outros significantes do que a uma verdade transcendental.

Na parte introdutória dos sermões do padre Antônio Vieira dedicados a São Francisco Xavier, é possível perceber que os interesses teológico-políticos em contexto seiscentista parecem autorizar e prever retoricamente esse descentramento do texto bíblico da figura do Pai. Os sermões hagiográficos, relatando casos da trajetória missionária e profética do santo, se interessam em elogiar a figura beatificada de São Francisco Xavier. Apesar da inclinação religiosa, os textos não podem ser lidos como representação fidedigna da palavra de Deus expressa na bíblia, no instante em que reconhecemos o contexto contrarreformista em que eles se inserem. A mensagem do Autor a que se crê buscar aceder, sob o suporte dos mecanismos retóricos, não é unívoca, mas dobrável em favor de uma subjetividade *coletiva*. Isso se torna patente quando considerado que tal esforço representativo, para além de nutrir interesses caros a uma tradição litúrgica do mundo católico, também se relaciona com questões políticas ao tematizar uma personalidade jesuíta e ao encarnar na figura do santo o modelo a ser seguido pelos fiéis.

Em determinado momento do referido ciclo parenético, Vieira expõe seu processo de *inventio* ao destacar que “a primeira diligência dos Pregadores, depois de acharem no Evangelho o sujeito, ou heroi, de que hão de falar, é torná-lo a buscar na sua vida” (Vieira, 2015, p. 32). Nesse instante, a postura do pregador jesuíta se apresenta como uma tentativa de alcançar a Verdade por trás do texto, de decodificar a suposta mensagem de Deus. Em seguida, necessitando alinhar os relatos da vida do missionário jesuíta ao texto sagrado, Vieira explicita, em uma atitude prevista retoricamente, as suas saídas discursivas quando se depara com um impasse. Ele narra que, enquanto a hagiografia de João de Lucena, da qual retira o material para o seu ciclo de sermões, representava o santo beatificado por muitas vezes repousando, a Escritura destaca qualidades de uma constante atenção e vigília diante dos percalços:

Mas também aqui sonhava Xavier, também aqui terceira vez estava dormindo. Que vos parece, senhores, que faria neste passo tão repetidamente apurada, senão a paciência, a diligência? Por uma parte o Evangelho a pedir vigilâncias em cada regra, por outra o Santo a mostrar-se dormindo em cada página: que é o que havia de fazer? Resolvi-me enfim em seguir a aventura, fosse caso, ou fosse mistério, e a fazer da dificuldade resolução, respondendo a um acinte com outro acinte (Vieira, 2015, p. 34).

A hagiografia de Xavier, que o captura sempre dormindo e não apenas dormindo, mas sonhando, poderia representar um desafio para uma associação do santo aos preceitos do texto bíblico, porém, a aproximação aguda do par dormir/acordar, relacionando elementos distantíssimos, consegue responder “a um acinte com outro acinte”. Assim, a conclusão alcançada por Vieira é a de atribuir ao sono e ao sonho xavierianos uma qualidade capaz de elevá-lo para além daqueles Santos apresentados na Escritura:

[...] São Francisco Xavier foi tão grande Santo dormindo, como os maiores Santos acordados. Tão grande disse, e ainda me vinha ao pensamento dizer maior. Os outros Santos, para serem Santos, é-lhes necessário que vigiem; São Francisco Xavier, para ser maior que os maiores, basta-lhe que durma. Esta é a proposta, que se me oferecia à fantasia, como se eu também sonhasse; mas nem a minha devoção se atreve a tanto, nem se contenta com menos. Direi o que puder provar, e então saberei eu, e julgarão os que me ouvirem, o que hei de dizer (Vieira, 2015, p. 34).

Os fragmentos em destaque representam um exemplo interessante das relações entre o original e a tradução/interpretação da Escritura que, em vez de encontrar o centro no Autor, parecem criá-lo discursivamente. Segundo João Adolfo Hansen (2019, p. 42),

preponderava no pensamento seiscentista uma ideia de continuidade divina que compreendia os pares opostos finito e infinito. A impossibilidade de delimitação de um princípio, uma origem de Deus, aliada à Sua pretensa constância temporal, resguardava uma noção de infinitude, uma justificativa para o discurso providencialista. Nessa esteira, todas as produções, se adequadas e alinhadas ao pensamento vigente e se tomam uma leitura hermenêutica da Sagrada Escritura como pedra angular da argumentação, tornam-se, para além de mera tradução/interpretação, a própria Palavra de Deus. Assim, como salienta Ana Lúcia de Oliveira (2003), a Escritura, desde o cristianismo primitivo, era compreendida como um sinal divino e as coisas deste mundo poderiam ser “[...] consideradas signos das coisas divinas” (Oliveira, 2003, p. 23) e é sobre o pretexto de um esclarecimento mútuo que se torna tangível uma equiparação entre a hagiografia xavieriana, compreendendo os feitos do santo, e os relatos do Evangelho. Isso possibilita que Vieira associe, em seus sermões panegíricos, a biografia de Xavier como parte da obra e da Palavra de Deus. Na mesma medida, o primeiro sermão do supracitado ciclo parenético apresenta uma amostra dessa constatação quando, argumentando acerca da grandeza da figura retrata, Vieira afirma que os relatos de peregrinações da Sagrada Escritura seriam apenas prenúncios de feitos missionários superiores, os de Xavier na Ásia.

Tais pensamentos parecem remeter, ao menos em um primeiro olhar, à cena edênica de nomeação destacada por Benjamin em seu texto *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* (2013). Nessa perspectiva, no instante em que concede a Escritura como um meio de propagação de sua Verdade, o Pai Celestial atribui aos seus filhos o dever de completar sua criação (Benjamin, 2013, p. 56). O discurso de um orador seiscentista estaria autorizado a estabelecer, em seu *lógos vivo*, uma lógica de complementação, na tentativa de traduzir para a linguagem dos homens a suposta língua pura, cujo vulto se deixaria entrever por meio do Evangelho. Entendemos que o pensamento do século XVII pretendia uma relação entre o texto original e aquele traduzido ou interpretado pautada na lógica da complementação, de “[...] uma ausência que deve ser preenchida” (Santiago, 1976, p. 13). O ato, destacado por Vieira, de procurar na bíblia não apenas a matéria de que irá tratar, mas o próprio sujeito, aponta para a busca de uma língua adâmica, de um momento que preexiste à Queda, quando todas as referências convergem em uma Verdade, em um centro ordenado e habitado por Deus. A

Sagrada Escritura, considerando o seu estatuto de portadora elementar de uma mensagem transcendental, é a fonte enigmática da qual o homem, assistido por seu Pai, retira o conteúdo de suas elucubrações, buscando aceder ao que se mantém sempre intocável. As obras que provêm do texto bíblico, segundo o pensamento seiscentista, exercem com a Escritura o que Derrida acusaria como uma relação de complementação. Nesse sentido, o Evangelho, se tomado enquanto gesto hermenêutico de tradução/interpretação, simboliza no período em destaque a fonte para as tentativas de completar aquilo que foi deixado escondido por trás do divino véu alegórico. Assim, o *pensamento* do século XVII acerca de suas próprias manifestações de leitura e do exercício de compreensão da Palavra passa pelo que afirma Silviano Santiago, no seu livro *Glossário de Derrida* (1976), acerca do sentido derridiano do termo “complemento”:

O estabelecimento da decomposição sintagmática e a explicação pelo funcionamento paradigmático dos elementos internos visavam a deixar falar aquilo que restava ininteligível no objeto "natural", merecendo assim um comportamento de esclarecimento, de recuperação a posteriori, ou seja: obtinha-se um complemento no processo de organização da nova estrutura, complemento que era o "simulacro" do objeto "natural" (Santiago, 1976, p. 13).

Apesar de acreditar que a leitura das produções seiscentistas deve estar sujeita às especificidades culturais da época, apresentadas anteriormente, não creio que a lógica de complementação, mediada pelo pensamento providencialista, exclua a possibilidade de compreender os efeitos de uma criação apenas discursiva de Deus e de uma consequente ideia de suplementação. Conforme apresentado no ciclo de sermões em destaque, expressando uma postura alinhada aos parâmetros de sua época, Vieira, engenhosamente, expõe a saída retórica que seria chave para seu suposto óbice argumentativo. A solução de atribuir a Xavier qualidades que transbordam àquelas destacadas na bíblia e de fazer com que esta se dobre para as demandas litúrgicas do contexto teológico-político é, mesmo sob o pretexto de um encontro com a Verdade, engendrar discursivamente um suposto centro, é criar Deus. São Francisco Xavier, vale lembrar, é uma personalidade relevante para o mundo católico lusitano, sua presença, porém, não poderia, por questões lógicas, compor a Sagrada Escritura. Logo, quando Vieira afirma que sua primeira diligência, segundo os mecanismos textuais da retórica seiscentista, seria a de encontrar no Evangelho o sujeito de que há de tratar, sua busca não resulta no encontro de um

significado fixo e transcendental pela bíblia, mas em outro significante. Esse jogo remete à consideração derridiana de que “[...] a leitura é a escritura [...]” (Derrida, 2017, p. 8) e que o esforço alegórico no processo de compreensão do texto sagrado parece substituir, na ausência do Pai, “[...] uma falta do lado do significado e fornecer o excesso [...]” (Santiago, 1976, p. 88). Desse modo, no sermônário vieiriano, a atitude de retirar do texto bíblico os argumentos para um discurso beatificante de um santo jesuíta ou, por exemplo, buscar justificativas para a escravidão africana ou mesmo para a supremacia de Portugal em relação a outras nações, denota um processo de suplementação que vai além de uma simples busca pela mensagem transcendental.

Assim, apesar dos interesses etnocêntricos e do logocentrismo vigente que impedem uma leitura inteiramente derridiana do século XVII que não incorra ou em um anacronismo ou em uma subversão das considerações do pensador franco-argelino, os discursos cujo centro pretendia alcançar a Deus não parecem inteiramente voltados à complementação de um significado. No processo de leitura/tradução ocorre uma extrapolação do mero esforço exegético e se cria, pelo material bíblico, um Deus católico, jesuíta e português. O Livro escrito pelo Pai substitui Sua presença pelo signo e a pretensa busca por um significado superior acaba exemplificando o pensamento derridiano, no instante em que apenas se encontra um outro significante. Logo, a Escritura ou “a escritura seria a possibilidade para o significante de repetir-se sozinho, maquinalmente, sem alma que viva para mantê-lo e assisti-lo em sua repetição, ou seja, sem que a verdade em parte alguma se apresente” (Derrida, 2017, p. 69). Readequando as palavras de um crítico sobre desdobramentos supostos da teoria da tradução de Benjamin, filtradas pela ótica derridiana, entendo que a função do autor/tradutor, se dá “[...] numa empresa ‘luciferina’, apresentando-a diante do original não como mensageira do significado transcendental da ‘língua pura’, mas luciferinamente, como *différance*” (Campos, 1992, p. 84)¹. Em síntese, a mensagem transcendental não existe, o que há são apenas discursos sobre a Verdade, sobre Deus.

A escritura funciona como uma espécie de *phármakon*, capaz de estabelecer o *indecidível*, a pluralidade de significações. Logo, o ato de tradução-interpretação da Sagrada Escritura se desenvolve como um efeito analítico que impulsiona o autor/tradutor

¹ Neste estudo, compreendo *tradução luciferina*, conceito de Haroldo de Campos, como uma atividade que subverte um certo teor do original, diferindo de uma tradução angélica.

a uma substituição que, segundo Derrida (2017, p. 53), destrói violentamente o *phármakon*, o efeito da *différance* proporcionado pela escritura. Traduzir, nesse sentido, é optar por um significado disponível, instaurando um novo significante em uma lógica de suplementação. No que tange ao século XVII, destaca-se a busca típica de uma sociedade logocêntrica que *pretendia*, em um gesto de complementação, traduzir o pensamento de Deus sem deixar antever os efeitos artificiosos da tradução. O resultado alcançado, porém, compreende um texto em sua integridade que em vez de completar algum suposto original, se manifesta como “[...] uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude [...]” (Derrida, 1973, p. 177). Em efeito, a Mensagem transcendental jamais é alcançada, simplesmente porque ela não existe como um ponto fixo e preexistente, e porque, segundo Derrida (1999) os textos traduzidos jamais dizem coisas idênticas às do dito original, mas sempre transmitem algo novo. A Escritura é, então, uma perigosíssima herança que possibilita a circulação de um discurso e, conseqüentemente, de um jogo de remissões que desconsidera a existência de um original.

Tal lógica suplementar apresentada, segundo Silviano Santiago (1976), só se torna possível a partir do descentramento, “da ausência de centro, de significado transcendental” (Santiago, 1976, p. 88). Um exemplo interessante desse alheamento, manifestado mesmo em uma sociedade logocêntrica, pode ser encontrado na mitologia judaico-cristã, ordenadora do século em análise. No *Sermão do Mandato*, pregado em 1655, na Igreja da Misericórdia de Lisboa, ao discutir acerca do amor elevado de Deus, Vieira conclui que uma manifestação superior à Encarnação e mesmo à morte de Cristo pelo benefício dos homens seria a de Ele manter-se, sacramentalmente, presente mesmo em sua ausência. Não ignorando as implicações e relações litúrgicas do pensamento seiscentista, entendo que os argumentos mobilizados no sermão em destaque são convidativos para refletir acerca da noção de ausência e de *différance*, em articulação com as reflexões levantadas neste trabalho. Na prédica, a ilusão de capturar a presença total de um Cristo constante e unívoco, graças ao Sacramento, se frustra devido à impossibilidade de alcançar uma apreensão completa e transcendental, na medida em que a presença divina está sempre em movimento e dependente de um contexto maior. O fragmento vieiriano abaixo ilustra essa dinâmica ao refletir sobre a presença encarnada de Cristo, que é limitada e localizada, contrastando com a presença sacramental, que se propõe a ser universal e onipresente, mas que não escapa do paradoxo da diferença:

Enquanto encarnado esteve Cristo conosco: mas onde esteve? Ou em Nazaré, ou em Belém, ou em Jerusalém, ou em outras partes: de tal modo, porém, e com tal limitação de lugares, que quando estava em um, faltava nos outros. Quiseram os de Além do Jordão deter a Cristo, para que estivesse alguns dias com eles: *Detinebantillum, ne discederetab eis*, diz S. Lucas E que lhes respondeu o Senhor? *Quia et aliis Civitatibus oportet me evangelizare Regnum Dei*: Que se não podia deter mais ali, porque lhe importava ir pregar a outras Cidades. Não admito, Senhor meu, a escusa, antes me parece que desacredita o vosso poder, e desabona o vosso amor. Ide pregar a essas Cidades, e ficai juntamente com esses homens, que com tanta devoção o desejam. Não podeis vós estar ao mesmo tempo em diversas Cidades? Sim, posso. Mas esses modos de estar, guardo eu para quando estiver no Sacramento. Enquanto encarnado, se estava Cristo em uma Cidade, não estava noutra: enquanto sacramentado, não só está em todas as Cidades, senão em tantas partes da mesma Cidade, em quantas hoje o temos. Correi as Igrejas de Lisboa, e primeiro vos cansareis de as visitar, de que o Senhor se canse de esperar por vós, porque se pôs e expôs em tantas partes, só para em todas estar convosco. Esta noite vos espera com as portas abertas, e nas outras em que as portas se fecham, nem por isso ele se vai porque sempre o detém ali seu amor solitário e saudoso, na esperança só de que amanhã, para estar com os que tanto ama (Vieira, 2019, p. 555).

Sem aprofundar as diversas discussões que esse fragmento pode suscitar, convém destacar para esta análise as reflexões acerca do alheamento do Pai da Escritura. Apropriando-me das palavras e do pensamento de Derrida em *Farmácia de Platão* (2017), destaco que, também no mundo seiscentista, a Palavra de Deus, na ausência de seu autor, torna-se “[...] iluminante e cegante do lógos” (Derrida, 2017, p. 32) e a ausência de Deus se constitui duplamente como remédio e como veneno. Se por um lado, seu Sacramento, na alegoria bíblica lida e tematizada por Vieira, possibilitava a proliferação de Sua presença, deixando marcas no mundo e na Escritura; Sua ausência instaura o *indecidível*, isso é, uma ambivalência incompreensível nas lógicas binárias. À vista disso, “[...] a tradução torna-se então necessária e impossível [...]” (Derrida, 2006, p. 19), e Deus impõe e impossibilita a atitude tradutória. O Deus da Escritura deixa aos homens seus mandamentos, seu Evangelho como *phámakon*, como compensação de sua ausência e os destina à tradução. Essa mesma ausência, porém, impossibilita uma compreensão plena de qualquer Mensagem transcendental. Nessa medida, o mundo português seiscentista, pretendendo erguer uma torre retórica capaz de alcançar ao Pai, à plenitude edênica, instaura também a confusão babélica. Assim, a alegoria bíblica da Torre de Babel, quando comentada por Derrida (2006), na discussão acerca da tradução, pode ser elucidativa para o contexto em análise quando afirma que o mesmo Deus que forneceria seu nome e origem, também “[...] envenena o presente [...]” (2006, p. 14), semeando a confusão. Em

síntese, mesmo em uma tentativa de enxergar a Deus por trás do véu imagético do Evangelho, na ilusão da complementação de Sua criação, a Escritura instaura a *différance*, como um traço que expõe seu caráter *indecidível*.

A problemática encenada no *Sermão da Sexagésima* encarna bem as discussões realizadas até o momento. Pregado na Capela Real, no ano de 1655, o sermão critica os procedimentos oratórios dos padres, na tentativa de elaboração de um discurso mais eficaz para o processo de conversão. Na ocasião, destaca João Adolfo Hansen (1978), o jesuíta critica o estilo moderno de seus rivais, os dominicanos, por seu exagero imagético cultista, que incorreria em uma distorção da Palavra. Essa característica implicaria, de acordo Vieira, em um distanciamento do sentido original presente na Escritura, por religiosos que “[...] pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus [...]” (Vieira, 2019, p. 47), concentrando-se apenas em interesses que extrapolam o que se considerava como desígnio divino. O sermão manifesta-se como uma ferramenta de guerra que “[...] esmaga discursos e ações que não estão conformados, e os reduz a nada, quando os situa como simulacros insignificantes fora de sua zona de luz” (Hansen, 1978, p. 174) em uma atitude que, ainda segundo Hansen (1978), reconverte as regras retóricas àquelas da hermenêutica. Entretanto, o pregador jesuíta assume, paradoxalmente, as mesmas atitudes que condena nos padres dominicanos e manifesta, ao longo de todos os seus sermões, um intenso apelo aos recursos visuais. Desse modo, entende-se que o cerne de seus julgamentos se concentra apenas no exagero de tal estilo e nas posturas oratórias dos dominicanos, não em sua simples aplicação. Os interesses da Coroa portuguesa e da ordem jesuítica, da qual Vieira era um porta-voz, pareciam ser, conforme já apresentado anteriormente, contemplados pelo que era considerado como o método hermenêutico ideal. Para Vieira, que defendia a elaboração de uma prédica que funcionasse como um espelho capaz de refletir a luz divina, “forma” e matéria deveriam convergir em um modelo de sermão ideal, a fim de se aproximar do sentido espiritual. Paradoxalmente, o que se realiza, no engenhoso discurso vieiriano cifrado em alegorias, é a criação do Criador.

Com isso fica patente que as relações estabelecidas entre os textos no século XVII, apesar de compreenderem interesses de complementação, alcançam resultados suplementares. O Pai que se ausenta e deixa na Escritura e no mundo a sua mensagem impressa em signos, também se afasta da possibilidade de controle de algum significado,

simplesmente porque o sentido transcendental não existe de maneira unívoca, mas se estabelece a partir de cada leitura. Deus era, então, construído discursivamente. Logo, o que se convencionou chamar de Palavra divina, à época de Vieira, representava apenas a leitura luso-brasileira da Sagrada Escritura que, convenientemente, servia aos interesses teológico-políticos da Coroa portuguesa.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BÍBLIA, A. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 15, p. 76–89, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669>. Acesso em 06 jul. 2024.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 1. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. “Loilegible” (entrevista a Carmen Gonzáles-Marín). In: DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Editores, 1999. p. 49-64.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. [1985].

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HANSEN, João Adolpho. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 173-192, 1978. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37852>. Acesso em: 18 jul. 2024.

OLIVEIRA, de Ana Lúcia M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1976.

SOUZA, Nabil Araújo de. De uma certa “consciência traduzante”... Tradução/desconstrução – entre Benjamin e Derrida. Belo Horizonte, *Em tese*, v. 14, p. 39-61, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3377/0>. Acesso em 06 jul. 2024.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa*, tomo II, vol. XII. Sermões de São Francisco Xavier. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*, Tomo I. São Paulo: Hedra, 2019.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 03/06/2025

Andressa Maria Delgado Correa: mestranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa CAPES. Possui graduação em Letras - Português/Francês e especialização em Literatura Brasileira, ambas pela UERJ.

Espaços de memória: as ruínas e os silêncios em *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum

*Spaces of memory: ruins and silences in
Tale of a Certain Orient, by Milton Hatoum*

Antônio Martins da Silva Júnior
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
martins.sfpt@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5264-7517>

RESUMO

Este artigo busca analisar o romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. Partimos da hipótese de que esta narrativa é um romance de espaço (Reis, 2021), tipicamente pós-moderno (Hutcheon, 1991), que mobiliza os conteúdos referentes à elaboração narrativa da memória das personagens. Para isso, estudaremos, em função do espaço, os demais elementos estruturais da narrativa, de modo a refletir sobre os possíveis liames entre forma e conteúdo para comprovar nossa hipótese inicial. Grosso modo, constatamos que a degradação do espaço urbano na narrativa surge como efeito de uma insuficiência da memória e da linguagem, passando pela presença de tabus familiares que acabam criando silenciamentos. Isto posto, pretendemos ainda analisar o romance tendo em vista a *Estética do Silêncio* (Sontag, 2015) e suas implicações em uma poética da memória e da identidade.

Palavra-chave: Manaus; literatura brasileira contemporânea; memória; espaço; identidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Tale of a Certain Orient*, by Milton Hatoum. Our hypothesis is that this narrative is a novel of space (Reis, 2021), typically postmodern (Hutcheon, 1991), which mobilizes the contents related to the narrative elaboration of the characters' memories. To this end, we will study, in terms of space, the other structural elements of the narrative to reflect on the possible links between form and content to prove our initial hypothesis. In general terms, we find that the degradation of the urban space in the narrative arises as an effect of an insufficiency of memory and language, through the presence of family taboos that end up generating silencing. We also intend to analyze the novel in view of the *Aesthetics of Silence* (Sontag, 2015) and its implications in a poetics of memory and identity.

Keywords: Manaus; Brazilian contemporary literature; memory; space; identity.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto de discussão o romance publicado em 1989 por Milton Hatoum, intitulado *Relato de um Certo Oriente*, obra de estreia do escritor amazonense na ficção brasileira. Portanto, o presente artigo busca, de maneira sucinta, discutir algumas implicações do *espaço* enquanto operador técnico do texto narrativo, e a relação deste com o aspecto memorialístico da narrativa. Pretendemos, ainda, analisar o romance de Milton Hatoum à luz da *Estética do Silêncio*, com base no texto homônimo de Susan Sontag (2015), de 1967, no qual a autora discorre sobre a presença do silêncio na arte contemporânea e suas (possíveis) implicações.

Lançado em 1989, o romance de Hatoum surge em um momento político de renascimento no Brasil, com a abertura política pós-ditadura, no cenário nacional, e a queda do muro de Berlim, no cenário global.

Nesse contexto, o problema de uma identidade nacional, nos moldes do que ocorreu ao longo do Romantismo e do Modernismo, já não é mais uma preocupação para escritores brasileiros de norte a sul do país. Essa libertação das amarras de um projeto identitário, bem como a ausência de um movimento estético específico, manifesta-se, durante os anos 1960-1970, como duas tendências básicas na literatura nacional: uma primeira que permanece vinculada ao regionalismo, e uma segunda que, refletindo a modernização da sociedade brasileira, vincula-se às paisagens urbanas e à vida nas cidades. A literatura dos anos 1980, portanto, segundo Schøllhammer (2009, p. 28) entra em seu período pós-moderno. A pós-modernidade e a abertura que ela pressupõe manifestam-se de maneiras distintas na vivência cotidiana da população. Uma delas é a necessidade de uma sociedade global, o que é colocado na literatura não na forma de uma identidade nacional calcada em uma brasilidade unívoca e, muitas vezes, estereotipada pelos *clichês* do sertanejo ou do retirante, como aconteceu no modernismo, mas na forma da diversidade étnica que corresponde à formação do Brasil.

Relato de um Certo Oriente é um romance brasileiro que se abre para além das fronteiras da identidade nacional não apenas por retratar uma família de imigrantes libaneses, mas por falar de um ambiente misto e cosmopolita como espaço compartilhado por todos, tal como Manaus é caracterizada. Portanto, o pós-modernismo se ancora no regional para falar sobre o global, mesclando a potência da floresta amazônica com a cidade como espaços narrativos, colocando, metaforicamente, a civilização (e os problemas inerentes a ela) florescendo no coração selvagem do país. Nesse sentido, cidade e natureza coexistem, mas não pacificamente, uma vez que a paisagem urbana se deteriora constantemente, dando a impressão do avanço de um estado mais primitivo, um retorno à natureza, uma retomada de território pela selva como estado de esquecimento do homem ao mesmo tempo em que a própria cidade avança, crescendo e se mesclando à floresta. Uma vez que nossos espaços, como realidade (pretensamente) durável (Halbwachs, 2003, p. 170) permanece como impressão material do tempo e da memória em nossa

percepção, o que se apresenta são espaços e realidades distintas, ou, ainda, para Bachelard, para quem “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizada por longas permanências. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais especializadas” (1993, p. 29). Ou seja, nossa relação com o passado é profundamente marcada pela relação que temos com os espaços em que estamos inseridos e as memórias por ele evocadas. Desse modo, Hakim, uma das personagens com voz no romance, diz o seguinte sobre sua relação com o espaço amazônico:

Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. “Sair da cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” (Hatoum, 2008, p. 73).

No relato de Dorner, a deterioração do espaço urbano e da memória fica muito clara:

NAQUELA ÉPOCA EU GANHAVA A VIDA com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (Hatoum, 2008, p. 55, grifo do autor).

A lógica a que o romance se presta é a de uma inversão constante de papéis. Espera-se que fale sobre a floresta, mas é a cidade o palco dos dramas familiares narrados. Nas palavras da narradora, podemos perceber ainda outra inversão: mesmo com toda a excentricidade do ambiente circundante, da exuberância da natureza, é o espaço urbano o elemento de estranhamento, então, essa sensação de deslocamento pode ser observada em todas as personagens. Com a leitura dos primeiros capítulos, podemos perceber que cada vez mais os espaços narrativos se interiorizam, dando ver a relação ambígua entre vida e morte, memória e esquecimento, o civilizado e o não-civilizado. Em uma esquematização desses espaços encaixados uns nos outros, percebemos o modo como as memórias se encaixam nos relatos: o interior do relógio onde Emilie guarda suas recordações (fotografias, cartas, etc.), o quarto do casal vetado aos filhos, o sobrado da família e a cidade, podem ser lidos como espaços íntimos, que vão se fechando gradualmente, um contido dentro do outro, tal como as memórias o são. A floresta, por sua vez, pode ser lida como o oposto, um espaço de abertura para o desconhecido e, nesse sentido, o bárbaro, o não civilizado, aquilo que há de indômito:

Manaus era seu mundo visível. O outro, latejava na sua memória. Imantada por uma voz melodiosa, quase encantada, Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que veem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano (Hatoum, 2008, p. 81).

Na citação acima, podemos perceber que há entre as personagens um certo medo da floresta, vista como enigmática, mística, povoada por curandeiros. Atravessar o rio e adentrar a floresta, portanto, era entrar nesse mundo outro que cerca a cidade por todos os lados, nisso se dá a relação entre a civilização e a natureza selvagem. Cabe destacar, ainda, o que Maria Zilda Cury diz sobre o romance de Milton Hatoum:

O espaço da Amazônia no texto de Hatoum é despido do exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta [...]. Cidade tentacular e devoradora, exhibe a degradação dolorosa de sua população nativa. Os homens, confundidos ao lixo urbano; a cidade transformada no corpo em chagas de seus habitantes (Cury, 2000, p. 171).

O espaço amazônico em *Relato de um Certo Oriente* vive, portanto, um *status* duplo: a cidade como ambiente da civilização se degrada pela corrosão do tempo, erodindo pouco a pouco a memória e a identidade de seus habitantes; e, por sua vez, a floresta, desprovida do exotismo típico de uma literatura idílica, se apresenta como a natureza feroz que é paradoxalmente perigosa e atraente. Essa relação com o espaço pressupõe uma memória e identidade que são lentamente sufocadas, fazendo com que todos tenham um olhar estrangeiro sobre a própria terra, como é o caso da narradora protagonista com seu estranhamento constante da cidade de Manaus do presente oposta àquela de sua memória e/ou imaginação.

O retrato que se faz de Manaus é, portanto, o de uma cidade imaginária (Hatoum, 2008, p. 10), recordada e já não existente. Sobre isso Marques (2011, p. 2) diz que:

A referência que temos no trecho à fundação dessa “cidade imaginária” em um dia específico do ano de 1954 nos aponta duas constatações: a de que, para a narradora, segundo as palavras do irmão, “a vida começa verdadeiramente com a memória” (HATOU, 2008, p.19) e o quanto, na infância, a casa é o espaço, o recanto da cidade onde, por excelência, residem os fios memória.

Não apenas os fios da memória, diríamos, mas também as fundações da própria identidade que se firma nesta memória, uma vez que o espaço descrito pela narradora na abertura do romance

se encarrega de colocar essas questões por meio de elementos decorativos diversos, tais como tapetes, porcelanas e pinturas (Hatoum, 2008, p. 8), que se encarregam de, silenciosamente, mostrar ao leitor uma identidade multiétnica e cosmopolita dos familiares da narradora-protagonista.

Assim sendo, é a partir das ruínas da cidade (já transformada pelos anos que se passaram), da casa (desabitada), da memória (em parte perdida na voragem do tempo) e da sua própria identidade fragmentada, que a narradora-protagonista dá iniciativa a uma tentativa de reconstrução verbalizada da memória mesmo que se “para revelar algo fosse necessário silenciar” (Hatoum, 2008, p. 82). Desse modo, dando voz aos outros e descentralizando o fazer narrativo com essas múltiplas vozes, a narradora-protagonista de *Relato de um Certo Oriente* faz da memória um exercício de alteridade. Pois “os narradores dão à memória do passado a forma que lhes convém, ou melhor, a forma que lhes é possível tolerar” (Lemos, 2018, p. 126), silenciando onde melhor calhar, para manter os enigmas e se desviar dos tabus da família, fazendo um movimento de construção da subjetividade que passa por um ato de alteridade: essas pessoas que relatam (re)constroem a si mesmas em suas falas e, simultaneamente, constroem as identidades da narradora-protagonista e de Emilie, a matriarca.

PÓS-MODERNIDADES E PÓS-MODERNISMOS: A INDETERMINAÇÃO COMO PROCEDIMENTO ARTÍSTICO E FORMAL

Para efeito de nossas ponderações, devemos considerar que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20). Com essa caracterização de Linda Hutcheon, podemos ter um vislumbre sobre como o conceito de pós-modernismo se expressa sob a forma de uma poética nas artes do pós-II Guerra à contemporaneidade. Mais que um período compreendido historicamente, temos uma estética própria que apela à historiografia e à política como elementos a serem desconstruídos ou questionados, contestados pelo discurso enquanto objeto estético, pois, sob a ótica da autora, as diferenças no pós-moderno “são sempre múltiplas e provisórias” (1991, p. 22), tais como são os pontos de vista. Essa multiplicidade implica uma pluralidade do próprio pós-modernismo como conceito, então, no plural, pós-modernismos por serem diversas as possibilidades que se abrem a partir do conceito.

Tendo em vista algumas das ideias de Hutcheon já apresentadas no parágrafo anterior, existem alguns termos-chave, que podem nos servir para melhor guiar a discussão, a saber: fundamentalmente contraditório, multiplicidade e provisoriedade. A obra de arte pós-moderna, por seu caráter de objeto metalinguístico e meta-histórico, coloca o romance como um objeto discursivo autoconsciente capaz de pôr em dúvida os discursos oficiais e o seu próprio, escovando a história a contrapelo (Benjamin, 2018. p. 13), ao amparar-se na possibilidade de contradizer aquilo que se faz documentado e aceito como versão oficial, possibilitando que múltiplas vozes contem a sua versão própria da história.

Essas múltiplas vozes possibilitadas pela abordagem pós-moderna causam, enquanto efeito, aquilo que Hutcheon chama de descentralização do sujeito. Nos termos da própria autora

Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova **descentralização do sujeito** e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões sobretudo, desde nosso conceito de racionalidade (Derrida 1970, 1972) até nossa visão das possibilidades do gênero (Hoffmann 1986, 186) (Hutcheon, 1991, p. 85, grifo nosso).

A descentralização do sujeito, portanto, manifesta-se na poética do romance pós-moderno como forma e conteúdo através de uma narração que apela à voz de personagens marginalizadas, ou a uma multiplicidade de vozes que se entrecruzam, podendo, inclusive, pôr em dúvida aquilo que já foi narrado anteriormente por outra personagem ou instância narradora, como é o que caso do romance de Hatoum.

Como proposto por Hutcheon, a descentralização do sujeito pode, ainda, ser lida como uma perda de determinação das personagens, indo ao encontro de Schøllhammer, que sobre isso nos diz:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações de um destino que opera além de sua compreensão e controle (Schøllhammer, 2009, p. 33).

Podemos perceber que a literatura brasileira, desde meados do século XX, segue algumas tendências pós-modernas, tais como a descentralização e indeterminação do sujeito, uma vez que a noção de protagonismo pode, muito frequentemente, ser contestada nas narrativas contemporâneas, assim como a própria instância narradora, que se faz cada vez mais fragmentada

e passível de desconfiança, uma vez que narrar pressupõe um ato puramente verbal de transmissão de um determinado ponto de vista para o leitor. O uso de formas fragmentárias para a composição discursiva em *Relato de um Certo Oriente*, tendo em vista uma abordagem formalista, evidencia que *forma* e *conteúdo* são indissociáveis, uma vez que há a necessidade de uma narração fragmentada para dar conta de um sujeito cujas memórias e identidade também se fazem em fragmentos e ruínas.

A crise do indivíduo, em conflito com a sociedade e inadequado ao seu tempo, fragmentado em uma miríade de identidades no capitalismo tardio da pós-modernidade, também se faz transparecer na arte, pois, de acordo com Sontag “a maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio” (Sontag, 2015, p. 14). Nesse sentido, fica flagrante uma forte tensão que se estabelece entre a *forma* e o *conteúdo*, uma vez que se trata de uma criação puramente verbal e por ser um romance composto por relatos memorialísticos. Ou seja, *Relato de um Certo Oriente* fala essencialmente da crise do sujeito pós-moderno, crise manifesta de maneiras diversas na trama do romance, como o apelo ao silêncio diante das impossibilidades da memória. Se “posso passar o resto da minha vida falando do passado” (Hatoum, 2008, p. 28), como diz Hakim em certa altura do romance, também “(...) há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte” (Hatoum, 2008, p. 49), nesse sentido, portanto, os silêncios são observados mediante os segredos de família e às lacunas em relação à própria história particular. De todo modo, tudo recai em esquecimento e na crise identitária que se instala a partir disso. Segundo Candau:

De uma maneira geral, a “sociedade silenciosa e imóvel” dos lugares, a memória das “pedras da cidade”, a permanência das referências espaciais “nos confere um sentimento de ordem e quietude” e “a ilusão de não haver mudado através do tempo”, o que sempre será tranquilizador para a identidade pessoal e coletiva” (Candau, 2023, p. 158).

O espaço urbano em sua degradação, como vimos anteriormente, é, de modo simultâneo, causa e efeito dessa crise do indivíduo observada na narradora. É seu ponto de vista como organizadora destes relatos que transmitirá ao leitor as diversas impressões por ela formada sobre esse “corpo morto da arquitetura” (Hatoum, 2008, p. 45) de uma cidade embotada pelas cores de uma memória ineficiente. Para Candau, “desse ponto de vista, o monumento expressa, tal como a arquitetura, uma arte da memória compartilhada, mesmo que esse compartilhamento permaneça ilusório” (2023, p. 145), portanto, se a arquitetura de Manaus já não remonta à cidade na qual a identidade da narradora se formou, o recurso último contra essa crise vivida pela personagem é rememorar os mortos. Através da memória que os outros têm da matriarca Emilie, a narradora-

protagonista constrói a si mesma, enquanto costura os diferentes relatos, pois “a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade” (Candau, 2023, p. 145).

RELATO DE UM CERTO ORIENTE: ESPAÇO, MEMÓRIA E RUÍNA

Em *Relato de um Certo Oriente*, Milton Hatoum recria um cenário que transita entre o exótico e o comum, compondo um ambiente urbano que conjuga as memórias de uma família de imigrantes libaneses com uma cidade cosmopolita e acolhedora das diferenças, mas, ainda assim, que evoca os mistérios e ameaças da floresta amazônica que tudo circunda. Em termos de enredo, temos uma mulher que visita a cidade onde nasceu e cresceu, e, a partir dos acontecimentos que sucedem a sua chegada, vai remontando suas memórias. Ao retornar para Manaus, a narradora-protagonista chega pouco antes da morte de sua avó/mãe adotiva: Emilie. A morte de Emilie, a matriarca desta família de imigrantes, põe a trama em moção como um esforço de resgate e reconstrução de sua identidade pelo fio da memória, através de um relato que contém uma série de outros relatos daqueles que conviveram com Emilie. Estruturado em 8 capítulos com diferentes vozes narrativas que se entrecruzam simultaneamente, a ambientação acontece na cidade de Manaus, durante o século XX. Temos, como já foi dito, a presença de uma narradora que organiza uma série de relatos costurados (que resultam no romance) para um narratário: o relato destina-se a um narratário que pode ser tanto extratextual (o leitor), ou intratextual, que faz parte do universo narrado sem, no entanto, nele figurar: o irmão da narradora-protagonista que, portanto, em uma primeira instância, é o referente imediato do dêitico *tu* a quem se dirige constantemente a narradora-protagonista, desde o início do romance e se constitui como destinatário inicial do relato. Em última instância, esse *tu* a quem a narradora se refere é o próprio leitor com quem a trama estabelece uma ponte de diálogo.

Formalmente, temos a presença de anáforas e catáforas que, como recursos estilísticos, criam o efeito estético de uma narração construída em encaixes, na qual os relatos das personagens completam o relato da narradora-protagonista. Estes relatos ainda servem para completar os que já aconteceram e/ou antecipar aqueles que ainda serão dados. Portanto, o uso do tempo psicológico é predominante, existindo progressões lineares mínimas, que se fazem notar pela sucessão de datas enumeradas pela fala de algumas personagens; no entanto, a predominância é de repetições circulares constantes, próprias dos movimentos de rememoração que compõem o exercício de relatar algo para alguém, configurando-se como elementos verbais que apelam para a oralidade como a forma pela qual a narrativa se constitui. A divisão dos capítulos pode ser feita, portanto, da seguinte maneira: capítulo 1 – narradora-protagonista (não nomeada), capítulo 2 –

Hakim, capítulo 3 – Dorner, capítulo 4 – Dorner, capítulo 5 – Dorner e Hakim, capítulo 6 – narradora-protagonista, capítulo 7 – Hindié Conceição, e capítulo 8 – narradora-protagonista.

Forma e conteúdo manifestam-se, então, com a confluência dessas vozes narrativas que, muitas vezes, além de complementar os relatos ou dar voz aos mortos, soam contraditórias, fragmentadas em uma composição narrativa constelar na qual a indeterminação do sujeito narrador faz com que este se choque com uma realidade em ruínas, na qual a instabilidade da memória do passado reorganiza, como pode, as vivências, as reminiscências da história individual (da narradora e sua família) e coletiva (comunidade, cidade) de modo verbal, transitando entre oralidade e escrita e, em ambos os casos, falseando em menor ou maior grau a totalidade dos fatos e, sobretudo, silenciando quando falar é insuficiente.

Além dos fatos já colocados sobre a família da narradora-protagonista, pouco pretendemos nos ater às questões de organização familiar para não nos prolongarmos em filigranas da composição narrativa. Embora os detalhes sejam importantes para a trama, nos furtaremos a discuti-los, na medida do possível. Como sugerido pelo título deste artigo, nossa leitura do romance operou em três chaves: espaço, memória e ruínas, as quais dedicaremos as páginas que se seguem. Desse modo, *Relato de um Certo Oriente* se configura como um romance no qual “o elemento espacial constitui uma peça decisiva da estrutura compositiva” (Reis, 2021, p. 111), uma vez que espaço diegético, ou seja, a categoria técnica/formal, conjura o conteúdo memorialístico do romance, sendo uma alegoria polissêmica que aponta para a insuficiência da memória e da linguagem na reelaboração do passado como construção verbal, bem como para os processos econômicos que promovem a degradação das cidades e de seus espaços de memória e pertencimento.

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (2003, p. 170). Portanto, os espaços de vivência da família da narradora-protagonista, a casa antiga, o sobrado, a Parisiense, a cidade de Manaus e seus espaços diversos, surgem como espaços de memória que evocam os momentos vividos pela protagonista durante a sua infância e por seus familiares. Estes espaços são acessados somente pelos olhos imateriais da memória que, ao idealizar e verbalizar os ambientes, falseia-os tal como falseia os eventos que lá tiveram palco ao preencher suas lacunas com idealizações. Halbwachs segue:

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja

possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda (Halbwachs, 2003, p. 170).

A citação acima nos faz, então, finalmente chegar ao romance, que na voz de Hakim, filho de Emilie e tio da narradora-protagonista, nos diz: “Só quando mudamos para a casa nova (o sobrado), o santuário de segredos desmoronou. Mudar de casa traz revelações, deixa mistérios, e na passagem de um espaço para o outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público” (Hatoum, 2008, p. 47). Este trecho do relato de Hakim coloca em questão os espaços de pertencimento. Toda a vida social da família girava em torno das grandes recepções que Emilie organizava na casa da família, festas que congregavam sob um mesmo teto judeus, muçulmanos, cristãos, alemães, franceses, portugueses, enfim, pessoas de diversas origens e credos em um período histórico marcado pela xenofobia, tal como foram os anos 1930-1940. A mudança de casa relatada por Hakim no trecho não traz uma mudança na identidade, mas revela alguns segredos que permeiam o convívio dessa família. Mesmo assim, com a mudança de espaço, ainda é possível ligar a identidade familiar e sua memória a um espaço específico, pois a narradora, ao chegar na casa de Emilie depois de anos de ausência diz:

Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do andar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kashmer e de Isfahan (...). A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, **como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém** (Hatoum, 2008, p. 8, grifo nosso).

Este excerto do relato da narradora protagonista põe em questão a identidade familiar. A descrição do espaço interior da casa e da decoração apontam para o pertencimento étnico da família ao enumerar os objetos de procedência do oriente médio e extremo oriente, tais como os tapetes de *Kashmer* e *Isfahan*, ou os ideogramas. Pois

De fato, as formas dos objetos que nos rodeiam têm este significado. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos (Halbwachs, 2003, p. 158).

Os objetos de decoração formam elementos de uma linguagem visual que compõem o ambiente e nos dão, já no início da narração, uma ideia de seu teor, a formação da identidade familiar e sua origem em um mundo fragmentado. Essa identidade é singularizada por meio de imagem poética descrita com uma linguagem que beira o documental em seu teor descritivo. A própria heterogeneidade na origem dos objetos de decoração presentes na sala de Emilie pode, de certo modo, fazer alusão à heterogeneidade do núcleo familiar retratado, pois temos uma casa em que o pai é de religião muçulmana, a mãe é cristã maronita e os filhos dispõem de um certo grau de liberdade de escolha em termos de religião e, mesmo, de idioma. Por este viés, o cosmopolitismo de Manaus e das festas de Emilie faz-se presente até mesmo no seio familiar, instalando ambiguidades e desentendimentos no ambiente. Os grifos destacados da citação ainda evidenciam o silêncio como um dos *motivos* do romance e que se faz mais claro conforme a narrativa avança e os segredos da família começam a emergir. Este trecho, podemos perceber, instaura um silêncio metafórico que se faz perceber na configuração espacial descrita, uma vez que o ambiente parece desconhecer a permanência de pessoas por causa do asseio com o qual é tratado.

Tendo em vista a questão do cosmopolitismo que perpassa as relações interpessoais nos espaços de pertencimento que servem de palco aos dramas da família da narradora-protagonista, o espaço conjuga, ainda, as questões relativas ao aspecto regionalista do romance, no qual os traços da paisagem e da cultura amazonense se projetam para além das fronteiras do regional, dando margem a um hibridismo de tendências da literatura brasileira contemporânea, na qual os elementos da paisagem urbana se misturam à exuberância da natureza ao redor. No capítulo de encerramento, por exemplo, há uma ocorrência muito emblemática, na qual as paisagens se imbricam uma na outra, pois, do avião, a narradora tem a impressão de que cidade, rio e selva são uma coisa só, e o rio que serpenteia lá embaixo, “é um rio de histórias que flui na cidade invisível” (Hatoum, 2008, p. 146). O hibridismo do espaço retratado pela diegese não é outra coisa senão o próprio movimento desta literatura brasileira pós-moderna em sua divisão regional *versus* urbano e, ainda, em uma metáfora mais profunda que retrata a relação entre barbárie e cultura que são inerentes aos aspectos socioculturais da modernidade e/ou da pós-modernidade, uma vez que a cidade, como elemento da civilização, faz fronteira e é contida dentro da floresta, do território desconhecido e

bárbaro que a circula por todos os lados. Este rio que flui e alimenta a cidade, é, de certo modo, o último bastião que se interpõe entre uma cidade florescente e os riscos do desconhecido oferecidos pela natureza indômita.

Por sua vez, a memória e a ruína são outros conceitos importantes para a compreensão da obra. Estes conceitos expressam-se no romance de maneiras muitas vezes ambíguas e quase sempre marcados pelo problema de insuficiência da linguagem, de uma incomunicabilidade que de maneira muito simbólica é expressa na narração por uma multiplicação de mutismos: a filha de Samara Délia sendo a própria personificação dessa mudez, o Pai em seu silêncio quase monástico, ou Emir que se suicida silenciosamente no rio, deixando mais perguntas que respostas, entre outras personagens que mais calam do que falam sobre si e sobre aqueles que os cercam. As relações afetivas da família da narradora protagonista são, todas elas, marcadas por sussurros e silêncios, tanto que é expresso até mesmo no relato de Hakim que diz “aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar” (Hatoum, 2008, p. 82). Em muitos casos, as personagens só encontram voz no relato de outros, tal como é o caso de Dorner, que reconta a história do Pai da narradora-protagonista, ou de Hakim, ao falar de sua mãe, e de como Emilie chegou ao Brasil, entre outros relatos que vão se costurando à tapeçaria do compilado de relatos da narradora protagonista, que vão lentamente se afastando um grau após o outro, da fonte original como em um jogo de espelhos, no qual os reflexos vão se distanciando na virtualidade dos reflexos menores entabulados dentro das imagens maiores. Segundo Sontag, “o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (...) e um elemento de diálogo” (Sontag, 2015, p. 18), portanto, os silêncios que se criam na narrativa estabelecem relação com o próprio fato da memória e da linguagem serem insuficientes para a recriação do passado. Ou seja, “a arte de nosso tempo é ruidosa, mas apela ao silêncio” (Sontag, 2015, p. 19) justamente pelo fato de ser autoconsciente e, dessa forma, buscar meios formais para resolver problemas propostos pelo próprio conteúdo.

Os silêncios guardados pelas personagens são as ruínas das memórias, os fragmentos que são resgatados das reminiscências e que, para não falsear, são calados, pois “um indivíduo que permanece silencioso torna-se opaco para o outro” (Sontag, 2015,

p. 24), dissimulando segredos ou falseando acontecimentos. A narradora-protagonista, em uma de suas falas, diz: “(...) descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado” (Hatoum, 2008, p. 113) e põe o leitor diante desse problema da incomunicabilidade, da insuficiência da palavra como manifestação oral e escrita enquanto ferramenta para uma arqueologia da memória. O passado não pode ser descrito, não pode ser narrado, visto que a simples manifestação verbal dessas memórias as tornaria uma criação falseada, tal como o romance é, nesse sentido, evidenciando uma desvalorização da linguagem frente ao silêncio, uma vez que “à medida que o prestígio da linguagem cai, o do silêncio sobe” (Sontag, 2015, p. 29). Por isso, o silêncio e o olhar são importantes elementos discursivos em *Relato de um certo oriente* e se repetem constantemente na narração, vejamos mais um trecho exemplificador:

A voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no **olhar** dela. Do alpendre de sua casa ela **contempla** a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre. O **olhar** torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no **silêncio** do **olhar**, a memória trabalha. A mulher apenas se entrega ao choro **silencioso** que também dialoga com a paisagem recortada e ensolarada, onde tudo é também **silencioso**, mas sem o **olhar** da memória (Hatoum, 2008, p. 138, grifo nosso)

Os silêncios repetidamente mencionados evocam a impossibilidade de recriação do passado, apenas sua imaginação através de um olhar interior, um olhar para as memórias e suas ruínas espaciais e temporais, enquanto rastros e restos deixados para traz. Nesta perspectiva, “o silêncio é uma metáfora para uma visão asseada” (Sontag, 2015, p. 23), uma vez que a contemplação é fruto do silêncio, da arte silenciosa que trabalha evocando e singularizando a memória como percepção prolongada. A narração, no entanto, por meio desses rastros e restos do discurso memorialístico, tece alguns importantes liames entre forma e conteúdo. Vejamos na citação abaixo, contendo um trecho da fala da narradora protagonista:

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias (Hatoum, 2008, p. 147).

No início deste artigo, dissemos que o romance se configurava de maneira constelar e, portanto, a própria fala da personagem corrobora esta interpretação. Então, os relatos são costurados não de maneira linear, mas de maneira desordenada, como confessa a personagem sobre sua incapacidade. A presença de narradores homodiegéticos enquanto figuras que orbitam um sistema centralizado por Emilie, personagem de quem todos se fazem correferenciais ao participarem de sua história ao mesmo tempo que a narram para alguém, presentificando-a pelo discurso. Isto coloca também um outro problema propositalmente elaborado enquanto narrativa pós-moderna que chama o leitor à desconfiança em relação à narração, pois:

Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida. (...) O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela se abria para dois mundos. Do mundo da desordem, ofuscado pela atmosfera suja do movimento vertiginoso da cidade que se expande a cada minuto, eu ainda guardava as cicatrizes do desespero e da impaciência para sobreviver, dilacerada pela árdua conquista de prazeres efêmeros, como o delicado relevo de um caracol na areia da praia, logo apagado pelas águas do mar (Hatoum, 2008, p. 144-145).

A narradora protagonista, ao usar o recurso da segunda pessoa para direcionar a narração ao seu irmão, o narratário, a quem os relatos se destinam, menciona frequentemente a desordem da narrativa. Esta desordem pela qual a narradora protagonista procede na organização dos relatos se reflete, como podemos ver da citação acima, no próprio conteúdo da narrativa. Nesse sentido, os sentimentos dos quais a personagem é dotada no momento em que vive aquilo que narra justificam a forma desordenada do relato, bem como a possibilidade de uma não confiabilidade no seu relato que, por sua vez, é corroborado pelos outros relatos compilados, passando a adquirir uma aura de verdade factual como efeito de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais recursos narrativos utilizados na composição de *Relato de um certo oriente* é a relativização da figura do narrador. Este recurso narrativo, tipicamente pós-moderno, configura-se como uma forma de atingir um efeito de polifonia na trama, fazendo com que várias

vozes se cruzem e uma autentique a fala do outro por complementação ou antecipação, dando um efeito de verossimilhança dentro das diferentes tonalidades conferidas por cada voz narrativa. A memória, enquanto reminiscência, surge como materialização do passado no presente na qual o tempo narrado e tempo da narração se aproximam pelo uso de recursos estilísticos utilizados para dar maior ênfase na presentificação dos fatos narrados.

Há, ainda, uma presença muito forte de marcas da oralidade, próprias do processo memorialístico que são justificadas pela narradora como parte das fitas que são transcritas para a criação de seu relato. Estas fitas e cadernos mencionados na narração, tal como o título do romance, colocam *Relato de um certo oriente* como um romance, mais uma vez, tipicamente, pós-moderno, pois nele a intergenericidade é mais um recurso composicional, dessa vez um recurso formal, que põe a própria ideia de gênero e discurso literários em debate. Nesse sentido, temos uma prosa híbrida, típica dos anos 1980, que questiona a própria mídia ao mesmo tempo em que a utiliza como forma de expressão.

O hibridismo pós-moderno se apresenta, ainda, na presença de um regionalismo exótico que aponta para os mistérios do oriente ao mesmo tempo em que se fixa em como produto de uma cultura com traços plurais e cujo espaço se configura de acordo com esta pluralidade de vivências e culturas, etnias e religiões que se congregam na mesma cidade. O espaço e o tempo são, então, categorias subjetivadas que vão sendo compostas de acordo com a perspectiva da voz que detém a narração, portanto, dando suas próprias cores à paisagem e desenrolando o novelo da trama conforme a compõe como relato que surge do interior dessa vivência múltipla e híbrida em diversos sentidos.

O silêncio como *motivo* na trama é um fator que “confere às obras uma certa aura de indizibilidade” (Sontag, 2015, p. 40). Nesse sentido, tendo em vista *Relato de um certo oriente*, o leitor pode perceber que há segredos que permanecem escondidos, outros que se revelarão com uma segunda ou terceira leitura, mas sempre escapando à nossa vontade de formar uma imagem inteiriça deste intrincado mosaico de segredos e enigmas que transitam entre o dito e o não dito.

Por fim, diante do exposto, *Relato de um Certo Oriente* é um romance no qual o espaço se configura como elemento chave para leitura. É importante compreender esta categoria como um operador narrativo que é mais do que um palco para o desenrolar da ação dramática das personagens, é importante também compreender o espaço como a categoria pela qual a memória, conceito imaterial, se liga à materialidade do mundo das personagens, pois, nas palavras de Halbwachs (2003, p. 188), “cada sociedade recorta o espaço à sua maneira, mas de uma vez por todas ou sempre segundo as mesmas linhas,

de maneira a construir um contexto fixo em que ela encerra e encontra suas lembranças...”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2023.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “De orientes e relatos”. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. p.165-177.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEMONS, Vivian de Assis. *Das ruínas à memória: a travessia familiar em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. 2018. 149f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2018.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. “De cidades imaginárias a cidades flutuantes: imagens de Manaus em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum”. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba, 2011. p. 1-10.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2021.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em: 12/06/2024

Aceito em: 01/07/2025

Antônio Martins da Silva Júnior: mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina (PPGL - UEL, 2023-2025), pós-graduado em Docência para o Ensino Superior (especialização: lato sensu, 2016), pela Universidade Norte do Paraná: Unopar-Pitágoras. É graduado em História (licenciatura, 2014), também pela supracitada Unopar-Pitágoras, e em Letras Vernáculas (2023), pela Universidade Estadual de Londrina.

“Uma encruzilhada de civilizações e culturas”: as múltiplas subjetividades que constroem Angola em “Abel e Caim” e “Ngola Kiluanje”, de João Melo

“Uma encruzilhada de civilizações e culturas”: the multiple subjectivities that construct Angola in “Abel e Caim” and “Ngola Kiluanje”, by João Melo

Ariane Avila Neto de Farias
Instituto Federal Farroupilha (IFFar)
ariane.farias@iffarroupilha.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-9828-7980>

Anderson Martins Pereira
Instituto Federal Farroupilha (IFFar)
andersonmartinsp@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2667-8891>

Mariane Pereira Rocha
Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul)
marianerocha@ifsul.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

RESUMO

É a partir de suas independências, no decorrer da década de 1970, que os sistemas literários dos países lusófonos africanos são perpassados por questões de apagamento e reescrita. Antes disso, as narrativas acerca desses países eram realizadas por escritores dos países que os colonizaram, o que muitas vezes demarcava um olhar que apagava a multiplicidade do povo africano. Este artigo examina os contos "Abel e Caim" e "Ngola Kiluanje" do livro *Filhos da Pátria* (2008), de João Melo. Entende-se que esses textos refletem a construção da identidade angolana, ressaltando a diversidade cultural e as subjetividades do país. A análise demonstra como a literatura angolana reafirma sua identidade nacional ao celebrar o multiculturalismo e resgatar aspectos de uma cultura pré-colonial. Através das contribuições teóricas de autores como Francisco Noa (2019), Fanon (2008), Ngũgĩ wa Thiong'o (2012) e Rita Chaves (2005), o artigo discute a

heterogeneidade da literatura angolana e seu papel na elaboração de um passado marcado pelo colonialismo.

Palavras-chave: multiculturalismo; Angola; literatura africana; João Melo.

ABSTRACT

It was after their independence, during the 1970s, that the literary systems were permeated by issues of erasure and rewriting. Before that, the narratives about these countries were written by writers from the countries that colonized them, which often marked a perspective that erased the multiplicity of the African people. This paper examines the short stories "Abel and Cain" and "Ngola Kiluanje" from the book *Filhos da Pátria* (2008), by João Melo. We understand that these texts reflect the construction of Angolan identity, highlighting the cultural diversity and subjectivities of the country. The analysis demonstrates how Angolan literature reaffirms its national identity by celebrating multiculturalism and rescuing aspects of a pre-colonial culture. Through the theoretical contributions of authors such as Francisco Noa (2019), Fanon (2008), Ngũgĩ wa Thiong'o (2012), and Rita Chaves (2005), the paper discusses the heterogeneity of Angolan literature and its role in the elaboration of a past marked by colonialism.

Keywords: multiculturalism; Angola; African literature; João Melo.

INTRODUÇÃO

As literaturas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe surgem em contextos marcados pelo colonialismo português. Tendo alcançado suas independências a partir da década de 70, esses países possuem sistemas literários (Cândido, 2015) relativamente jovens, embora já tivessem manifestações literárias anteriores. De fato, autores como Francisco Noa (2019) dividem a literatura produzida pelos países africanos entre literatura colonial e literatura nacional. O primeiro período, composto por escritores da metrópole, se divide em uma primeira “fase exótica”, na qual habitantes, fauna e flora dos países africanos são descritos pelos portugueses com exuberância; uma segunda fase doutrinária, cujo objetivo era convencer outros países da importância da colonização; e em uma terceira fase cosmopolita, na qual as cidades africanas começam a surgir na literatura. Já a etapa da literatura nacional, que começa a surgir alguns anos antes das independências, é um momento em que a autoria de escritores africanos emerge, e o nacionalismo, a luta anticolonial e a busca por identidade começam a surgir.

É importante enfatizar, ainda, em consonância com Kwane Anthony Appiah (1997), que não existe uma única identidade africana, já que o continente em sua configuração pré-colonial, especialmente antes da Conferência de Berlim, tinha tradições, culturas e influências múltiplas e complexas, o que impede que falemos em uma África com caráter unificador. Desse modo, embora os países lusófonos tenham como característica comum seu passado colonial que, conforme discute Ngũgĩ wa Thiong'o (2012), foi um colonialismo por si só subalterno e periférico, já que relegou aos africanos a língua portuguesa que não os coloca em contato com grandes potências econômicas, é necessário distinguir que cada um dos novos sistemas surgidos após os movimentos de descolonização terá características próprias, devido às especificidades culturais, regionais, geográficas, sociais e históricas de cada país.

A literatura angolana, de modo mais específico, reiteradamente elabora as complexidades de sua guerra por independência, bem como da guerra civil subsequente e das questões sociais contemporâneas resultantes desses processos, ao mesmo tempo em que explora a cultura local a partir de uma diversidade estética. Nessa perspectiva, a afirmação da identidade nacional, manifestada através do multiculturalismo, confere à literatura angolana uma peculiaridade intrínseca ao povo que a inspira, a escreve e a promove.

Isto posto, o presente artigo visa analisar os contos “Abel e Caim” e “Ngola Kiluanje”, publicados no livro *Filhos da pátria* (2008), de João Melo, a fim de refletir sobre a construção da identidade angolana a partir do reconhecimento da diversidade cultural que compõe o país. Entende-se que os contos aqui analisados ecoam a multiplicidade de subjetividades, desmistificando o olhar que homogeneiza essa nação. Ao retomar a história da formação da nação angolana, essas narrativas assinalam um país que se erigiu sob a riqueza de experiências de sujeitos demarcados tanto pela exploração e pobreza decorrentes de um passado colonial quanto por suas vitórias e desejo por um futuro de liberdade e pela possibilidade de um presente marcado pela união e coletividade, com o objetivo de curar as feridas deixadas por um passado de colonização. Para tanto, as reflexões aqui apresentadas partem das contribuições de teóricos como Francisco Noa (2019), Fanon (2008), Ngũgĩ wa Thiong'o (2012) e Rita Chaves (2005).

A REPRESENTAÇÃO DO MULTICULTURALISMO EM ANGOLA

O autor João Melo emerge como sucessor de uma tradição literária que tem como objetivo retratar a Angola. Em seus trabalhos, ele oferece ao mundo uma perspectiva única sobre o país, enfatizando suas características diversificadas, em contraponto ao histórico homogeneizado construído pela coroa portuguesa, responsável por anos de exploração nos quais subjugaram as identidades do povo. Comprometido em moldar os contornos da angolanidade, Melo busca inspiração para sua criação literária na decadência social e na crise de subjetividade provocadas pelas várias transformações que o país sofreu desde a era colonial até o período após a independência.

Sua literatura reafirma que o desenvolvimento das letras angolanas não se deu somente por uma necessidade estética, mas também como um legado de gerações de escritores que, durante o colonialismo, utilizaram a escrita como uma ferramenta crucial no processo de emancipação de Angola. Como postulado por Abdala Júnior (2006, p. 213), “a literatura (re)descobre o país para (re)imaginá-lo” e, nesse sentido, textos, como os de Melo, enfatizam elementos de caráter social. A escrita angolana, nos anos que precedem a independência, passa a montar, literariamente, um futuro de liberdade e de independência, visto que os textos delineiam os contornos de uma sociedade livre do colonialismo e da repressão.

Sobre isso, Frantz Fanon (2008, p. 169) assinala que “a luta pela libertação começa pela restauração da cultura pré-colonial: o intelectual nativo descobriu que nela não havia nada no passado para se envergonhar; havia a dignidade, a glória e o respeito”. Ao encontro das ideias de Fanon, Rita Chaves (2005, p. 13) postula que “à literatura em Angola parece atribuir-se a função de desenhar o rosto de um povo ainda sem ele, de dar voz a uma gente ainda condenada ao silêncio”. Ainda, Mbembe (2017) argumenta que a literatura é um espaço de “ressurgimento” onde as vozes marginalizadas podem reivindicar seu lugar na história e na cultura. Essa perspectiva é fundamental para entender como João Melo utiliza a literatura para resgatar a memória pré-colonial e promover uma visão multicultural de Angola.

Como resultado, tem-se, assim, uma literatura marcada pela tentativa de caracterização da identidade nacional de um povo que não sabe ao certo os limites dessa; um povo que teve suas variadas culturas étnicas apagadas durante o período colonial e

que sofreu com a imposição de culturas estrangeiras. Não há como ignorar a influência cultural trazida pelo povo europeu, assim como apagar os séculos de história marcados pela dominação estrangeira em África.

Nesse sentido, é importante pensar a cultura de um modo múltiplo, tendo em vista as diferenças observadas por meio da comparação dos sujeitos e suas variadas formas de ser e estar no mundo. Sobre isso, Tomás Tadeu da Silva desenvolve a seguinte reflexão:

As diversas culturas seriam o resultado das diferentes formas pelas quais os vários grupos humanos, submetidos a diferentes condições ambientais e históricas, realizam o potencial criativo que seria uma característica comum de todo ser humano. As diferenças culturais seriam apenas a manifestação superficial de características humanas mais profundas. Os diferentes grupos culturais se tornariam iguais por sua comum humanidade (Silva, 2007, p. 86).

O significado de cultura como a manifestação dos diferentes comportamentos e organizações dos sujeitos, assim como apresentada por Silva (2007), está diretamente ligada ao conceito de multiculturalismo. A partir da multiplicidade, pode-se depreender a possibilidade da coexistência de múltiplas culturas em um mesmo espaço social. Sobre o conceito de multiculturalismo, Antônio Greco Rodrigues (2013) afirma que:

No seu sentido mais simples refere-se simplesmente àquilo que traz em si elementos de muitas culturas. Desse conceito inicial desenvolvemos a ideia de multiculturalismo, o jogo de diferenças, quando diversos elementos culturais se juntam dentro de um mesmo espaço, forjando as características de uma sociedade. Ele é frequentemente pensado como opondo-se ao etnocentrismo (Rodrigues, 2013, p. 45).

Na passagem acima, pode-se perceber uma oposição entre um olhar multicultural e um etnocêntrico. Salienta-se, contudo, que o convívio entre culturas diversas, na maior parte dos contextos, não se dá de forma pacífica. O etnocentrismo impera em muitas dessas culturas, fazendo com que o outro, possuidor de uma identidade diferente do grupo dominante, seja negado. Isso é exemplificado e observado na relação colonizador/colonizado. Na era colonial, a dominação tinha como finalidade convencer os povos dominados de que esse processo de tomada de controle dessa população e de seus recursos era necessário para trazer à luz uma sociedade que se encontrava nas trevas. A cultura nativa era vista como pecaminosa e selvagem, não civilizada, e, dessa forma, o

colonizador impunha aos povos nativos os seus costumes e comportamentos como única e irrevogável possibilidade.

Angola foi uma das colônias portuguesas mais fortemente explorada, principalmente, quanto a utilização de seu povo como mão-de-obra escrava nas Américas. Os portugueses procuravam prata no solo angolano; não encontrando, fizeram da matéria humana sua central fonte de lucro. O tráfico negreiro perdurou por muitos anos em Angola e foi atividade bastante rentável à Europa e, em especial, a Portugal.

Ao refletir sobre o contexto de Angola, Chaves retoma a história de África, assinalando o papel dos escritores neste processo de rompimento com a estrutura dominante:

Profundamente marcada pela história, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado. A brusca ruptura no desenvolvimento cultural do continente africano, o contato com o mundo ocidental estabelecido sob a atmosfera de choque, a intervenção direta na organização de seus povos constituiu elementos de peso na reorganização das sociedades que fizeram a independência de cada um de seus países. [...] falando de diferentes lugares e sob diferentes perspectivas, parecem assumir o papel de preencher com o seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando (Chaves, 2005, p. 45).

Segundo a pesquisadora, a identidade angolana esteve sempre por definir-se e redefinir-se, em um processo contínuo. Angola é constituída por muitos grupos étnicos que, partilhando o que têm em comum, constroem os alicerces da sociedade. Todavia, a noção de identidade nacional, perpassada pela diversidade étnica, muitas vezes é desestabilizada por essa mesma multiplicidade. Esse desequilíbrio é consequência dos arranjos celebrados pelos povos colonizadores a partir da Conferência de Berlim (1885) em que foi estabelecida uma divisão do território africano em colônias. Os espaços que acabaram sendo distribuídos entre as principais potências europeias visavam o lucro e o poder colonial. Como esclarece Vanessa Teixeira (2002), não houve o menor respeito ou preocupação quanto a essa divisão: sujeitos da mesma etnia foram separados enquanto pessoas de etnias diferentes passaram a conviver. A desestruturação social fez com que esses povos perdessem ou deixassem de reconhecer a si mesmos, estabelecendo uma crise de identidade.

O conceito de cultura nacional possui seu significado diretamente ligado ao de nação. A nação angolana é caracterizada, então, por sua própria diversidade cultural e

étnica. Conforme salienta Fanon (2008, p. 187), lutar por “uma cultura nacional significa, em primeiro lugar, lutar para a libertação da nação, aquele ponto estratégico que torna possível a construção de uma cultura”. Depreende-se disso que só é possível a caracterização de uma identidade ou cultura nacional a partir do momento em que uma nação se assume como tal, buscando sua liberdade política e social, uma luta que, assim como a de Angola, pode iniciar-se justamente pela cultura, sendo a literatura forte aliada nesse movimento.

UMA HISTÓRIA PERMEADA POR CONFLITOS: ABEL E CAIM

O multiculturalismo, como aspecto central da nacionalidade angolana, está presente em grande parte das obras de Melo. *Filhos da Pátria* (2008) perpassa a descrição da sociedade de Angola atual, trazendo à tona a ideia de que a identidade angolana está sempre em devir. O conto “Abel e Caim” traça uma pequena retrospectiva histórica da política angolana desde a colonização até o ano de 2000, dando destaque à guerra civil. Vemos, então, nessa narrativa, um entrelaçamento entre história e literatura, que é uma característica marcante da literatura angolana (Chaves, 2005). Este conto trata da história de dois amigos de etnias diferentes, que nunca viram nisso um motivo que impossibilitasse sua amizade. O primeiro, chamado Miguel Ximutu, é fruto da mistura entre kimbundus com ovimbundos; já seu amigo, Adalberto Chicolomuenho, é filho de ovimbundos. Contudo, a grande amizade é abalada no momento em que os dois se envolvem politicamente, optando pela afiliação a partidos diferentes: Miguel Ximutu integra-se à UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), e Adalberto Chicolomuenho, por sua vez, ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). O fato resulta, segundo o narrador, em uma “makas do kayaya”, tornando-os inimigos. A narrativa assinala que eles haviam ficado 25 anos separados: “não tiveram notícias um do outro, pois, como se sabe, os serviços de correio em Angola, não funcionam” (Chaves, 2005, p. 165).

Há de se destacar que existe uma estreita relação entre os movimentos partidários e a formação étnica angolana. O MPLA era constituído por uma pequena elite considerada “mestiça” e “aculturada” de Luanda, tendo por base de apoio o Mbundo, grupo étnico mais exposto à cultura ocidental. O UNITA, de origem rural,

estava mais ligado às práticas tradicionais africanas. Já o FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), isolado dos demais geograficamente, era formado por Ovimbundu. Pelas características ímpares, os movimentos assumem posturas distintas em relação à condução da luta e, no período pós-independência, quanto à forma de governar o país. Nesse contexto, os fatores étnicos são usados para acirrar a rixa entre os angolanos, filhos da mesma pátria, que são impulsionados a se alistarem como soldados, para lutar junto aos movimentos de libertação representantes de tais etnias. Essa disputa acarreta na degradação estrutural e econômica de Angola, que tem como saldo da guerra a destruição das cidades, a falta de estrutura econômica, as mutilações humanas etc.

No conto, o narrador expõe os acontecimentos históricos e o desencontro das ideias entre as frentes de libertação, posteriores partidos políticos. Esse desencontro é simbolizado pelo afastamento dos amigos durante toda a disputa armada pelo poder. O reencontro só ocorre quando a paz está restabelecida, ou muito próxima, podendo ser compreendido como o símbolo do desejo de desfecho comum à nação angolana:

Abraçaram-se energicamente, sacudiram os braços um do outro, voltaram a abraçar-se, bateram-se mútua e efusivamente nas costas, sem cessarem de se nomear, como se a enfática invocação do nome do outro tivesse o condão de apagar tudo o que tinha ocorrido entre eles no último quarto de século (Chaves, 2005, p. 167).

O excerto acima demonstra a efusão do reencontro dos amigos, que mesmo depois de anos afastados não escondem a alegria da reaproximação. O narrador pontua a efusividade da proximidade física, de maneira a confirmar que a distância imposta pelas diferenças políticas não é mais agora necessária; a paz selada é sinônimo de união entre os diversos povos que compõem Angola. A nomeação e repetição constante do nome do amigo, realizada por ambos, é a validação da retomada de vínculo, mas também a esperança da união de um país há tanto negativamente marcado pelo processo de colonização.

Contudo, o narrador sinaliza que o encontro entre ambos acontece por mero acaso: “O reencontro de ambos acabou por ocorrer um dia qualquer, já na virada do século, mas peço encarecidamente que isso seja considerado um mero acaso, sem qualquer significado simbólico especial” (Chaves, 2005, p. 166). O trecho alerta ao

leitor acerca das marcas deixadas pelo período de afastamento, pelas violências impostas ao povo angolano. Nessa perspectiva, entende-se que a causalidade e a efusividade da reunião demarcam, entretanto, que esse reencontro é uma maneira de lidar com as memórias da guerra e de tentar encontrar um sentido no que viveram, a fim de construir um futuro em que a reunião das diferenças seja possível.

Faz-se importante destacar que a intertextualidade é um recurso bastante explorado nesse conto. Seu título faz referência à passagem bíblica dos irmãos, Abel e Caim. Na história bíblica, ambos os irmãos prestam homenagem a Deus: Abel escolhe como oferta ao Senhor os melhores cordeiros de seu rebanho, enquanto Caim oferece frutos colhidos do campo. Deus aceita de bom grado a oferta de Abel, mas despreza a de Caim. Esse, por sua vez, dominado pela ira, assassina o irmão. Deus em punição faz de Caim um caminhante errante pelo mundo e adverte que por mais que ele trabalhe na terra, essa jamais lhe dará frutos e que seus descendentes serão conhecidos como “filhos da maldade”.

No enredo do conto, entretanto, não há referência de qual dos personagens se conectam de modo maniqueísta às figuras de Abel, o bom, e a de Caim, o mau, pois o importante da relação intertextual existente no conto é a paráfrase realizada entre a história bíblica e a de Angola, de disputas e combates. O narrador não se manifesta simpatizante de um ou outro partido político apoiado pelas personagens. Fica a cargo dos leitores intitular seu Abel ou seu Caim, já que o narrador investe em deixar lacunas para compreensão e interpretação narrativa.

O enredo, dessa forma, denuncia uma guerra em que “irmão mata irmão”, ou seja, entre os filhos de Angola, narrando uma luta marcada pelo anseio do poder político em contrariedade ao bem-estar de um povo. Ainda é importante ressaltar que o povo dividia-se, de acordo com cada grupo étnico, em grupos agricultores e pastoris, o que reforça o cruzamento entre o enredo narrado e a história bíblica parafraseada.

Já a respeito da historicidade documental, uma vez que o conto trata da história política de Angola, encontramos em Dealtry a seguinte reflexão:

O passado torna-se uma narrativa não fixa, mas permeável pelos interesses do tempo presente. Ao (re)construirmos o passado de determinado povo, esquecemos e lembramos-conscientemente ou não - de determinados fatos, informações e interpretações. Dessa forma, damos voz a uma narrativa que

se inscreve tanto no tempo histórico quanto no mítico (Dealtry, 2002, p. 190).

Em consonância com a afirmativa de Dealtry, percebe-se que a história serve de inspiração a eventos ficcionais e que a literatura ajuda a preencher as lacunas provenientes da tentativa do apagamento do passado do país. Assim, a literatura é usada como mecanismo de revitalização dos aspectos culturais relevantes à caracterização da subjetividade nacional.

A reconstrução da memória de um povo, através dos textos literários, torna-se um elemento salutar na busca da ressignificação da identidade nacional. A memória traz à tona aspectos relacionados à língua, à religião, às lendas, ao folclore, ao modo de viver etc., que foram subalternizados e esquecidos pelo poder dominante. Nesse sentido, Dealtry (2002, p. 197) afirma que “sob a aparente conformidade de uma base nacional erigida à custa do autoritarismo e do apagamento das diferenças, diversas narrativas permaneceram adormecidas, até determinado momento em que emergem como símbolos de uma memória pulsante”. A história construída com ênfase na dominação apaga a memória do outro até o momento em que a cultura minoritária e marginalizada reivindica sua voz e espaço social.

Em “Abel e Caim” a identidade multicultural é marcada tanto por fatores étnicos quanto políticos. Nesse conto, Melo reescreve a história da sociedade angolana a partir da perspectiva das minorias, evidenciando as contradições sociais que são representadas pelas duas personagens que transitam entre a rivalidade e a amizade. Ao fazer isso, o autor estabelece uma nova narrativa sobre seu país, aproximando história e ficção. Conforme Chaves (2005), essa é uma das principais características da literatura angolana, o compromisso com a história e a identidade da nação.

AS DISPARIDADES RACIAIS

No conto “Ngola Kiluanje”, observamos a força racial como matriz geradora de disparidades culturais. Nele, narra-se a história de António Manuel da Silva e de sua família que, após a independência, em 1975, veem-se obrigados a abandonar Angola a fim de não serem confundidos com os portugueses, devido à cor de pele branca, o que ocasionaria severas represálias. O texto apresenta um narrador-personagem que é o

responsável por dar voz – não apenas neste, mas em todos os contos do livro, às reflexões acerca da construção identitária das personagens da narrativa.

A princípio, a família muda-se para Lisboa, mas as diferenças culturais entre Angola e Portugal fazem com que o Brasil seja, em seguida, escolhido como nova residência. Em primeiro lugar, a família estabelece moradia em Recife, mas anos depois se transferem para o Rio de Janeiro, onde criam raízes. No Rio, António Manuel conclui os estudos e conhece Jussara, uma carioca engajada no Movimento Negro. Mesmo vivendo bem no Brasil, o protagonista não deixa de vislumbrar seu retorno à Angola.

[...] Tenho trinta anos, nasci no Úcua (lugar que poucos leitores, mesmo que também sejam angolanos, conhecerão...) e vivo no Rio de Janeiro. Vivi nesta cidade nos últimos dez anos e, durante esse período, aprendi a amá-la como amo a memória perdida da minha terra natal, mas dentro de dias regresso a Angola. O que vou dizer não é um simples trocadilho: a decisão de regressar já estava tomada, no meu íntimo, no dia em que parti (Melo, 2008, p. 99).

Na passagem acima, António expressa a forte ânsia de retorno à sua terra natal. Mesmo tendo encontrado no Rio de Janeiro características similares a de seu país de origem, ele sempre sentiu que o pertencimento ao território angolano era maior do que qualquer outro sentimento imposto pela necessária migração do país de origem. As memórias de Angola pulsam em seu presente, uma saudade que não diminui, mas que amadurece a certeza de que o país, o qual precisou deixar, é o seu real lar. O retorno seria, então, o desfecho de um desejo latente.

Neste conto, a discussão centra-se nas diferenças raciais no país africano. Aos brancos, seria dificultado o reconhecimento de sua “angolanidade”. Dessa maneira, o personagem António Manuel precisa afirmar sua nacionalidade bipartida: “Sou branco e sou angolano” ou “angolano, embora branco” (Melo, 2008, p. 99). Até mesmo Jussara sente necessidade de reforçar a nacionalidade do namorado e, faz isso o chamando de “Ngola Kiluanje” que foi um importante soberano do Reino de Ndongo. Entretanto, o narrador pontua que “muitos brancos nascidos ou criados em Angola não se assumem como tal” (Melo, 2008, p. 99), já que há pouca aceitação daqueles que são brancos. Nesse sentido, esses seriam alvos de represálias por ainda serem vistos como colonizadores. A respeito da classificação “branco sinônimo de colonizador” e “negro, de colonizado”, Manuel dos Santos Lima discorre que:

Em regime colonial a pele é um uniforme que determina e condiciona o papel social de quem o enverga: quem manda não é negro e quem obedece não é branco. Sem ser essencialmente racista na medida em que desde os primeiros encontros entre africanos e europeus a pele foi o cartão-de-visita e passaporte para cruzar fronteiras sociais e mentais de uns e de outros (Lima, 2001, p. 208).

A identidade do ser-sujeito é dependente da imagem do ser-objeto, ou seja, o “eu” só é capaz de caracterizar-se a partir da comparação com o “outro”. Assim são caracterizados os papéis dos sujeitos negros e brancos, visto que conforme Lima (2001, p. 209), “a cultura nacional de um povo [...] será baseada não só na imagem que este povo possui de si próprio, mas também nas imagens que os grupos de fora possam ter desse mesmo povo”. Nessa perspectiva, faz-se relevante destacar que o contato com o outro, por sua vez, resulta na miscigenação identitária, levando o sujeito colonizado a ser compreendido como um ser de dupla faceta: a do “eu” e a do “outro”. Cabe ressaltar que o próprio colonizador também sofre transformações em decorrência desse contato, de modo que a sua identidade não se mantém idêntica àquela anterior ao processo de colonização.

O povo angolano passou a se caracterizar culturalmente, dessa maneira, não apenas olhando para aquilo que lhe era típico, mas também a partir da visão do outro, que o fez repudiar aquilo que o tornava diferente em relação ao colonizador, ou seja, a cor da pele, mesmo quando essa era a de seus irmãos de pátria. Essa reflexão está presente no trecho abaixo:

Os preconceitos, os estereótipos e, principalmente sobre este profundo e terrível paradoxo, próprio do ser humano, que faz com que os antigos humilhados sejam, assim que o podem, irremediavelmente tentados a humilhar todos aqueles que identificam, acertadamente ou não, como seus velhos opressores. Todas as generalizações são fascistas (Melo, 2008, p. 114).

Percebe-se a complexa forma tomada pelos mecanismos de poder que reverberam em violência simbólica e estrutural. Nessa perspectiva, o narrador relata a ação discriminatória contra os brancos angolanos, refletindo acerca da reprodução da opressão étnico-racial da qual a população negra foi vítima:

A verdade é que, até agora, os oprimidos apenas têm macaqueado os opressores! Por exemplo, nós, africanos, estamos muito revoltados e inquietos por causa das tendências xenófobas que se registram agora na Europa, mas o

que acontece é que repetimos essas mesmas tendências nos nossos próprios países, pois somos incapazes de propor ao mundo uma nova civilização, mais humana (Melo, 2008, p. 115).

O trecho de Melo (2008) propõe uma reflexão sobre a reprodução dos padrões de opressão em sociedades historicamente subalternizadas. Nesse sentido, percebe-se que a crítica à imitação das práticas dos opressores pelos oprimidos evidencia um ciclo de dominação, a qual não é rompida apenas com a mudança de quem ocupa o poder, mas exige uma transformação estrutural e ética. A xenofobia ilustra essa contradição: denuncia-se a exclusão e a violência sofridas por africanos na Europa, todavia, práticas semelhantes ocorrem dentro dos próprios países africanos. Essa constatação sinaliza a necessidade de uma nova abordagem social, baseada em valores inclusivos, que considere a pluralidade e que não apenas rejeite a opressão; ela deve propor alternativas genuinamente libertadoras.

Quando a família Silva se desloca para Lisboa, eles não encontram uma situação melhor. Sonia Torres e Eloína Santos (2008, p. 13), que analisam a condição de forasteiro do migrante que vai à metrópole em busca de uma pátria, afirmam que “Tendo herdado a língua, modelo educacional e estrutura administrativa da pátria-mãe, o migrante chega à metrópole presumindo conhecê-la tão bem quanto os cidadãos lá nascidos, uma presunção que se desfaz frente à realidade que passa a conhecer”, porém, isso não acontece. A família encontra, em Portugal, uma realidade sociocultural muito diferente da angolana, o que os faz procurarem outra pátria. De Lisboa, a família desloca-se para o Brasil onde se depara com um local acolhedor, possuidor de uma proximidade cultural da realidade angolana, conforme podemos observar no seguinte excerto do conto: “Angola (pelo menos aquela Angola que carregávamos na memória) nos parecia mais visível e efetiva ali do que em Lisboa” (Melo, 2008, p. 105).

É possível afirmar, assim, que o conto “Ngola Kiluanje” é um importante documento histórico-cultural e, principalmente, uma severa crítica ao racismo. Nele, podemos observar a denúncia às contradições raciais que ainda estão presentes na Angola de hoje. A partir da narrativa, é possível suscitar discussões acerca das múltiplas identidades culturais que podem coexistir em uma nação. Além disso, o conto também evoca debates sobre os processos de exílio e de imigração em decorrência dos conflitos existentes em Angola desde o período da colonização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, pode-se perceber que os contos “Abel e Caim” e “Ngola Kiluanje” de João Melo contribuem significativamente para a compreensão das dinâmicas culturais e identitárias de Angola. Através de uma literatura engajada e crítica, o autor explora como a história colonial e a diversidade étnica continuam a ter impacto no século XXI, refletindo tanto as rupturas quanto as possibilidades de união na sociedade angolana. O autor coloca em evidência questões de raça, etnia e identidade nacional como elementos que não só representam o passado colonial, mas que moldam a construção contínua da angolanidade.

Ademais, os contos evidenciam o papel da memória e da historicidade na construção da subjetividade angolana. O resgate de elementos históricos e culturais pré-coloniais demonstra a resiliência deste povo, e, nesse contexto, a literatura se configura como uma ferramenta fundamental para resgatar vozes silenciadas e restabelecer uma cultura rica, muitas vezes marginalizada pelas narrativas coloniais. Em “Abel e Caim”, o simbolismo da amizade interrompida pela guerra civil sublinha o desejo de unidade e de superação das rivalidades étnicas e políticas.

O multiculturalismo em Angola, conforme discutido nos contos, revela-se como um aspecto central e paradoxal: ao mesmo tempo que a diversidade cultural enriquece a sociedade, também desafia a construção de uma identidade nacional coesa. Essa dualidade é abordada criticamente por Melo (2008), que expõe as tensões entre os diversos grupos étnicos, enquanto promove uma visão de coletividade. No caso de “Ngola Kiluanje”, a exclusão dos brancos como angolanos legítimos, após a independência, mostra a complexidade do sentimento de pertencimento e a necessidade de um conceito mais inclusivo de identidade nacional.

Dessarte, os contos de João Melo servem como um importante reflexo das questões contemporâneas de Angola e da busca por uma identidade que incorpore suas múltiplas influências. A literatura angolana, assim, cumpre a função de memória histórica, de resistência cultural e de promoção de uma identidade nacional plural. Através dos seus contos, Melo convida os leitores à reflexão sobre a importância de uma identidade coletiva que respeite a diversidade cultural e o papel essencial da

literatura na cura das feridas coloniais e na construção de uma nação verdadeiramente unida e multicultural.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Panorama histórico da literatura angolana”. In: CHAVES, Rita; MACEDO Tânia. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 211-216.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CONFERÊNCIA DE BERLIM. Ata Geral da Conferência de Berlim. Berlim, 1885.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. “Memória e esquecimento como formas de construção do imaginário da nação”. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (Org.). *Identidades – Recortes Multi e Interdisciplinares*. São Paulo: Mercado de Letras, 2002. p. 189-200.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora UFBA, 2008.

LIMA, Manuel dos Santos. “Eu não sou eu nem sou o outro”. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo (Org.). *A guerra do ultramar: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2002. p. 207-210.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, João. *Filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NGŨGĨ WA THIONG'O. *Descolonizar a mente: a política da língua na literatura africana*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NOA, Francisco. *Império mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2019.

RODRIGUES, Antônio Greco. “Multiculturalismo”. In: MORAES, Dijon de (Org.). *Design e multiculturalismo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos, Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG, 2008. p. 21-30.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TEIXEIRA, Vanessa Relvas de Oliveira. *Pelas Letras de Ruy Duarte e Arlindo Barbeitos e Pelas Telas de António Ole, o Desvendar da Face Angolana*. Luanda: União dos escritores angolanos, 2002. Disponível em <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=669>. Acesso em: 1 fev. 2025.

TORRES, Sonia; SANTOS, Eloína. Apresentação. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 54, p. 9-17, 2008.

Recebido em: 24/02/2025

Aceito em: 05/05/2025

Ariane Avila Neto de Farias: Doutora em Letras, na área de História da Literatura da Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pampa (2011) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (2017). Atualmente é professora de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal Farroupilha.

Anderson Martins Pereira: Doutor em Letras, na área Estudos Literários da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é professor de Literatura e Língua Portuguesa no IFFAR.

Mariane Pereira Rocha: Doutora em Letras, com ênfase em Literatura, cultura e tradução, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestra em Letras, na área de Literatura Comparada, pela mesma instituição (2019). Realizou a Graduação em Letras com habilitação em Português, Inglês e respectivas Literaturas na Universidade Federal do Pampa (2015). Atualmente é professora de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), campus Bagé. Suas áreas de interesse incluem: literatura, modernidade, contemporaneidade, poesia e artes visuais.

O realismo-naturalismo na figuração da personagem Estela no conto “Drama de uma alma” (1897), de Guiomar Torresão

Realisme-naturalisme dans la figuration du personnage d'Estela dans la nouvelle “Drama de uma alma” (1897), de Guiomar Torresão

Bianca Gomes Borges Macedo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

biannca.mac@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-2883-2589>

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da figuração da personagem Estela, do conto “Drama de uma alma” (1897), percebendo aspectos do realismo-naturalismo na personagem feminina e tendo como base os pensamentos sobre a função social das mulheres na sociedade oitocentista.

Palavras-chave: realismo; naturalismo; personagem feminina; “Drama de uma alma”; Guiomar Torresão.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage présente une analyse de la figuration du personnage d'Estela, tirée de la nouvelle “Drama de uma alma” (1897), percevant des aspects de réalisme-naturalisme dans le personnage féminin et basée sur des réflexions sur la fonction sociale des femmes au XIX^e siècle. société du siècle.

Mots-clés: réalisme; naturalisme; personnage féminin; “Drama de uma alma”; Guiomar Torresão.

INTRODUÇÃO

Guiomar Torresão (1844-1898) foi uma autora portuguesa que escreveu contos, posteriormente reunidos e publicados em sete obras – *Meteoros* (1875), *Rosas Pálidas* (1877), *No teatro e na sala* (1881), *A comédia do amor* (1883), *Idílio à inglesa* – *Contos*

modernos (1886), *As batalhas da vida* (1892) e *Flávia* (1897).

O advento do conto moderno teve Edgar Allan Poe (1809-1849) como um dos maiores responsáveis pela consolidação do gênero. A expansão da imprensa periódica impulsionava as publicações em jornais e revistas dando condições para o desenvolvimento do conto durante o século XIX (Gotlib, 1998, p. 6). De acordo com a avaliação das formas literárias a partir da sua qualidade e não quantidade na estrutura funcional, Poe colocou “o romance abaixo do conto” (Cabral, 2013, p. 160) contrariando as correntes da sua época. A brevidade da narrativa, construída por meio de um artista que elimina as digressões fugitivas à temática central desenvolvida, consegue uma unidade de efeito no texto e provoca uma reação no leitor que o gênero romance jamais pode atingir.

O estudo de Poe deu relevância ao gênero conto e prestígio aos contistas em um momento no qual as mulheres que escreviam buscavam a conquista de espaços ditos masculinos. Vale lembrar que a ausência de uma historiografia das mulheres e o contexto feminino condicionante à esfera privada e à vida doméstica eram fatores que impactavam no processo criativo desses indivíduos.

Os contos foram formas ficcionais curtas que ganharam mãos femininas no processo criativo. Os jornais foram decisivos para que a “expressão feminina” (Hollanda, 1993, p. 18) se desenvolvesse. Eles garantiram que as mulheres encontrassem a possibilidade de uma carreira na vida literária.

Torresão colaborou com o seu trabalho em diversos periódicos. Seus noventa contos estavam dispersos em alguns deles. O percurso da escritora é exemplo de uma proposta mais audaciosa no mundo literário e demonstra que nem todas as mulheres foram vencidas pelos desafios impostos ao gênero feminino.

Atenta aos movimentos na literatura e à observação da vida das mulheres daquela sociedade, a autora uniu inteligência à vantagem da curta extensão na elaboração ficcional e garantiu a sua subsistência com histórias de temática variada. Este trabalho apresenta uma análise da figuração da personagem Estela, do conto “Drama de uma alma” (1897), percebendo uma escrita realista-naturalista da autora e com base nos pensamentos sobre a função social das mulheres na sociedade oitocentista.

Estela é a “alma” envolvida no conflito entre o Amor e a Razão no conto cujo título trouxe a lembrança do primeiro romance de Guiomar, *Uma alma de mulher* (1869).

A referência à “alma” no título do conto não permite, contudo, associar seu estilo ao aspecto sentimental do primeiro romance.

“Drama de uma alma” foi publicado originalmente na revista *A Leitura: magazine literário*, em 1894. No Brasil, a divulgação do conto foi anunciada pela revista *A Estação*:

A Leitura encetou no 12º número a publicação de uma espécie de autobiografia póstuma, de um gênero inteiramente novo, destinada a produzir uma profunda sensação no grupo dos nossos leitores, e especialmente no das leitoras, que hão de vibrar de dolorosa comoção ante o documento vivo de uma alma de mulher, que amou, padeceu e morreu, sacrificando-se em holocausto, como os antigos mártires do cristianismo, ao deus do seu apaixonado culto. // O *Drama de uma alma*, devido na parte descritiva e narrativa à pena da Sra. D. Guiomar Torresão, nada tem de comum com os romances a que estamos habituados, de fabulação puramente fantasista (*A Estação*, 1894, p. 101).

O último livro publicado por Guiomar Torresão é intitulado *Flávia* (1897). “Drama de uma alma” é um dos contos reunidos nesse volume. *Flávia* foi dedicado à mãe da autora, D. Maria do Carmo, e contém ilustrações dos artistas Columbano Bordalo Pinheiro, Condeixa, Félix da Costa, João Galhardo, Malhoa, Queirós e Salgado. O prefácio é de Tomás Ribeiro, retirado de uma carta-prefácio publicada em *Rosas Pálidas* (1877).

“DRAMA DE UMA ALMA”

O texto introdutório ao conto parte de uma discussão de Torresão sobre o gênero romance e o romancista. Suas contribuições apoiam o entendimento dos leitores sobre o texto e corroboram a percepção do nível competente e intelectual da literata. Ela inicia:

Desde que o romance deixou de ser um produto de uma fantasia e passou a estereotipar nas páginas de um livro o documento humano, colhido na flagrante observação do caso vivido, é evidente que o romancista preocupa-se, acima de todas as coisas, em inculcar aos que leem a confiança na veracidade da sua narrativa, destinada a sugestionar, a arrancar pela vibração dos nervos a faísca da sensibilidade, a despertar um interesse que se confunda, pela reciprocidade de idênticas impressões, na mesma síntese¹ (Torresão, 1897, p. 131).

A contista anuncia a mudança da proposta romanesca a partir da veracidade das

¹ A ortografia foi atualizada de acordo com o Acordo Ortográfico praticado no Brasil para tornar o texto legível aos leitores contemporâneos.

narrativas e o seu contributo para a ilusão do leitor através do entrelaçamento entre a ficção e a realidade no romance. A retratação dos indivíduos e do meio social são o “documento humano” (Torresão, 1897, p. 131) que precisa de observação do escritor para a sua criação narrativa.

A expressão “documento humano” foi criada pelos irmãos Goncourt conforme Éléonore Reverzy explicou na conferência “*Quels documents pour décrire le monde* (Zola, Goncourt)?” acontecida na IX Jornada de Estudos do Grupo ARS (FBN-CNPq). Reverzy (2023) esclareceu que essa expressão “constitui o sinal distintivo da estética realista e naturalista” e mencionou que “foi pelo documento humano que a literatura de certa maneira se transformou e renasceu com uma nova forma”.

Torresão distanciou-se da estética romântica e entendeu que ousou com a tentativa da escrita em “uma nova forma” (Reverzy, 2023). O Oitocentos reforçou a misoginia apoiando-se no discurso naturalista através das descobertas da biologia e da medicina. Insistia-se nas diferenças entre a capacidade do gênero feminino e masculino, conforme Michelle Perrot esclarece: “Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (Perrot, 1988, p. 177). Portanto, na função de escritora, Guiomar era cerceada pelo estereótipo inferiorizante atribuído às mulheres. Talvez por isso ela achasse necessário explicar a sua construção na escrita de “Drama de uma alma”.

Primeiro a autora fez assertivas acerca de três grandes romancistas que dialogam com o realismo e o naturalismo. O gesto indica o seu aprofundamento no aprendizado sobre os temas. Ela diz:

O romance psicológico de Bourget, o fino e sutil analista, é quase uma autobiografia.
O romance experimental de Zola, o vigoroso escarpelizador da alma moderna, obscuramente trabalhada pelo demônio da nevrose, procura apenas a Verdade vista através de um temperamento que lhe amplia pela visão subjetiva os trágicos horrores.
O romance de Eça de Queirós, o grande psicólogo português, nada mais intenta do que estenografar a vida real, fixando-a nas suas atualidades, com fisionomias conhecidas, casos e ocorrências, que nos dêem a sensação de estarmos aspirando a tristeza ambiente, inerente à nossa imperfeita existência humana (Torresão, 1897, p. 132).

Percebem-se outras funções dos escritores romancistas dadas pela autora. Paul Bourget (1852-1935) é um “analista”, Émile Zola (1840-1902) é um “escarpelizador” e

Eça de Queirós (1845-1900) é um “psicólogo”; portanto, eles são também “cientistas na observação do comportamento humano a partir da análise da vida social reproduzida em todos os seus aspectos” (Macedo, 2023, p. 73). Logo, as características que Torresão atribuiu a cada um deles reforçam ainda a comunicação por meio da literatura feita para a interpretação do real a par do discurso científico.

Por fim Guiomar explicou sobre o quadro literário que vivenciava. Admitiu que todos os contistas e romancistas tinham preocupação idêntica: queriam convencer seus leitores de que “o reflexo da sua inventiva” (Torresão, 1897, p. 132) não era “mais do que a cópia da verdade, fielmente reproduzida” (Torresão, 1897, p. 132) e classificou o processo como “vulgar” (Torresão, 1897, p. 132). Ao concluir as suas considerações, ela afirmou que hesitou durante anos para entregar “Drama de uma alma” à publicação. A autora já sofria críticas misóginas simplesmente pelo seu ofício de escritora e sabia que isso podia piorar de acordo com o gênero literário e o assunto que ela escolhesse para os seus textos.

Torresão acompanhou as movimentações literárias do período e anunciou a entrega de uma “história real e humana” (Torresão, 1897, p. 133) para revelar o diário de Estela:

Ela, porém, que dorme ao longe na pacificação das coisas, no seu grande túmulo embuscado em rendas de folhagens que a primavera borda de pérolas e rubis, embalada pelo cântico das aves e perfumada pela carícia das flores; ela disse-me, ao confiar-me o seu Diário, escrito, como as cartas da monja repudiada, com o sangue do seu dilacerado coração: «*Faze delle o que te aprouver.*» E acrescentou, ao exalar o último suspiro: «*Levo mais saudades de ti do mundo,*» do mundo, que ludibriou o radioso ideal entrevisto pela sua mocidade, e que arrastando-a pelo silvado espinhoso da Paixão contrariada, a matou! (Torresão, 1897, p. 134).

Torresão, no texto introdutório ao conto, apresenta-se como a escritora comprometida com a veracidade. Ela adianta não ser Paul Bourget (1852-1935) e explica que vai “explanar em longas páginas de sutil análise investigadora a questão fisiológica e psicológica, que por ventura terá ramificações obscuras com essa ocorrência singularíssima” (Torresão, 1897, p. 157). Ademais, a autora revela-se como uma “simples narradora” (Torresão, 1897, p. 157) e confessa que será fiel à “missão” (Torresão, 1897, p. 157), suprimindo os comentários e deixando as ilações por conta dos leitores.

Guiomar-narradora deixa claro para todos: “apenas notarei à margem, que a

verdade é mil vezes mais inverossímil do que a ficção dos romancistas, o que prova a leviandade da crítica, sempre que se proponha condenar uma novela ou um drama, pela sua inverossimilhança” (Torresão, 1897, p. 157). Essa passagem só reafirma o estudo que a escritora apresenta no texto introdutório, vinculando-se mais uma vez à estética realista-naturalista, ao defender o distanciamento entre o narrador e o narrado.

Personagem, figuração e narrativa

Em “Narratologia(s) e teoria da personagem” (2006), ao citar o autor James Phelan, Carlos Reis menciona o lugar de destaque que as personagens ocupam nos universos ficcionais e explica como o interesse dos leitores por elas influencia nesse aspecto, pois ele:

vem a ser um campo decisivo de formulação de respostas (respostas de leitura, entenda-se) à progressão da narrativa, sejam essas respostas da ordem do *mimético* (no quadro de uma funcionalidade genericamente *realista* do universo ficcional e das suas personagens), sejam de ordem *temática*, tendo que ver com o leque de ideias e de valores que a personagem permite evocar, sejam de ordem *sinéctica*, sendo ela, então, encarada como constructo, ou seja, como artefacto que integra um universo postulado como autónomo e internamente coerente (Phelan, 1989, p. 2ss. *apud* Reis, 2006, p. 17).

O propósito específico buscado na análise da personagem Estela tem como base a explicação de Paul Ricoeur citado por Reis (2014) no texto “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem” quando admite que na personagem “está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade narrativa” (Reis, 2014, p. 51). As palavras de Ricoeur levantam a reflexão sobre a figuração da personagem de Torresão problematizando as questões de gênero da sua época em uma narrativa realista-naturalista.

A respeito de “figuração”, Carlos Reis assinala que:

Em termos gerais, o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem (Reis, 2014, p. 52).

O trecho contribui com a reflexão sobre a figuração da personagem

individualizada na figura da Estela no conto “Drama de uma alma” (1897) e sobre como ela dialoga com os acontecimentos do contexto cultural, histórico e social no qual se inserem as mulheres da sociedade portuguesa oitocentista.

Importa relacionar a temática do conflito entre Amor e Razão que envolve a personagem feminina ao longo do enredo nesta análise de “Drama de uma alma” (1897). As palavras de Carlos Reis (2014) contribuem para o pensando sobre a figuração de Estela:

[...] sendo um processo ou um conjunto de processos, a figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. O que me leva a realçar o seguinte: a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente (Reis, 2014, p. 53).

O título “Drama de uma alma” enuncia os procedimentos discursivo-textuais de composição da personagem Estela. Esses elementos são relevantes para a análise da figuração de uma mulher oitocentista no enredo e para uma leitura crítica do conto.

Figuração da personagem Estela

Estela vive com o pai viúvo, Roberto, descendente da casa dos Morgados do Vinhal, primeira nobreza de Trás-os-Montes. O conde é novo, rico e se dedica exclusivamente aos cuidados com a filha única:

Estela herdara de sua mãe a beleza loira, o perfil helênico, a alvura lírial e a suavidade do sorriso, atenuando a altivez inata e o grande ar imperativo, característicos de uma raça patricia. E do pai herdara também a estesia caprichosamente artística, refratária ao jugo das convenções, a estatura esbelta e ondulante, o tic de excentricidade, a generosidade inexgotável e a sede de imprevisto, traduzindo-se no amor das viagens (Torresão, 1897, p. 137-138).

A narradora surpreende com a descrição naturalista da protagonista. Estela traz a herança genética da mãe e do pai, diferente de algumas narrativas que normalmente atribuem apenas características maternas às moças. O pertencimento a “uma raça patricia”

compreende os traços físicos vinculados à hereditariedade transmitida pela mãe.

A narradora continua a descrição da protagonista que também é uma mulher inteligente e muito bem instruída:

Concluída a sua educação, de uma complexidade rara em uma senhora portuguesa, profundamente inteligente e superiormente instruída, formosa como a visão etérea de um poeta, espirituosa como uma parisiense, distinta no seu vulto esguio de estatueta como uma princesa de sangue real, Estela fez sensação, a primeira vez, que, pelo braço do pai, entrou nas salas de Lisboa (Torresão, 1897, p. 138).

Dona de uma posição social de prestígio, Estela teve pretendentes à sua altura, mas dispensou todos eles. Gozou da sua juventude ao lado do pai, viajando por diversos pontos da Europa, instruindo-se cada vez mais, em cultura, arte e ciência. Também exercita o corpo, como amazona. Esbanja o mesmo vigor físico do pai e os dois se ocupam das mesmas atividades. A força da personagem mostra-se quando ela colhe ramos de *edelweiss* nos Alpes. Um desafio deveras perigoso só atingido por rapazes apaixonados que querem provar o seu amor. O fato consumado pela personagem “herborista” serve para que Estela guarde os ramos em um álbum.

A figuração da personagem não corresponde ao ideal romântico de mulher forjada pelo Romantismo que revela um tipo feminino simultaneamente idealizado e insignificante (Vaquinhas, 2000, p. 24-25). Ao contrário, a narradora chama a personagem pelo nome, fala da posição social que ela ocupa e menciona sobre os seus atributos, o que a distancia do estereótipo de pureza e seguidora dos valores morais de polidez, recato e sacrifício condizentes com a concepção masculina conservadora da moral cristã valorizada na época. Portanto, não havia melancolia ou preocupações nos dias de Estela. Ela não era consumida pelos seus pensamentos e não suspirava pelos cantos. Estela era:

«Feliz, entre todas!» dizia-se ao vê-la passar, cercada de homenagens, envolvida na idolatria paterna, formosa, rica, inteligente, livre na independência ativa da sua educação americana como o ar que lhe frisava os cabelos de ouro, inacessível às fatalidades do amor, superior aos seus mortais desencantos, brincando com o fogo sem que ele a queimasse, rindo, com a sua voz cantante de cristal sonoro, da retórica elegíaca, perpetrada no intuito de apelar do pedestal ebúrneo a branca estátua de alabastro, a estátua indominável que irritava o esnobismo cortesanesco dos Dom Joões profissionais (Torresão, 1897, p. 140).

A figuração da personagem não acompanha a vertente portuguesa educacional que

prega o modelo da “mulher educada para se tornar a companheira honesta do homem, fazendo a sua felicidade e a dos filhos, esquecendo-se de si própria e servindo voluntariamente o marido constituído no detentor da autoridade no lar” (Outeirinho, 1992, p. 151). Estela adquire uma educação no estrangeiro que traz uma impressão de independência e corrobora a sua inacessibilidade aos encantos amorosos. Torresão também não escolhe uma educação materna castradora para a construção da personagem, ao contrário, mostra que a personagem recebe uma educação masculina de um pai que lhe assegura o estudo da botânica.

Os ares do Palácio do Vinhal não causavam entusiasmo na moça. Em alguns momentos, Estela tinha vontade de ocupar outro ambiente “menos patriarcal e mais consentâneo às predileções do seu fino espírito, ávido de desdobrar as asas em novos e variados horizontes” (Torresão, 1897, p. 144). Ela sentia a necessidade de libertação, mas guardava o pensamento para si, porque não queria contrariar o pai.

Com o passar do tempo ocorre uma mudança em Estela. Junto ao pai, ela começa a se interessar cada vez mais pela paisagem campestre. A jovem

Interessava-se pelas árvores, pelas flores, pelas plantas, que até ali vira apenas superficialmente; passava horas consecutivas nos jardins, assistindo aos trabalhos floríferos e auxiliando-os com singular aptidão, com a febril atividade e a exaltação entusiástica que caracterizavam todas as suas predileções.

Essa nova simpatia da sua inteligência, levou-a naturalmente para o estudo da botânica.

Os compêndios ensinaram-lhe a nomenclatura grega latina dos seres herbóreos, a seleção por grupos da grande família vegetal (Torresão, 1897, p. 146-147).

Não há o olhar de sentimentalidade romântica pela natureza na figuração da personagem, o que corrobora a possibilidade de desenvolvimento da sua capacidade intelectual com o estudo da botânica. Estela começa a ter atitudes que não são meramente contemplativas. A sua inteligência desperta a simpatia pelas plantas e o interesse pelo estudo de ciências. Unindo o saber científico dos livros com a experiência da vida livre nos bosques e nos campos, a personagem experimenta uma dupla liberdade raras vezes concedida às mulheres no seu tempo.

O erotismo começa a aparecer no enredo com a descrição das plantas que Estela tem contato: “o seu espírito adivinhara previamente todas as delicadas sensibilidades, todas as sutis vibratilidades dos seus organismos, a começar na carne sensual das rosas e

a acabar no corpinho alado e imaterial das orquídeas” (Torresão, 1897, p. 147). Torresão dá traços humanos às plantas e indica que Estela consegue ter sensações com elas.

Torna-se uma botânica apaixonada. Sentia uma “paixão, que a absorvia” (Torresão, 1897, p. 148). A personagem estava apaixonada pelos estudos e esse era o sonho que ela realizava, desviando-se do destino esperado para as mulheres do seu tempo: o matrimônio.

O conde incentiva os estudos da filha dando condições financeiras para o desempenho das atividades botânicas. Essa figuração da personagem masculina se distancia do padrão de comportamento masculino conservador e patriarcal do oitocentos. Não se observa uma postura firme e de ideais tradicionais na postura desse pai que “mesmo generoso” deve exercer “controle e poder” na família como explica Michelle Perrot (2009, p. 111) em seu estudo *História da vida privada*.

Pai e filha evadem-se das convivências sociais. Não recebem visitas e não visitam ninguém ao ponto de as pessoas enviarem cartas buscando informações a respeito deles. A narradora conta sobre o cotidiano do conde e da condessa:

Levantavam-se de madrugada, percorriam os jardins, perlados de orvalho, alcatifados de mimosas, onde os rouxinóis trinavam e a água cantava no seu glu-glu cristalino, escorrendo de uma urna de pedra enlaçada pelos braços de três sereias; em seguida, dirigiam-se ao pinhal, assentavam-se lá em cadeiras de verga, bebiam o leite acabado de mugir e assistiam ao nascer do sol, explodindo em ondas de luz e dourando as agulhas dos pinheiros (Torresão, 1897, p. 149-150).

A passagem revela uma aproximação dos personagens que foge ao comportamento comum entre pai e filha, pois conota certo erotismo com o envolvimento de alguns elementos na ação como a água, as sereias e os pinheiros. Estão molhados pelo orvalho. É possível pensar na maior intimidade entre eles enquanto os criados dormem, pois eles aproveitam a madrugada para ter contato com o jardim e a natureza. Em seguida, a narradora diz mais: “Juntos, pai e filha, como dois namorados, caçavam, liam, jardinavam” (Torresão, 1897, p. 150).

Até que um dia surge um novo personagem no conto. O advogado Maurício Freire envia uma carta em que oferece um “bolbo de uma tulipa inédita” (Torresão, 1897, p. 154) ao conde Roberto. Essa história muda os rumos da vida daquela família. Após a leitura da carta enviada por Maurício, pai e filha indagam sobre a existência do rapaz.

Nesse momento Estela estava “admirando uma enorme haste de hera, arremessada pelo vento para cima do peitoril do terraço, faiscando ao sol no recorte das suas folhagens, brunidas pela chuva” (Torresão, 1897, p. 155). A planta parece simbolizar o que vem com a chegada do rapaz ao conto.

Após três meses Maurício é íntimo do palácio do Vinhal. Ele é um rapaz simpático. Distraía, interessava e lisonjeava o conde e a filha. Ele tem atrativos que agradam aqueles ricos:

Favorecia-o, porém, a apresentação física, a figura esbelta, a fisionomia expressiva, aformoseada por dois grandes olhos aveludados de um brilho intenso, pela boca risonha e vermelha, onde o bigode punha um fino traço sedoso, pelo cabelo negro e anelado, contorneando-lhe airoso a testa ampla. Era, em resumo, um bonito rapaz de 25 anos, exuberante de bom humor, sabendo impor-se pela ductilidade do espírito singularmente assimilador, pela modéstia de anular-se, exteriormente, ante o valor alheio, pela conversação graciosa, matizada de alusões discretamente adulatoras, pela atitude correta, pela inferioridade, tacitamente confessada, e pelo diletantismo acusado no apuro da *toilette* e em vislumbres de música, de literatura, de artes decorativas e ciências amenas (Torresão, 1897, p. 158).

O rapaz de espírito dútil e belo porte físico tinha um modo de agir servil. Desse modo, a sua presença foi logo admitida naquele meio social do qual não fazia parte. Ele divertia o conde e a filha. Eles riam com as situações causadas pela figura do “homem da tulipa” (Torresão, 1897, p. 159) que, mesmo com “um coração incombustível à chama da paixão” (Torresão, 1897, p. 159), conquistou a ambos. Guiomar traz para a figuração das personagens a condição de “enorme ausência e vazio de valores” (Berman, 2007, p. 15) presentes na sociedade moderna. O lado humano distancia-se na individualização que há em cada um deles. Vale ressaltar que temáticas voltadas às questões sociais são consideradas na escrita realista e naturalista. Desse modo, é fundamental demonstrar que Torresão apresentou o tratamento dispensado a Maurício pelo conde Roberto e pela Estela, como forma de dar a devida importância à crítica social na narrativa. A hierarquia social dos personagens e o código de conduta que permeiam a ideologia liberal burguesa e alicerçam as relações de poder estão presentes na escrita da contista.

A diferença entre as classes sociais de Estela e Maurício não é impedimento para que ela o ame. Além de amor, o rapaz também desperta o desejo sexual dela:

Estela amava pela primeira vez com todo o ardor do seu temperamento de mulher nervosa, com toda a exaltação da sua fantasia sonhadora, com todo o

exclusivismo dos grandes amores immortalizados pela tradição, esse homem que a surpreendera, talvez, no momento psicológico e patológico em que a sua alma, sedenta de ternura, invocava o deus ignoto, o deus sonhado pela mulher no alvorecer da mocidade romanesca, o Ideal cujas formas abstratas Maurício lograra modelar no vil barro humano (Torresão, 1897, p. 176).

A descrição da Estela é distante de uma condição feminina passiva, pois revela o seu desejo sexual por Maurício e indica um olhar libertário na construção da personagem. A narrativa traz ainda mais revelações a respeito do que se passava com Estela:

Dessas crises que a devoravam no silêncio do seu quarto, cristando-lhe o viço dos 18 anos, envenenando na sua origem a caudal de venturas que outrora circundavam como de uma auréola a formosa, rica e inteligente menina e moça, adorada pelo conde, para quem a vontade dela era a suprema lei; dessas medonhas crises que lhe despedaçavam o frágil organismo, convulsionando-a em paroxismos histéricos que se prolongavam por espaço de muitas horas, prostrando-a inanimada e fria como um cadáver; dessas horas de mortal angústia, Estela levantava-se, afivelando a máscara do sorriso e oferecendo ao pai a sua tranquila fisionomia de outrora, que ele contemplava enlevado, iludido pelas aparências, continuando a bem-dizer a Providência que lhe não disputara a posse exclusiva do seu anjo tutelar. Estela não dormia, não comia, vivia na exaltação dos seus nervos, doentamente excitados (Torresão, 1897, p. 176-177).

O trecho indica que as “crises” de Estela acontecem especificamente no quarto da moça. Sozinha, ela tem a sua conduta angelical corrompida naquele lugar discreto. Esses elementos sugerem que o seu comportamento não condiz com uma situação patológica, e sim, sexual.

Os indícios sobre o desejo carnal de Estela ficam mais claros quando temos a comprovação que Maurício e ela se encontram:

Na volta da primavera, encontravam-se ambos no pinhal, aos primeiros arrebóis da madrugada. Ele entrava pela porta aberta sobre o pomar, e quase sempre ajoelhado à sombra do arvoredor, onde as aves trinavam, saudando o amanhecer, falava-lhe com a extasiante idolatria de um crente, abatido ao pé do altar, com a ternura submissa de um escravo, beijando, ébrio de júbilo, as algemas do cativo (Torresão, 1897, p. 177).

O casal encontra-se às escondidas de madrugada. Vale lembrar que o conde e a filha também gostavam de ficar no pinhal de madrugada. Maurício e Estela ficavam lá até que amanhecesse. Ela sente uma “febril paixão” (Torresão, 1897, p. 177) e o sentimento a deixa “desvairada” (Torresão, 1897, p. 177). O desejo toma conta de Estela e ele é uma clara manifestação que marca a construção de uma personagem feminina

naturalista no conto de Guiomar.

Estela, rica, inteligente e instruída pela educação americana, é uma menina apaixonada. O desejo que sente pelo rapaz afeta aspectos psicológicos e patológicos da jovem, pois, segundo Maria Saraiva de Jesus assevera, no realismo-naturalismo “A paixão é concebida como um fator de perigo, provocando desestabilizações psicológicas e desorganização social” (Jesus, 1997, p. 419).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Drama de uma alma”, Estela é uma representação feminina baseada na vertente do realismo-naturalismo tomando distância do excesso subjetivo do romantismo.

Na construção da personagem, Guiomar Torresão não coloca a sentimentalidade no comportamento feminino. A paixão e o desejo que Estela sente por Maurício são as “desestabilizações” geradas na vida da jovem que não se interessa por mais nada além do rapaz. Há evidências dos aspectos sociais e culturais que permeiam o contexto português oitocentista ao longo do enredo, por isso, um casamento entre os personagens não é possível. Eles não pertencem à mesma classe social e isso provocaria uma “desorganização social”.

Neste conto, Guiomar Torresão assumiu a função de observadora, escritora e narradora conseguindo sintetizar em fragmentos a realidade oitocentista por meio dos personagens conde Roberto, Estela e Maurício. No jogo narrativo que conduz o conto, a autora faz o leitor presenciar uma construção de sentidos criados pelos ditos e não ditos do texto que expõem o potencial que transcende na figuração da personagem, pois Estela é refém da sua condição de gênero na sociedade.

Vale ressaltar que a crença otimista na possibilidade da transformação do estado das coisas através da educação aparece também na figuração da personagem, que é bem instruída e apresenta uma mudança dos costumes impostos ao gênero feminino. Contudo, embora Estela comece a sua vida de forma a ocupar um ofício e não esboce o desejo pelo casamento – rompendo com o estereótipo feminino apresentado como ideal –, o determinismo a encaminha para o seu destino sob a configuração literária da mulher que não foge ao conservadorismo e à tradição portuguesa.

A figuração de Estela permite o entendimento do tempo e do contexto histórico social e cultural vividos pela autora sob um gesto que incute em seus leitores a ideia de que uma mudança moderna não seria completa sem uma alteração no *status quo* das mulheres.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

CABRAL, Mónica Serpa. O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. *Máthesis*, n. 22, p. 159-177, 2013. Disponível em <https://doi.org/10.34632/mathesis.2013.5262>. Acesso em 25 jun. 2024.

JESUS, Maria Saraiva de. *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*. 1997. 476f. Tese (Doutorado) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997. 476 p.

Drama de uma alma. *A Estação*. Rio de Janeiro. 15 de outubro de 1984. Suplemento literário. Ano XXIII, n. 19, p. 101. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>. Acesso em 30 ago. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do Conto*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MACEDO, Bianca Gomes Borges. *A autonomia feminina nos contos de Guiomar Torresão*. 2023. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/21628>. Acesso em 29 ago. 2024.

OUTEIRINHO, Fátima. A mulher: educação e leituras francesas na crônica de Ramalho Ortigão. *Intercâmbio*, Porto, v. 3, p. 148-161, 1992.

PERROT, Michelle. “Figuras e papéis”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 107-168.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

REIS, Carlos. Narratologia (s) e teoria da personagem. *Revista Desenredo*, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, 2006. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/505>. Acesso em 28 jun. 2024.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. *Revista de estudos literários*, [s. l.], v. 4, p. 43-68, 2014.

REVERZY, Éléonore. *Quels documents pour décrire le monde* (Zola, Goncourt)? IX Jornada de Estudos do Grupo ARS (FBN-CNPq). 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfHpCD6mnns&t=47s>.

TORRESÃO, Guiomar. “Drama de uma alma”. In: TORRESÃO, Guiomar. *Flávia*. Contos com ilustrações de Columbano Bordalo Pinheiro. Lisboa: Livraria Férrin, 1897. p. 131-217.

VAQUINHAS, Irene. “Miserável e gloriosa”: a imagem ambivalente da mulher no século XIX. In: VAQUINHAS, Irene. *“Senhoras e mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 19-34.

Recebido em: 01/09/2024

Aceito em: 22/07/2025

Bianca Gomes Borges Macedo: doutoranda em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES, pesquisa a produção contística de escritoras oitocentistas sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo da Cruz. Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) também pela UERJ, seus estudos se debruçam sobre as representações das personagens femininas e a autonomia das mulheres nas narrativas de autoria feminina.

O horror da “Carne”, de Mariana Enriquez

The horror of “Carne”, by Mariana Enriquez

Diogo Pablos Florian

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

diogo.pablossf@uel.br

<https://orcid.org/0009-0005-3879-7718>

RESUMO

Mariana Enriquez, desde 1995, com a produção de sua primeira novela, vem ganhando cada vez mais espaço na cena literária com narrativas que vão do fantástico ao grotesco, do horror à denúncia social. O objetivo do trabalho é analisar o conto “Carne”, presente em *Os perigos de fumar na cama* (2009), considerando três perspectivas de investigação: a da literatura fantástica e de horror, a noção antropológica dos processos rituais e a do duplo na literatura. Para tanto, no que tange o fantástico tradicional e contemporâneo, utilizo como principal fundamentação teórica Todorov (2004) e Gama-Khalil (2013) e Riera (2024); para reflexões sobre o gótico e o horror, mobilizo os estudos de Nestarez (2022). Do ponto de vista do processo ritual, Turner (1974, 2008) é o aporte teórico, e sobre o duplo na literatura, Santos (2009) estabelece este papel.

Palavras-chave: literatura de horror contemporâneo; Mariana Enriquez; Carne.

ABSTRACT

Since 1995, with the production of her first novel, Mariana Enriquez has been gaining more and more ground on the literary scene with narratives that range from the fantastic to the grotesque, from horror to social denunciation. The aim of this paper is to analyze the short story “Carne”, from *Os perigos de fumar na cama* (The dangers of smoking in bed) (2009), considering three research perspectives: that of fantastic and horror literature, that of ritual processes and that of the double in literature. To this end, with regard to the traditional and contemporary fantastic, I use Todorov (2004) and Gama-Khalil (2013) and Riera (2024) as my main theoretical basis; for reflections on the gothic and horror, I mobilize the studies of Nestarez (2022). From the point of view of the ritual process, Turner (1974, 2008) is the theoretical contribution, and on the double in literature, Santos (2009) establishes this role.

Keywords: contemporary horror literature; Mariana Enriquez; “Carne”.

INTRODUÇÃO

Mariana Enriquez nasceu em Buenos Aires, no ano de 1973. Formada em Comunicação Social pela *Universidad de la Plata*, a escritora, além de romancista, é contista e escreve artigos para jornais de língua espanhola e inglesa¹. Como ficcionista, Enriquez se destaca na produção de romances e contos. No Brasil, a partir das obras publicadas pela Editora Intrínseca², nota-se um reconhecimento significativo da autora. De maneira recorrente e robusta, Enriquez compõe uma literatura que transita pelos temas do insólito e boa parte de sua obra se inscreve na chamada literatura de terror/horror. Vale ainda ressaltar que tanto os romances quanto os contos movimentam o cenário contemporâneo, o que abre espaço para que as temáticas atuais possam aparecer em suas narrativas, o que vai ao encontro, quando se trata da literatura insólita ou do fantástico contemporâneo, da proposta deste novo gênero: o monstro materializado dá lugar aos horrores que o ser humano agora é capaz de produzir e/ou experienciar.

Tratando inicialmente da literatura fantástica, é o autor Tzvetan Todorov que primeiro estabelece e sistematiza as discussões em torno deste gênero na literatura. Na obra *Introdução à literatura fantástica*, de 1969, o teórico búlgaro organiza as ideias representativas dessa tendência apontando que a literatura fantástica é uma noção que aparece e que se limita ao contexto do século XVIII e XIX. Na perspectiva de Todorov, o fantástico se manifesta mediante um acontecimento impossível. A narrativa do fantástico é construída em um mundo real, racionalizado, comum e crível, no qual nos vemos diante de uma situação inexplicável beirando o absurdo. A partir disso, dois caminhos são possíveis: i) em que o acontecimento é uma fantasia ou resultado da nossa imaginação, podendo ser esclarecido de maneira racional; ii) em que a situação não é questionada, faz parte deste cosmo ou é ignorada por ele.

Nessa esteira, sendo um ou outro, para Marisa Martins Gama-Khali (2013, p. 20): “o gênero fantástico acontece em função desta incerteza, que provoca o que Todorov designa de hesitação”. Desse modo, a hesitação, o medo e a indeterminação, por intermédio do sobrenatural, produzem o elemento fantástico. Isto é, diante de monstros,

¹ Jornalista e colaboradora em revistas, como: *Radar del diario Página/12*, *XT*, *La Mano*, *La Mujer de mi Vida* y *El Guardián*, *The New Yorker*, *Granta*, *McSweeney's* e *Electric Literature*.

² *As coisas que perdemos no fogo* (2017), *Este é o Mar* (2019), *Nossa parte da noite* (2021) e *Os perigos de fumar na cama* (2023).

demônios, seres alados e fantasmas, a hesitação frente ao sobrenatural é o que garantiria, na literatura, o fantástico e, por consequência, a manifestação do insólito. Segundo Lenira Marques Covizzi: "o insólito possui em seu interior e instiga no leitor o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal" (Covizzi, 1978, p. 26 *apud* Gama-Khalil, 2013, p. 28).

A partir dos elementos que constituem o insólito e o fantástico na literatura, o foco deste trabalho é elaborar uma análise do conto "Carne", de Enriquez, considerando que o texto narrativo se aproxima da literatura fantástica, seja no chamado insólito ficcional ou, mais especificamente, no fantástico contemporâneo e a na literatura de horror [social].

Partindo das interpretações sobre o fantástico de Todorov, o artigo se estrutura da seguinte forma: primeiro, uma breve apresentação dos aspectos narrativos que compõem o texto com o intuito de mapear os seus aspectos estético-formais; na sequência, a conceituação e a noção de horror de Oscar Andrade Lourenção Nestarez (2022) presente no conto. Exploro a teoria dos processos rituais proposta pelo antropólogo Victor Turner (1974, 2008) para figurar um dos momentos de maior clímax do conto e como ele se relaciona com a interpretação proposta. Num último momento, relaciono também como o duplo se manifesta por meio de personagens e em trechos a partir do trabalho de Adilson Santos (2009). Em outras palavras, busco, por meio deste percurso, explorar o conto no que ele possui de mais rico, a saber, suas múltiplas camadas analíticas.

O HORROR E O CASO ENRIQUEZ

O conto "Carne", que faz parte de uma coletânea junto de outros 11 contos presentes no livro *Os perigos de fumar na cama* (2009), apresenta uma narrativa visceral e nua sobre o fanatismo e a obsessão em seu mais profundo exagero. Na história, após a morte de Santiago Espinho, um artista mundialmente conhecido, Julieta e Mariela, duas fãs incondicionais, desencadeiam uma série de atos em nome de sua idolatria ao cantor que beiram ao grotesco e ao horrendo. Para manterem viva sua veneração, foram capazes de ir até as últimas consequências, sendo esta a invasão ao cemitério no qual o corpo do cantor estava enterrado e dele beber o sangue e comer a carne, tudo em nome dessa paixão.

Considerando a narrativa, há três pontos importantes que valem a pena serem mencionados ainda que de forma introdutória: i) a forma narrativa e o narrador; ii) os espaços; iii) os personagens, pensando justamente em elementos estético-formais que garantam à análise uma linha coerente de construção reflexiva. O objetivo é que esses pontos sejam posteriormente alinhados aos temas em questão: ritos sociais, literatura de horror e o duplo, respectivamente.

No que se refere à narrativa enquanto forma, ela é desenvolvida em *media res*, ou seja, logo no início temos apresentação de um fato, uma situação ou acontecimento que faz parte da história, que está presente em algum momento do conto e que será retomado ao longo desenvolvimento da narrativa. Logo de início, temos:

Todos os programas, os jornais, todas as revistas e as rádios queriam falar com elas. As unidades móveis de televisão se instalaram do lado de fora da clínica psiquiátrica onde elas ficaram internadas durante mais de uma semana, mas não conseguiram nada. Quando elas receberam alta, os cinegrafistas as perseguiram correndo, alguns se embolaram nos cabos e muitos caíram na calçada, mas elas não fugiram. Apenas olharam com um sorriso que mais tarde foi descrito como “assustador” e “místico”, e partiram no carro dirigido pelo pai de Mariela, a mais velha. Os pais também não falavam: as câmeras só conseguiram registrar seus passeios nervosos pelos corredores da clínica, seus olhares temerosos e o choro da mãe de Julieta, a mais nova, quando saía de casa com uma sacola cheia de roupas (Enriquez, 2023, s/p)³.

Dessa forma, o conto se inicia com a narração sobre programas de jornais, rádio e revistas que estão do lado de fora de uma clínica psiquiátrica ao aguardo de duas meninas (as personagens que serão apresentadas futuramente) que fizeram algo que ainda não sabemos o que foi. Assim, a narrativa já antecipa um momento ou acontecimento do conto em que esta situação será novamente trazida e desenvolvida.

Enquanto elemento narratológico, o narrador de "Carne" é o que a teoria literária chama de narrador heterodiegético, isto é, um narrador que conta a história, mas que dela não participa: "É aquele que não é co-referencial com nenhuma das personagens da diegese, [...] não participa, por conseguinte, da história narrada" (Aguiar e Silva, 1988, p. 761 apud Franco Junior, 2009, p. 41). Este tipo de narrador demarca um espaço em que o leitor e a história estão distantes, sendo o narrador aquele capaz de contar o acontecido.

³ Neste trabalho, as citações diretas do conto são referentes ao seu formato *epub*, por isso, aparecem sem paginação.

É a voz fundamental do texto e é através dele que a narrativa é focalizada, mediada e apresentada.

Com relação aos espaços na narrativa do conto "Carne", temos, por exemplo, a cidade urbana, a clínica psiquiátrica, o quarto de hotel, escola, boates, bar, trem, escritório, cemitério. Todos estes espaços fechados produzem, em alguma medida, um efeito de tensão. Neste caso, os espaços se configuram como elementos fundamentais para a ambientação, a construção, a condução e para o efeito estético que a narrativa intenciona causar. É a atmosfera dos espaços na literatura de horror que produz um momento de aflição em que o horror a todo momento circunda. Segundo Nestarez (2022), o cenário para Edgar Allan Poe, para a literatura gótica e, posteriormente, para a literatura de horror, passa a ser um elemento estrutural da narrativa, dando ao texto camadas sensoriais mais profundas. O castelo dá lugar à casa, ao quarto de hotel. O calabouço, às clínicas, ao metrô. É em torno destes ambientes modernos que o horror se apresenta, conforme Luciana Colucci: "a produção de um efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos" (2008, p. 4).

Em se tratando dos personagens, é importante destacar dois pontos: em primeiro lugar que mais do que o acontecimento em si, são os personagens e a maneira como eles se comportam que darão a tônica e o ritmo da narrativa e, conseqüentemente, do horror presente na história. Em segundo lugar, são os personagens que conferem a dimensão da importância da narrativa assustadora, segundo Nestarez: "pois eles são as vítimas do verdadeiro horror da ficção. Cabe a nós, leitores, testemunharmos seus suplícios, experimentando, de maneira espetacular, o medo seguro que tanto de nós buscamos em tais histórias" (2022, p. 54).

O horror enquanto uma "vertente autônoma" (Nestarez, 2022) no campo literário estabelece sua origem com o gótico. *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, figura na história da literatura como o início do gótico. Porém, o gótico não se limita à literatura, porque pode, a título de exemplo, ser associado aos bárbaros ou ao estilo gótico na arquitetura. Uma das características apontadas por Nestarez (2022) sobre o gótico, principalmente ao falar do texto de Walpole, refere-se ao *locus horribilis*. Para Júlio França (2022, p. 21), "a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações dos

personagens que lá vivem". Essa ambientação, segundo Nestarez (2022, p. 23) é marcada por: "castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos". Outros dois elementos constituem, ainda segundo Nestarez (2022), o gótico: o passado e a monstrosidade.

Dessa maneira, o gótico e o horror apresentam como efeito estético o medo, o choque ou a repulsa. O texto, assim, procura estabelecer vínculos afetivos a fim de que o medo se manifeste como componente essencial da narrativa de horror. Contudo, até o século XX, a materialização do medo se dava principalmente na monstrosidade, ou seja, seres maléficos não humanos que incorporaram essencialmente o mal. Somente ao longo do século XX que o medo passa a transpor essa materialização do mal e a penetrar no tecido social mais cotidiano. É o que Júlio França e Marina Sena (2020) chamam de gotização do real:

O mal está em todos os lugares, as ameaças são onipresentes e não se concentram claramente em um único monstro ou vilão – ou em um único *locus horribilis*. Nesse novo ambiente surgem outros tipos de narradores além dos paranóicos: narradores cínicos, ou apáticos, profundamente insensibiliza-dos que se assemelham, por sua vez, aos próprios personagens de grande parte das narrativas novecentistas: frios, desumanizados e brutalizados pela vida (França; Sena, 2020, p. 21).

Nesse sentido, diante destas mudanças, o *corpus* da literatura gótica se modifica e passa a ser compreendida a partir de uma nova noção: a da chamada literatura de horror.

Acompanhando essas transformações, a própria literatura fantástica também se modifica. David Roas é um dos teóricos contemporâneos que sistematizou o fantástico no século XX considerando uma nova época social, histórica e cultural. Para o autor, o sobrenatural continua sendo o elemento fundamental da narrativa fantástica. Contudo, o sobrenatural aqui é de outra ordem. O sobrenatural não depende exclusivamente de monstros e seres estranhos, vampiros ou bestas, mas agora, dentro de uma realidade crível, de uma inquietação provocada por um acontecimento que fere a realidade, aquilo que Roas chama de *transgressão do real*. Para Roas, a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural. Segundo o autor,

O fantástico nos coloca dentro de dois limites do mundo que conhecemos e depois o rompe com um fenômeno que, devido à sua dimensão impossível, altera a maneira natural e habitual com que os eventos ocorrem nesse espaço codificado. Porque o objetivo do fantástico é desestabilizar os códigos que

elaboramos para entender e representar o real⁴ (Roas, 2019, p. 31, tradução minha).

O fantástico, assim, impõe o sentimento de estranheza, incerteza, dúvida: "Desta forma, o fantástico, que antes era perceptível apenas diante do sobrenatural, passou a integrar as narrativas que cuidavam de eventos meramente cotidianos, aparentemente banais, acessíveis a todos os homens onde estivessem" (Maciel, 2021, p. 27). Vale ressaltar que, neste quesito, para que o efeito estético do medo seja alcançado, é necessária a verossimilhança na estrutura narrativa para que o conflito real *versus* sobrenatural aconteça.

Isso vale quando se trata do elemento do horror. Contudo, é fundamental estabelecer uma distinção. Para Nestarez (2022), terror e horror são pares taxonômicos. O terror se caracteriza pela ideia ou pela fantasia, imaginação, de algo que está por vir, mas ainda não aconteceu. Em nossa estrutura mental, manifesta-se um sentimento de perigo que não se realizou. Ficamos em alerta, em pânico, ao que pode vir.

Já no horror, sua manifestação se dá a partir de um acontecimento real dado, da vida concreta. A experimentação do horror é resultado da perda do quadro de referência e de um deslocamento de um único evento. Nestarez (2022) define então, dessa forma, os efeitos do território de horror: "o território do horror, ou seja, do arrepio e do estremecimento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de outras tão comumente associadas a narrativas assustadoras" (2022, p. 44).

“CARNE É COMIDA, CARNE É MORTE. VOCÊS SABEM QUAL É O FUTURO”⁵

Um outro viés de leitura que agrega à análise do conto "Carne" parte do diálogo com a Antropologia, especificamente a Antropologia dos processos rituais. Victor Turner, autor das obras como *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (1974) e *Drama*,

⁴ Do original em espanhol: "Lo fantástico nos sitúa dentro dos limites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con um fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos e ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real" (Roas, 2019, p. 31).

⁵ Enriquez, 2023, s/p.

campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana (2008), trata nestes livros sobre a concepção dos ritos de passagem e a sua importância sobre as representações simbólicas para a organização e o cotidiano das comunidades. Segundo Turner, o "rito de passagem é todo processo de transformação no qual há algum tipo de mudança de lugar, estado, posição social de idade" (Turner, 1974, p. 116), e é justamente a transformação de alguma coisa em outra aquilo que caracteriza o conto. O ponto central ou clímax da narrativa se dá a partir de um ato ritualístico (o ato de Julieta e Mariela se alimentarem do corpo e sangue de Santiago), em que nada mais se mantém como é e que após o acontecimento tudo se reconfigura; e é desta perspectiva que aproximamos conto e rito.

Outro elemento de relevância é aquele em que o rito, independentemente da sua natureza simbólica, pressupõe uma relação com o elemento mágico, isto é, sobrenatural. Neste ponto de vista, rito e conto também são aproximados, uma vez que o elemento que os une é o insólito.

Turner, seguindo a proposta elaborada pelo antropólogo Van Gennep, diz que o rito de passagem (*rites de passage*) se divide em três momentos: a separação, a margem (ou o limiar) e a agregação. No primeiro momento, acontece a separação. Aqui, o comportamento do sujeito se afasta da condição normativa em que até então ele estava inserido e compartilhava. Assim sendo, o indivíduo vivendo no interior de uma comunidade ou de um agrupamento que possui normas e regras estabelecidas para o bom convívio social acaba por, a partir de sua ação ou atitude, ser retirado dela. Sua condição de sujeito se torna outra, vaga e flutuante, como se não pertencesse mais àquela estrutura. No conto, a separação se dá depois que Julieta e Mariela empreendem o ato de horror (do ponto de vista da comunidade), isso em dois momentos, logo em seguida, quando são levadas à clínica psiquiátrica, e ao fim da narrativa, quando permanecem escondidas em seus quartos.

Turner (1974) diz que, quando os sujeitos são deslocados de sua estrutura comum, eles passam a habitar um lugar, chamado "antiestrutura". Neste espaço, a identidade se perde e qualquer subjetividade individual fica sujeita à dubiedade. É como se o sujeito não possuísse mais nenhum status reconhecido, nem por ele mesmo nem por sua própria comunidade:

As características que demarcavam o sujeito são abandonadas e ele encontra-se como uma entidade que não se situa nem aqui nem lá; estão no meio e entre

as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Assim, a liminaridade é comparada à morte (Turner, 1974, p. 117).

E a liminaridade ou a margem confere o segundo momento do processo ritual. Depois do ato de loucura (do ponto de vista de quem tenta dar um mínimo de sentido baseado na linha convencional a que vinculamos à sociedade ocidental), as duas personagens são submetidas ao afastamento. Vejamos no conto: "as garotas foram levadas em um carro de patrulha para a delegacia e lá foi decidido que seriam internadas em uma clínica particular" (Enriquez, 2023, s/p). O afastamento para o ambiente clínico corresponde a este momento ritual no qual as personagens buscam ser "reclassificadas ou remodeladas e assim se apresentarem investidas de uma nova forma, capacitadas para assumirem uma nova situação de vida" (Turner, 1974, p. 118). O autor define então:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (Turner, 1974, p. 117).

O terceiro momento ritual é denominado de agregação ou retorno. Neste último ato, o sujeito que se encontra fora da estrutura, ou seja, na antiestrutura social, retorna a uma condição minimamente estável. Assume-se, então, a tarefa de ser reincorporado ao meio estrutural que anteriormente vivia. A sociedade, neste terceiro ato, exigirá um comportamento digno da nova condição. Quando se retorna, se retorna ao mesmo lugar, mas não da mesma forma. Espera-se que o sujeito "se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos" (Turner, 1974, p. 117). No conto de Enriquez, essa agregação se dá de uma dupla forma: i) do ponto de vista normativo, no qual se espera que haja uma agregação à moral e aos valores comuns à sociedade em questão. Neste trecho, tem-se a expectativa em relação ao retorno: "Os vizinhos, sim, falavam e diziam o previsível: boas meninas, adolescentes um pouco rebeldes, que horror, isso não pode acontecer de novo" (Enriquez, 2023, s/p); ii) na espera que as fãs, principalmente as espinhosas, depositavam nas duas personagens, tendo em vista o ato antropofágico consumado.

Enquanto isso, em todo o país, em cada cibercafé, as espinhosas se reuniam diante da tela do computador, porque os e-mails começaram a chegar. Nenhuma delas poderia jurar que fossem de Julieta e Mariela, não sabiam se elas tinham acesso à internet em seu isolamento, mas todas sabiam, ou desejavam, e guardavam o segredo com muito zelo. “Os e-mails falavam de duas garotas que logo completariam dezoito anos e se libertariam de pais e médicos para tocar as canções de Carne em porões e garagens. Falavam de um culto subterrâneo imparável, de Elas As Que Tinham Espinhos no corpo. As fãs esperavam com glitter nas bochechas, as unhas pintadas de preto e os lábios manchados de vinho tinto pela mensagem que lhes desse a data e o local da segunda vinda, o mapa de uma terra proibida (Enriquez, 2023, s/p).

Desse modo, Julieta e Mariela, a partir do ato ritual antropofágico de se alimentar do corpo e do sangue de Espinho, reproduzem e representam simbolicamente o processo ritual, em que a estrutura do cotidiano social se altera, tendo em vista como as duas saem da condição de normalidade social a partir do ato consumado, passam a transitar na antiestrutura e com isso a serem vistas como uma coisa incerta, rodeadas de mistério, na busca de sentido para o que realizaram e a reintegração, considerando as expectativas das fãs que as aguardavam, como uma união sagrada entre elas e Espinho, na espera de um ser quase divino.

"ELAS AS QUE TINHAM ESPINHO"⁶

O conto de Enríquez apresenta, sob um terceiro viés de análise, um dos temas que, segundo Santos (2009), no século XVIII, ganhou maior destaque na produção literária da época: o duplo.

O tema não é restrito somente a este século. Sua aparição remonta desde o período clássico grego até os tempos atuais, mas somente no século XVIII, principalmente com o romantismo, é que o termo "duplo" ganha proeminência na literatura (Santos, 2009, p. 52).

Em "Carne", o duplo aparece representado nas três personagens principais da história, Julieta, Mariela e Santiago Espinho, em quatro momentos distintos: na apresentação de Santiago Espinho, na descrição inicial de Julieta e Mariela, no ato ritual antropófago e na repercussão dele. Para fins de análise, mobilizo duas concepções de duplo na literatura: o homogêneo e o heterogêneo. Ambas aparecem na narrativa e, com

⁶ Enriquez, 2023, s/p.

isso, o insólito marca o seu lugar na história do conto. Contudo, vale fazer ao menos duas considerações: primeiro, de que o duplo aqui mobilizado é o duplo da manifestação artística e literária e que pode se manifestar de formas distintas. De acordo com Santos (2009), a manifestação artística do duplo se dá a partir da figuração de "sósias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia" (p. 55). Para o escritor, essa representação é dotada de simbolismo, como a seguir:

O duplo simboliza o idêntico e aparece retratado através de gêmeos ou de sósias: dois personagens dotados de identidade própria e sustentando uma subjetividade autônoma, apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação (Santos, 2009, p. 68).

No conto, há a figura do sósia, porque as personagens principais são confundidas como irmãs. Nas aparições de Julieta e Mariela, temos este indício. No texto, elas acabam sendo confundidas como uma pessoa sob duas óticas. A primeira é pelo narrador: "Julieta e Mariela moravam a dez quarteirões de distância uma da outra e o suicídio do Espinho as uniu tanto que começaram a se parecer fisicamente" (Enriquez, 2023, s/p). Dessa forma, pondera-se então que a semelhança física surge a partir de um evento de outrem, e a visão vertical do narrador para as personagens lhes confere proximidade. É interessante pontuar que o narrador estabelece um ponto de comparação físico (dez quarteirões) para uma situação de união quase sensorial, porque começaram a se parecer, levando à metáfora de uma absorção mesmo, muito próxima ao que o rito permite: uma performance coletiva.

A segunda ótica sobre as duas é a do responsável pelo cemitério, que significa uma horizontalidade na narrativa também, pois é uma perspectiva direta de um personagem para outro. Para o zelador, então:

Essa semelhança mimética havia surpreendido o zelador do cemitério que as encontrou de madrugada, quando tentavam pular o muro. "Ainda estava escuro", disse, "mas em nenhum momento pensei que fossem ladrões, dava para ver que eram meninas, e ao me aproximar vi também que eram gêmeas" (Enriquez, 2023, s/p).

Percebe-se também que no início do trecho o acesso é dado novamente pelo narrador, que as descreve em uma "semelhança mimética", o que pode conferir a elas uma intenção dupla de criação, além da associação mais direta para a imitação.

Nesse sentido, a representação do duplo se dá pela perspectiva da homogeneidade. Sua figuração simboliza-o como concepção unitária: dois seres, distintos em sua identidade/subjetividade que "apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação" (Santos, 2009, p. 68).

Ademais, num terceiro momento, em uma visão coletiva e dúbia, o conto elabora uma repercussão da massa sobre o ato de antropofagia (ou canibalismo, simplesmente) performado pelas meninas. Como Espinho Santiago era uma figura pública e mítica para uma parcela deste público, suas fãs mais fervorosas chamavam-se de *espinhosas* e tiveram uma reação peculiar sobre o ocorrido. O que se espera de uma narrativa mais plana ou linear seria se sentissem aversão ou repulsa ao vilipêndio de seu ídolo; ao contrário, o conto de Enríquez atribui mais uma camada de profundidade ao fato, visto que, para as espinhosas, isso suscitou uma sensação de inveja à originalidade de Julieta e Mariela.

As adolescentes passaram a ser lidas por elas como heroínas, porque levaram a cabo algo que a arte de Espinho suscitava: "Se tens fome, come do meu corpo. Se tens sede, bebe dos meus olhos" (Enriquez, 2023, s/p), conforme trecho da música. Dessa maneira, as espinhosas em declaração quase que uníssona afirmam: "Tenho inveja delas. Elas o entenderam!" (Enriquez, 2023, s/p). Esta afirmação sacramenta a ideia de que o duplo homogêneo se reafirma na unidade do ser, ou seja, tornando Julieta/Mariela e Espinho parte da mesma coisa, uma transfiguração outra a partir do ato antropofágico. Atesta-se isso neste trecho: "Julieta e Mariela estavam mais próximas do Espinho do que qualquer uma delas; tinham-no em seu corpo, em seu sangue" (Enriquez, 2023, s/p).

O duplo heterogêneo surge no conto "Carne" na apresentação de Santiago/Espinho. A estrela do rock em ascensão que saía dos subúrbios argentinos e ganhava cada vez mais exposição mundial aparece pela primeira vez na descrição feita pelo narrador. Primeiro Santiago, que a imprensa definia como "gênio, pretensioso, artista inclassificável, produto comercial para hipnotizar meninas alienadas, futuro da música argentina, idiota voluntarioso" (Enriquez, 2023, s/p). Em seguida, Espinho, o astro da música, como era conhecido por seus fãs, sujeito misterioso que aparecia pouco, falava

pouco. Interessante notar aqui o seguinte: no decorrer da narrativa e em diversas situações que envolvem o personagem, ora ele é denominado de Santiago ora de Espinho pelo narrador.

Especificamente sobre as ocorrências em que o personagem é chamado de Espinho, elas estão ligadas principalmente à sua aura musical e mística. É como se a divisão entre Santiago e Espinho fosse uma separação entre o homem comum e o músico, entre o mundano e o sagrado. As situações incomuns nesse sentido, estão ligadas a Espinho. Quem desaparece, quem é encontrado morto, quem tem a tumba vilipendiada, seu corpo profanado e tornado alimento ritual? É Espinho. E essa relação de Espinho com a figura mística e sagrada fica evidente:

As fãs — porque eram em sua maioria garotas, o que aumentava o desprezo dos detratores — choravam em encontros espontâneos nas ruas, organizavam marchas e recitavam as letras de *Carne* em uma litania extática, ajoelhadas diante de pôsteres do Espinho presos com fita adesiva a monumentos e árvores em todas as praças de Buenos Aires, como se rezassem para um deus moribundo (Enriquez, 2023, s/p).

Além disso, essa divisão (seja ela dos nomes ou do mundano/sagrado) é a que torna possível a figuração do duplo heterogêneo, pois ela se assenta na chamada divisão radical do eu. De acordo com Santos (2009), o duplo heterogêneo se manifesta na cisão entre um "eu" e o "outro". Este outro é o que convém denominar de alter ego, ou seja, um segundo eu. Santos (2009) complementa dizendo sobre o outro:

Este outro pode apresentar-se de várias formas: como um ser complementar e/ou auxiliar; na condição de um substituto perfeito; na qualidade de protetor ou de ameaçador e perseguidor; como agente responsável por trazer à tona uma outra faceta até então desconhecida — seja ela a mais vergonhosa e/ou tenebrosa ou não; enquanto opositor e/ou inimigo etc. O modo particular como o relacionamento com o outro irá se dar vai depender do contexto e da forma como o "eu" irá julgá-lo (Santos, 2009, p. 71).

Como Espinho, o duplo manifesta-se como um fragmento, uma faceta, um "outro" que encarna uma figura metassagrada. Adquire um caráter ou vida própria, se materializa de forma distinta produzindo uma existência própria, descolada da sua gênese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto da escritora argentina estabelece alguns pontos que possibilitam uma leitura crítica quando se trata da aproximação entre a narrativa literária e a realidade social. Com o desenvolvimento deste trabalho, foi possível identificar desdobramentos sociais como, por exemplo, a mediatização da vida, o culto ao ídolo, a excessividade do chamado *true crime* que abre margem para que sejam enaltecidos sujeitos desviantes e o fascínio ou a espetacularização da vida, todos esses temas que problematizam questões contemporâneas. O conto de horror, dessa maneira, sendo ele compreendido a partir do insólito ficcional, se vale do recurso da realidade social como componente do fantástico contemporâneo.

No curso do conto, destaca-se um momento essencial para a mudança de tom da narrativa e que ditará a atmosfera de horror que durante todo o restante da história é instaurada: o ato ritual de comer o corpo de Espinho. Neste momento, tendo em vista que ocorre um momento ímpar, inesperado a ordem comum das coisas, um colapso é estabelecido. O corpo consumido e transferido, mesmo que simbolicamente, as duas personagens, perde seu *status* de sagrado e, aos olhos da sociedade, ganha aspectos de abjeção. Julia Kristeva, em seu livro de ensaios *Powers of Horror* (1984), trata da noção de abjeto ou da abjeção como algo que produz uma tensão, um deslocamento, uma subversão a ordem social estabelecida. Para além do sagrado e do profano, da pureza e do impróprio, o abjeto e, no caso aqui do conto o corpo-abjeto, é aquele que perturba a estrutura de uma maneira a mudar completamente o rumo do que se entendia como a normalidade. Segundo Kristeva,

Não é a falta de limpeza ou de saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto. O traidor, o mentiroso, o criminoso com boa consciência, o estuprador sem vergonha, o assassino que afirma ser um salvador. . . . Qualquer crime, por chamar a atenção para a fragilidade da lei, é abjeto, mas o crime premeditado, o assassinato ardiloso, a vingança hipócrita são ainda mais abjetos, porque aumentam a exibição dessa fragilidade. Aquele que nega a moralidade não é abjeto; pode haver grandeza na amoralidade e até mesmo no crime que ostenta seu desrespeito pela lei - crime rebelde, libertador e suicida. A abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, ardilosa e sombria: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para troca em vez de inflamá-lo, um devedor que o vende, um amigo que o apunhala⁷ (Kristeva, 1984, p. 4).

⁷ Do original em inglês: "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior... Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but

Desta maneira, tem-se um desafio a normalidade e aquilo que parecia um ato sublime, sagrado, por parte das duas personagens, se transfigura em monstruosidade, o mundo social agora as percebe desta forma, algo que não se reconhece mais, que perde sua identidade e que se torna, socialmente, no próprio horror.

Ao realizar a análise do conto "Carne", considerando os três pontos de partida propostos, a saber: a literatura de horror, os processos rituais e as dimensões do duplo, foi possível dialogar e aproximar literatura, insólito e antropologia num mesmo campo interpretativo. Sobre o insólito e a literatura de horror, caracterizamos o conto de Enriquez no interior dessa perspectiva, pois o texto apresenta elementos estético-formais que conduzem ao ato de horror, ambientações opressivas e sufocantes e a figuração das monstruosidades incorporadas na ação humana.

Acerca dos processos rituais, o conto torna visível que o ato promovido pelas duas personagens não é simplesmente um ato de maldade e que o ritual de comer a carne de Espinho se inscreve numa busca de sentido e de eternizar a imagem do ídolo. Dessa forma, a transgressão se caracteriza como parte de uma performance sagrada e longe dos juízos humanos. Ao final, temos a representação sobre o duplo associado à forma como Santiago Espinho é apresentado no texto, sendo este o duplo heterogêneo; como Julieta e Mariela eram percebidas tanto pelo narrador quanto pelo coveiro e pelo ritual em que as personagens consomem o corpo e o sangue de Espinho se configurando como o duplo homogêneo.

Vale ressaltar que o conto de Enríquez apresenta duas características díspares com relação à literatura de horror e ao sobrenatural e uma em comum. Primeiro que, para ela, diferentemente do entendimento comum sobre o fantástico contemporâneo ou o neofantástico que tratam do fantástico como a erupção lenta e sutil na narrativa, o sobrenatural em Enriquez se manifesta como uma ruptura brutal que acaba como um assombro, um fantasma na narrativa. Diz Nestarez em uma entrevista publicada com a própria autora,

premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility. He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law—rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (Kristeva, 1984, p. 4).

Essa ruptura ocorre e volta a tornar-se agente do assombro. Mas não só: contribuem para o horror uma escrita hipnótica, a minuciosa construção de personagens e um poderoso subtexto social, relacionando poder e ocultismo (Nestarez, 2021, p. 14).

Em segundo lugar, com isso, o conto de horror produz aquilo que a autora chamou de reverberação, ou seja, após o ato de horror, uma atmosfera de estagnação pode surgir, contudo, permanece uma sensação, uma percepção incômoda até o fim da narrativa. Por fim, o ponto de toque entre o insólito ficcional e a literatura de Enriquez é a que versa sobre o aspecto social. Neste caso, tanto a teoria quanto a autora compartilham dessa característica. O horror não está mais nas figuras monstruosas e sim na própria condição humana.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Adrianna.; FURUZATO, Fabio Dobashi. Deixa ela entrar: a realidade como inquietação no fantástico. *Revista de Letras - JUÇARA*, Caxias, v. 2, n. 1, p. 189-205, 2018.

COLUCCI, Luciana. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11, 2008. *Anais eletrônicos*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/LUCIANA_CAMARGO. Acesso em: 11 jul. 2025.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Os perigos de fumar na cama*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FRANCA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Anais eletrônicos*. USP – São Paulo, Brasil, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso em: 11 jul. 2025.

FRANÇA, Júlio.; SILVA, Daniel. Augusto. P. (Org.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Júlio.; SENA, Marina. *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa. Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? *Terra Roxa e Outras Terras*: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 26, p. 18-31, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MACIEL, Maria. Ellen. Souza. *Manifestações do fantástico na literatura brasileira contemporânea*. Tutóia: Diálogos, 2021.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de Horror no Brasil*: fundamentos e autoria. 2022. 197 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NESTAREZ, Oscar. O horror que emana do poder: uma entrevista com Mariana Enriquez. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 13-24, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193430>. Acesso em: 20 jul. 2024.

RIERA, Raquel. Breve percurso teórico pelo gênero fantástico. *Primeira Escrita*, Aquidauana, v. 10, n. 2, p. 6-16, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.55028/rpe.v10i2.18686>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ROAS, David. El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, [S. l.], v. 81, n. 161, p. 29-56, 2019. Disponível em: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SANTOS, Adilson. Um périplo pelo território duplo. *Revista Investigações*, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 51-101, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1362>. Acesso em: 2 jan. 2026.

TODOROV, Tzvetan *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURNER, Victor. *Drama, campos e metáforas*: ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Recebido em: 22/07/2024

Aceito em: 16/07/2025

Diogo Pablos Florian: mestre e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com segunda licenciatura em andamento em Letras/Língua Portuguesa. Desenvolveu pesquisas relacionadas à área de Relações Internacionais e Ciência Política. É professor na rede privada e pública de ensino nas disciplinas de Sociologia, Produção Textual e Literatura. Atualmente, doutorando em Letras - Estudos Literários na UEL. Tem interesse nas seguintes áreas de pesquisa: sociologia, teoria política, literatura argentina e poesia argentina.

Sobre o compromisso de não morrer, sobretudo não morrer discretamente

*About the commitment not to die,
especially not to die discreetly*

Edinan Damasceno Carvalho

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

damascenoedinan@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0005-2178-1277>

Joabson Lima Figueiredo

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

jfigueiredo@uneb.br

<https://orcid.org/0000-0002-2854-0266>

RESUMO

A poesia de Ricardo Aleixo é estudada neste trabalho à luz dos poemas “Rondó da ronda noturna” (2001) e “Na noite calunga do bairro Cabula” (2018). O objetivo é analisar como essas obras rejeitam estereótipos impostos aos negros e inscrevem uma versão crítica e afirmativa de sua presença. Nessa toada, a análise é profundamente influenciada por teóricos como Achille Mbembe (2014) e Frantz Fanon (1968; 2020). A metodologia inclui análise textual e contextual da poesia, destacando seus temas e estruturas. Dessa forma, este estudo aponta para a capacidade da poesia de Aleixo em criar um espaço de resistência ativa e transformação social, simbolizado pelo renascimento contínuo e pela subversão de imagens de morte em uma maternidade protetora.

Palavras-chave: poesia negra; resistência; negritude; Ricardo Aleixo.

ABSTRACT

Ricardo Aleixo's poetry is studied in this work in the light of the poems “Rondó da ronda noturna” (2001) and “Na noite calunga do Bairro Cabula” (2018). The objective is to analyze how these works reject stereotypes imposed on black people and inscribe a critical and affirmative version of their presence. In this sense, the analysis is deeply influenced by theorists such as Achille Mbembe (2014) and Frantz Fanon (1968; 2020). The methodology includes textual and contextual analysis of poetry, highlighting its themes and structures. In this way, this study points to the capacity of Aleixo's poetry to

create a space of active resistance and social transformation, symbolized by continuous rebirth and the subversion of images of death into a protective motherhood.

Keywords: black poetry; resistance; blackness; Ricardo Aleixo.

INTRODUÇÃO

Ao intentar tracejar a feitura deste texto, somos tomados pelos ensinamentos que Dona Íris Aleixo partilhou com Ricardo Aleixo sobre os cuidados que devemos ter com as palavras, especificamente no que se refere ao pedido de licença que devemos fazer ao dono da fala antes de palavrear. Pois, é ele quem pode nos abençoar e transformar nossas línguas em flechas que chispam no ar, se o tempo for de guerra e adotarmos posições e ações de quem precisa e deseja guerrear (Aleixo, 2018). Por isso, pedimos licença a Exu para que ele nos dê forças para falar sobre os nossos que são alvos e pelejam contra políticas de exclusão que possibilitam e determinam a reprodução de históricos padrões de desigualdade e violência antinegro. *Laroyê, Exu!*

Para dar início a esta jornada, demarcamos que refletimos sobre as poéticas negras enquanto confronto contra todo um conjunto de padrões estéticos literários, políticos, ideológicos e culturais em um contexto histórico em que as condições sociais são, de certo modo, favoráveis para tensionamentos nos discursos que se apropriam, metamorfoseiam e impõem uma estrutura que classifica e hierarquiza pessoas a partir de critérios raciais.

Apoiamo-nos na linguagem poética para analisar os confrontos de grupos subalternizados contra uma cadeia de relações subjetivas e concretas que se empenha em tornar irrealizável qualquer possibilidade de contemplação e produção de outros paradigmas que não são os da colonialidade¹ do poder, do ser e do saber (Quijano, 2005). O nosso objetivo é investigar o discurso transgressor e beligerante das poéticas negras, que potencializam a atuação com ações e compreensões que escapam e guerreiam em

¹ Adotamos a noção de colonialidade para estabelecer leituras sobre o racismo enquanto fenômeno que é princípio organizador de uma lógica estruturante de todas as configurações de assujeitamento da modernidade (Grosfoguel, 2018; Nascimento, 2019), sejam elas em níveis de divisão do trabalho, relações sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas. Nesse sentido, trabalhamos com esse conceito por ele questionar e deslocar compreensões sobre o racismo como hierarquia de dominação que se articula com outras dinâmicas e padrões de opressão que atuam com identidades e subjetividades que se dividem e polarizam em seres superiores (hiper-humanizados) e seres inferiores (subhumanizados).

objeção ao controle, visto que a poesia é força capaz de ultrapassar o horizonte que nos enclausura.

A linguagem é vista, de maneira hegemônica, como “uma marca de dominação e por onde também se dá a figura estruturante do racismo” (Nascimento, 2019, p. 16). Ou seja, partimos do entendimento de que o racismo é uma das fibras que estruturam as coisas que socialmente circulam no Brasil e que a linguagem é uma posição nessa estrutura (Almeida, 2019). Por esse motivo, caminhamos junto a debates que investigam o racismo como algo resultante das condições históricas, econômicas, culturais e políticas, mas que é através do suporte da linguagem que esse fenômeno materializa suas formas de assujeitamento.

Todavia, como dito anteriormente, este estudo pretende mais do que partilhar leituras sobre a maneira como a racialização da linguagem fornece sentido, lógica e condições para a reprodução de padrões de violência antinegro. Procuramos partilhar leituras sobre a poesia como força capaz de dotar o sujeito negro de possibilidades para reagir defronte às forças de desumanização e de morte que o atingem. Em outros termos, traçamos diálogos sobre o modo como a linguagem constrói o sujeito negro, mas que o sujeito no fazer poético modifica a linguagem (Kiffer, 2019).

O *corpus* de análise deste estudo é atravessado pelo que produz o negro enquanto enunciado que é alvo de vínculos sociais de opressão, submissão e humilhação. Trabalhamos com os poemas *Rondó da ronda noturna* (2001) e *Na noite calunga do bairro Cabula* (2018), de Ricardo Aleixo, para pensar o negro como uma categoria histórico-discursiva que é estruturalmente subalternizada. Para além disso, lemos o negro como evento capaz de produzir significados de defesa e sobrevivência.

Este estudo se envereda por um caminho: as poéticas negras como força que abre possibilidades para confrontos, contemplações e invenções de outro horizonte em que horizontes podem ser construídos. Através das poéticas negras, procuramos indagar o modo como o eu-lírico de Ricardo Aleixo (2018) confronta as adversidades coloniais e capitalistas que produzem o negro como a personificação da negação de tudo o que é, de maneira discursiva e histórica, eleito e reconhecido como humano. Neste estudo, tratamos de investigar o confronto com a produção e enunciação do negro como “uma presença ausente, um ente coisificado, parte de algo que nem mesmo humano chega a ser” (Faustino, 2020, p. 21).

Indagamos justamente essa urgência nascida da intimidade de quem vivencia a negação, mas que optou por confrontá-la em embates que rejeitam as imposições de enunciar a si e a outros como sujeitos subalternos e condenados a uma vida de assujeitamento e aviltamento². Nesse exercício, a poética de Ricardo Aleixo se configura como parte de diálogos que problematizam a identidade negra enquanto signo de opressão e signo de resistências.

A partir da partilha poética de Aleixo, movimentam-se debates que externam o modo como as poéticas negras se configuram como forças que se colocam de maneira subversiva a uma enunciação coletiva que continuamente produz o sujeito negro como objeto e abjeto em um universo discursivo que exerce um poder que engendra a negrura como uma zona do não ser, cujos contornos e movimentos são demarcados na/pela linguagem.

Esta empreitada se apoia na produção do eu-lírico de Aleixo para buscar e abrir caminhos para outros jogos de significação que confrontam a lógica que produz o negro como um sujeito fixado, coisificado e reificado dentro de um conjunto de abstrações fantasmagóricas que o poder colonial produziu. Em outros termos, tratamos aqui dos combates travados no campo da linguagem, contra um sistema-mundo³ que naturaliza o extermínio, a expropriação, a dominação, a exploração, a morte prematura e condições de vida que chegam a ser piores que a morte, tais como a tortura (física e psicológica). Trata-se de observar e deslocar os movimentos da colonialidade para fora desse lugar que os apresenta como uma resposta a “conflitos” que procuram conduzir sujeitos a uma performance social que parece estar coerente com uma dada ordem e visão de mundo.

² Tomamos como base as reflexões de Fanon (1968) para ler os condenados como sujeitos que são vítimas de uma realidade objetiva que visa os manter acorados, fixos, como se eles estivessem em um lugar semelhante ao inferno cristão.

³ Partimos dos apontamentos feitos por Grosfoguel (2018) para pensar o conceito de “sistema-mundo” como uma alternativa ao conceito de “sociedade”. O conceito em questão é utilizado com a intenção de romper com a ideia moderna que reduz “sociedade” às fronteiras geográficas e políticas de um “Estado-nação”. Trata-se de uma proposta metodológica que rompe com uma unidade de análise temporal/espacial que segue pressupostos das “arbitrárias e movediças fronteiras espaciais e unidades temporais dos Estados-nações” e que subordinam “as análises científico-sociais às lógicas temporais e espaciais da autoridade política que privilegia a modernidade” (Grosfoguel, 2018, p. 63). Adotamos esse conceito, que se configura como um movimento de protesto dentro das ciências sociais contra a categoria eurocêntrica que é a noção de sociedade. Ademais, adotamo-lo por ele partilhar e produzir leituras de que “existem processos e estruturas sociais cujas temporalidades e espacialidades são mais amplas que as dos ‘Estados-nações’”, ou seja, é uma visão teórica que procura capturar, “de forma ativa/passiva, singularidades de processos globais de ampla duração e ampla espacialidade que ocorrem ‘mais além’ e ‘dentro’ de suas fronteiras e estruturas, atravessando-as transversalmente” (*Ibidem*).

Selecionamos a produção do eu-lírico de Ricardo Aleixo, que se materializa como um sujeito que está localizado fora do discurso, espaço e tempo humanos, por ele endereçar o seu fazer poético para caminhos em que é possível fazer com que seu “corpo permaneça aberto e desvie-se criticamente de qualquer coisa que promova isolamento, fechamento e sofrimento sistemático” (Grosfoguel, 2018, p. 54). O eu-lírico, que em alguns momentos se percebe tomado pela necessidade de definir o que produz, faz uso da seguinte descrição para desenhar os seus esforços para manter-se em ininterrupta *movência*: “obras permanentemente em obras” (Aleixo, 2018, p. 119).

Em vista disso, ancoramos esta pesquisa nesse corpo que se abre – um corpo que se mantém em constante trânsito – para a emergência de sentidos que afirmam conexões com a produção de um mundo onde outros mundos são possíveis. A poética de Aleixo se manifesta como uma das forças que auxiliam nas reconstruções de si mesmo e como furor para combater as sequelas de um sistema-mundo que incessantemente constrói o negro enquanto enunciado vinculado a discursos e ações que fazem prevalecer uma ininterrupta humilhação.

Para tanto, partimos do que diz Edimilson de Almeida Pereira (2010) sobre o momento que um escritor

[...] que se exprime é um sujeito negro, o texto se impõe a partir daquilo que se vivencia como um sujeito negro na história, destacando-se aí a necessidade de se atualizar uma gama de discursos que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar. Nesse sentido, a literatura negra é, simultaneamente, elaboração textual, práxis ideológica, mobilização política e instrumento privilegiado – porque crítico – de enfrentamento de questões que extrapolam a literatura para alcançar os domínios da ação sócio-política. No que diz respeito à geração do texto como lugar de reflexão acerca da experiência do sujeito negro, essa vertente literária se dá a ver, portanto, como uma literatura de fundação. Tal como ocorre em outras literaturas de fundação, também na literatura negra brasileira se explicita o fazer literário como uma resposta específica de um grupo a circunstâncias histórico-sociais marcadas, em geral, pelo embate entre diferentes segmentos da sociedade (Pereira, 2010, p. 330-331).

Nos poemas que selecionamos, olhamos para os efeitos de uma produção de linguagem de um sujeito que partilha e potencializa o desejo de romper com a sua condição de condenado e com o modo como as coisas e ele foram organizados e fixados em um mundo que cria e recria estruturas de poder e do saber que permitem dizer quem está acima e quem está abaixo da linha do ser.

REGISTRO GRÁFICOS: ENTRE O FÍSICO E O SIMBÓLICO

Como foi dito por Juliana Veloso Mendes de Freitas (2017, p. 6320), “a poesia de Ricardo Aleixo está na palavra escrita, no som, na imagem, no corpo, no silêncio. É preciso ouvi-la com os olhos na tentativa de assimilar sua presentificação radical”. É pertinente destacar que seu verso, como é possível observar abaixo, atua como uma retomada do anterior, contudo, apontando para uma possibilidade de futuro que, em decorrência das condições sócio-históricas em que o sujeito negro é produzido no Brasil, não existe.

Figura 1: *Rondó da Ronda Noturna*



Fonte: ALEIXO, 2001, p. 69

Em um primeiro instante, o elemento que talvez cause maior impacto visual seja a inversão da configuração gráfica usual: trata-se dos caracteres brancos sobre uma página preta. É possível dizer que o fundo preto do poema parece se referir à noite que compõe o título. Uma possibilidade interpretativa que pode ser lançada sobre o texto diz respeito aos caracteres brancos e ao modo como atuam sobre o fundo preto. O branco invade o

preto e impõe uma ordem que opera violentamente, tal como é dito nos versos, e sua ação deixa marcas tanto no texto quanto nos corpos das vítimas cor da noite.

As posições sociais citadas no poema, negro e pobre, materializam-se em uma agenda histórica brasileira em que as relações de poder conduzem a vida de quem está condenado à margem a fins tragicamente definidos desde suas origens. “O poema estabelece uma espécie de lógica brutal, “branco no preto”, pela qual o negro não consegue escapar de seu destino alvo” (Martins, 2018, p. 64).

A linguagem trabalhada em *Rondó da Ronda Noturna* parece tomar a forma de um punhal que objetiva rasgar o fino tecido que abafa e encobre as movimentações de discursos que constroem o ser negro e o ser branco como dois polos auto-constituídos, como se fossem duas posições que existem *a priori*, e que, nas relações estabelecidas entre esses dois, o branco “naturalmente” domina o negro com seus frios tentáculos que negam a vida e que espalham seu cheiro de peste e horror por tudo que tocam (Aleixo, 2018).

Outro desdobramento presente no poema diz respeito ao último verso, “que amarra essa descrição da cena contemporânea: na ambiguidade entre o numeral e o artigo indefinido, o negro morto na ronda noturna é mais um dentre tantos outros mortos em tantas outras rondas noturnas” (Martins, 2018, p. 65). É mais do que evidente, no nosso cotidiano assassino, que o sujeito negro é vítima de violências antinegro estatais que possibilitam, determinam e realizam o extermínio da população negra e pobre através de políticas de exclusão que nos matam em noites e em rondas que não passam e nós dentro delas morremos de novo, de novo, de novo, sem nome e de novo (Aleixo, 2018). Trata-se de ações – midiáticas, pedagógicas, políticas, ideológicas – que estabelecem processos de criminalização que atingem as periferias e nos fazem morrer a cada rombo aberto em nossas musculaturas, que nos reduzem a mais um número da necroestatística.

É necessário reparar que o uso do sinal “+”, que no corpo do poema “pode ser lido como a mira de uma arma” (Carvalho; Figueiredo, 2020, p. 323), alude também a uma operação matemática que sistematicamente lista e soma os elementos que, no final, chegam a um resultado já esperado. O produto dessa equação, de maneira angustiante, é *um*.

Essa operação, de acordo com as estatísticas, é repetida de novo, de novo, de novo a cada 23 minutos. A expectativa que o Estado burguês estabelece para nós é a de

sucumbirmos como corpos desprezados, reduzidos a amorfos, sem nome. Apenas um, mais um. Ainda sobre o sinal de adição (+), é possível o ler como uma sugestão percebermos “o espaço do poema como um cemitério ou vala comum onde os corpos vitimados pela violência são indicados apenas por uma cruz” (Martins, 2018, p. 65).

Pensamos que, ao colocar esse poema em cena para diálogo, torna-se possível lançar um olhar histórico que nos faz atentar para o ano de publicação de *Rondó da ronda noturna* (2001) e o ano em que produzimos este texto. Se dissessem que o eu-lírico de Aleixo produziu *Rondó* ontem, não surgiriam dúvidas sobre a veracidade dessa informação. O cenário continua o mesmo e talvez sem grandes possibilidades de mudanças, visto que o desejo de nos matar não é de agora, pois se concretiza quase como um vestígio, rastro ou resíduo do nosso passado mal resolvido que insiste em fazer-se presente em nossos dias, tal como um sufocante horizonte imóvel.

O eu-lírico de Aleixo partilha vivências, compreensões e o compromisso que é necessário ter contra tudo e todos que nos privam do direito ao exercício pleno da vida. Aprofundar-se nessas questões é ir de encontro a um complexo perverso, “gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas, sobretudo, de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes” (Mbembe, 2014, p. 34).

O poema parece sugerir, a partir de uma estratégia visual e pela informação presente no texto – *Quanto mais pobre, mais negro. Quanto mais negro mais negro, mais alvo. Quanto mais alvo, mais morto. Quanto mais morto, mais um* – que o negro, enquanto signo-objeto vinculado a discursos de humilhação e opressão, é alvo de um conjunto de artimanhas estatais que procuram produzir e consolidar o seguinte resultado: o apagamento. O poema, de certo modo, tematiza a invisibilidade e o silenciamento de negros e pobres que estão submetidos, sobretudo à violência dos dispositivos de repressão do Estado, que estão autorizados a ceifar vidas dos desumanizados.

A RE(EX)SISTÊNCIA DA/NA NOITE

Adotamos uma perspectiva que busca ler, produzir e estudar a produção poética negra como força para fortalecer ações e laços de pensamento, resistência, comunicação e desnaturalização da violência antinegro (Freitas, 2017). Nesse íterim, consideramos o ato de resistência a partir de sua definição etimológica, no sentido de encontrar um ponto

de partida e não como recuperação de ações idealizadas. Sendo assim, “temos o prefixo re- que indica insistência, dobra, repetição. O restante da palavra deriva do verbo latino *sistere*, que significa parar, permanecer, ficar de pé, estar presente. A resistência da poesia é afirmativamente esse insistir em estar” (Ibidem, p. 6318).

Por esse ângulo, a linguagem poética atua como ferramenta basilar para confrontar radicalmente o real. Observamos, em *Na noite calunga do bairro Cabula* (2018), os movimentos de quem parece estrategicamente ter assumido o compromisso de enfrentar as condições históricas que constantemente produzem o negro em “um vínculo social de submissão e um corpo de exploração” (Mbembe, 2014, p. 40). Enfrentamos o que dá sentido social, político, institucional, cultural para a racialização de sujeitos condenados à inferioridade.

Em outros termos, o eu-lírico parece se colocar defronte de processos discursivos e históricos da modernidade, do colonialismo, da acumulação primitiva de capital e do poder capitalista que se apropria do caráter mutante do racismo (Faustino, 2020). O poema em questão enfrenta o modo como a morte tem chegado para nós por partir do pressuposto de que só “se é livre para viver a própria vida somente quanto se é livre para morrer a própria morte” (Mbembe, 2014, p. 66). Lutamos pelo direito à vida em suas infinitas expressões com a intenção de destruir o que viabiliza as nossas mortes e encobre os nossos corpos que não param de perecer.

O eu-lírico de Aleixo parece assumir o compromisso de construir-se como um sujeito que tensiona mudanças nas condições de vida dos sujeitos subalternizados. Parece assumir a tarefa de investir “suas energias para conquistar uma dupla liberdade, que se expressa através do usufruto de seus direitos sociais como cidadão e de sua capacidade criativa como sujeito de sua arte” (Pereira, 2010, p. 333). Dessa maneira, as poéticas negras tornam-se palco em que a vida é estruturada e modificada através de confrontos entre raças/classes.

A linguagem é, neste caso, “uma possibilidade do negro, que produz sua arte, de pluralizar e falar, mudando sua realidade através do seu falar” (Nascimento, 2019, p. 56). Ela é caminho para construção da emancipação e hegemonia de grupos que historicamente estão nas margens, tendo como mote a raça e a destruição do que possibilita o desenvolvimento de violências estruturais e estruturantes que, de maneira discursiva, material e social, atingem nossos corpos.

Em um segundo momento, o eu-lírico de Aleixo, no poema “Na noite calunga do bairro Cabula”, parece caminhar “entre os rostos e os corpos perdidos e achados sob e sobre os versos” (Freitas, 2017, 6320) num esforço que pretende abordar a chacina de seis de fevereiro de 2015, na cidade de Salvador-BA, em que policiais militares do Estado da Bahia encurralaram 18 jovens negros no bairro Cabula. Nessa fatídica noite, os militares dispararam aproximadamente 500 projéteis, quase 100 deles atingiram os corpos desses jovens negros que já se encontravam caídos, sem vida. Nessa noite, 12 desses jovens foram executados. Desses 18, seis conseguiram escapar, pois fingiram-se de mortos⁴.

Veja o poema abaixo:

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

⁴ Assista ao documentário *Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada – Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto* (2017). Disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=umuBI3hBnQA&t=9s>.

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
Morri quantas vezes

na noite calunga?
Na noite trevosa,

noite que não finda,
a noite oceano, pleno

vão de sangue,
morri quantas vezes

na noite terrível,
na noite calunga

do bairro Cabula?
Morri tantas vezes

mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome
é aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mãe que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume

das presas, o quanto
será capaz de fazer
se a mão da maldade
ao menos pensar
em perturbar o sono
da sua ninhada.
Morri tantas vezes
mas sempre renasço
ainda mais forte
corajoso e belo
- só o que sei é ser.
Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora
e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos
que um dia eu faço
a vida viver (Aleixo, 2018, p. 24-34).

De início, é possível notar que o poema esteticamente é estruturado em forma de dísticos. A escolha por esse modo de produzi-lo talvez tenha se dado em decorrência dessa estrutura carregar e potencializar a brevidade, a sutileza e o sarcasmo (Freitas, 2017). O eu-lírico partilha o evento da chacina pela percepção dos mortos e dos quase mortos pelas mãos do Estado. Suas vozes unem-se em uma só e são entoadas de um modo que destaca a cada fonema, sílaba, palavra e verso as dores de sentir – no sentido de ter consciência – e ser alvo de incontáveis chacinas que não cessam. O poema transita entre tensões.

Como dissemos anteriormente, os versos chamam uns aos outros, o que produz um ritmo contínuo, que não finda, assim com as mortes dos 12 meninos negros, que todos os dias morrem de novo, de novo, de novo, sem nome e de novo. O ritmo produzido corre lentamente, tal como o borbotar de sangue que escorreu dos corpos vitimados. Trata-se de um jorro que não foi estancado.

A força do poema, em um primeiro momento, é movida pelos questionamentos diários de nossa juventude. Ao deparar-nos com a pergunta retomada, que atua de maneira semelhante a um refrão e que talvez ecoe um pouco retórica, encontramos dificuldades para articular respostas imediatas. Contudo, existe uma prévia, esse questionamento refere-se diretamente à violência policial e a partir disso surgem outras questões para

quem o lê: quantas vezes eles nos matarão? Por quanto tempo continuarão a nos matar? Também não conseguimos traçar respostas para essas questões, haja vista que o horizonte, para nós, é estreito.

Um ponto que precisamos destacar é que a ação genocida parece ser atualizada pelos versos no gerúndio, que é uma forma nominal que indica continuidade. Os verbos empregados nessa forma acusam o desenvolvimento de ações em andamento ou duradouras. Essa atualização ou continuidade da chacina aparece nos versos que dizem que “a noite não passa e nós dentro dela/ morrendo de novo/ sem nome e de novo”. Assim, o eu-lírico aparenta estabelecer uma possibilidade de mudança das reações que estão previstas para o assassinato sistemático de jovens negros. A informação presente no poema diz que a chacina é um evento contínuo, não um caso isolado ou resposta a um “conflito” específico, como insiste em apresentar a mídia hegemônica brasileira.

Cabe apontar que o processo de aviltamento da população negra se dá pela aplicação de uma política de via dupla: extermínio e encarceramento em massa. Política que é legitimada pela classe dominante que, a partir da desumanização que é própria do racismo, faz operar um conjunto de práticas que excluem ou geram eventual exclusão. Em outras palavras, a burguesia brasileira, junto ao aparato repressivo das forças policiais, produz e preserva um *modus operandi* social que nega ao negro o direito a ter direitos (Mbembe, 2014), sejam eles quais forem.

O poema se ergue entre possibilidades para fazer a vida mais vida, o eu-lírico se levanta, a cada verso, contra o que permite que a máquina de matar continue funcionando tranquilamente. Os versos parecem se endereçar à dinâmica de funcionamento da nossa realidade, que faz com que se (re)criem tecidos discursivos que naturalizam essa violência excedente, de modo a conduzir uma diminuição da empatia com esses casos que amplamente são divulgados pela mídia, que de manhã, tarde e noite não deixa de contribuir com os ciclos que criminalizam as margens.

Em linhas gerais, é como se o eu-lírico dissesse o seguinte para os nossos algozes:

[...] seu olhar não nos fulmina, não nos imobiliza mais, sua voz já não nos petrifica. Não nos perturbamos mais em sua presença. Na verdade nós o contrariamos. Não somente sua presença deixa de nos intimidar como também já estamos prontos para lhe preparar tais emboscadas que dentro de pouco tempo não lhe restará outra saída senão a fuga (Fanon, 1968, p. 34).

É possível dizer que o poema e o sujeito que o produz propõem um modo outro de partilha e exposição do que se vivencia no meio concreto brasileiro, isso através da questão de quem tem o direito à palavra – no seu modo mais íntimo, potencial e propagatório – e os que têm apenas voz (balbucios e grunhidos), que só podem ser ouvidos quando emitem sons que revelam sofrimentos não sepultados. Assim, preparam-se emboscadas contra quem usufrui e faz perseverar esse paradigma.

Por esse motivo, a apropriação dos usos da palavra nos mais diversos modos, ambientes e plataformas se configura como um ato de ousadia. É a tomada de uma ferramenta que ficou restrita às elites. A burguesia apropria-se de signos de humanidade. A reapropriação desses signos parece ser o objeto do desejo do eu-lírico que reconhece que “a palavra é a nossa condição de humanidade. É um dos dados de nossa contínua elaboração da condição humana” (Aleixo, 2017, p. 83).

Sobre a noite que o poema faz menção, é necessário destacar o termo que assume a função de adjetivo (calunga). No poema, ele aparece associado à morte e ao mundo dos mortos e isso se dá com uma relação diferente ao que está presente no imaginário social acerca desses dois elementos, especificamente o que diz respeito ao cemitério - morada dos mortos - que

[...] é um lugar triste e assustador, enquanto para determinados povos africanos, kalunga era o que tornava uma pessoa ilustre e importante, porque mostrava que ela tinha incorporado em sua vida a força de seus antepassados. Em contrapartida, a nossa cultura conferiu uma significação pejorativa à palavra, relacionado-a à suposta inferioridade dos povos africanos. Aleixo consegue imprimir ambos os sentidos ao utilizar o termo, deixando a palavra correr entre a ambiguidade e as possibilidades (Freitas, 2017, p. 6323).

O eu-lírico propõe deslocamentos que partilham e produzem outras possibilidades de construções de sentido em torno dos signos que socialmente circulam, especificamente os que estão fixados em significações pejorativas ou laudativas. O resgate de um termo de origem do que hoje, através de olhares e imposições da modernidade burguesa europeia, é chamado de África, manifesta-se como uma rasura que procura ressignificar o que, assim como os negros e pobres, é atravessado por olhares tortos que condenam, tudo e todos que estão abaixo da linha do ser, à condição de abjeto.

Como dito por Edimilson Pereira (2010, p. 330), “é pertinente pensarmos o cenário da poesia brasileira contemporânea como um lugar de travessias de vozes e temas

que se efetivam a partir da exposição de suas fraturas”. Pereira se refere aos processos de reconhecimento do passado como um tempo relevante, capaz de abrir rasuras do presente ao futuro. Nesse caso, o resgate do termo calunga “não se trata de assumir uma mirada romântica (no sentido apenas sentimental) sobre o passado, mas antes, de interpretar um procedimento produtivo adotado pelo Romantismo, ou seja, o procedimento de mergulhar no passado não só como busca de um tempo ideal, mas, sobretudo, como uma postura de crítica aos desvios do tempo presente” (*Ibidem*, p. 334).

DESENLACE

O eu-lírico de Aleixo parece procurar, a partir do resgate de elementos do passado, trabalhar com significações que rejeitam os estereótipos e sinais impostos a nós negros e, paralelamente, inscrever na memória e imaginário nacional uma versão crítica e afirmativa de sua/nossa presença e exercício dos direitos como ser humano.

Os dísticos finais do poema reafirmam o compromisso de resistência ativa. É declarado que nosso sangue derramado é como uma semente “que o vento enraíza/ no ventre da terra” e que ele renasce de novo e de novo, pois seu nome “é aquele que não morre/ sem fazer da noite/ não mais a silente/ parceira da morte/ mas a mãe que pare/ filhos cor da noite/ e zela por eles”. Diante disso, é viável dizer que os esforços se centram em fazer a noite circular por outra corrente, com outra voltagem, diferente da que percorre no primeiro poema analisado neste estudo.

O dístico final – “que um dia eu faço/ a vida viver” – revela um forte caráter simbólico de afirmação do esforço para continuar aqui, lutando contra tudo que insiste em nos negar a vida e suas inúmeras atuações. Esse último verso, de certo modo, pode ser lido como uma promessa que caminha ao lado de reflexões críticas sobre sua condição e que o levam a “enxergar a si próprio e ao mundo que o circunda para além do imaginário racista” (Almeida, 2019, p. 41).

A poesia de Aleixo, como uma das principais produções da poética negra brasileira contemporânea (Pereira, 2010), “insere-se no espaço do insistir em estar” (Freitas, 2017, p. 6324). Ricardo Aleixo, enquanto poeta contemporâneo, faz de seu fazer poético mais do que uma possibilidade para falar sobre eventos que o atingem; ele resiste, de modo semelhante ao que propõe Marina Tsvetaeva (2017, p. 19):

Ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só refleti-lo. Refleti-lo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo. Ser contemporâneo é criar o próprio tempo, ou seja, lutar contra nove décimas partes desse tempo, como se luta contra nove décimas partes do primeiro rascunho.

Em suma, a poética de Aleixo, vinculada à denúncia das injustiças e à luta contra condições de vida adversas, assume o caráter de poesia social na medida em que sua produção passa a atuar como um dos possíveis meios para reconhecer a necessidade de imaginar e produzir caminhos de transformação da realidade que nos é desfavorável.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALEIXO, Ricardo. *Ricardo Aleixo*: encontros. Organização: Telma Scherer. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2017.
- ALEIXO, Ricardo. *Trívio poemas*. Minas Gerais: Scriptum Livros, 2001.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- CARVALHO, Edinan Damasceno; FIGUEIREDO, Joabson Lima. Leituras marginais sobre o cenário pandêmico em terras colonizadas. *Migulim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 319-330, 2020. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2469/pdf>. Acesso em: 05 jul. 2021.
- FAUSTINO, Deivison Mendes. *A disputa em torno de Frantz Fanon*: a teoria e a política dos fanonismos contemporâneos. São Paulo: Intermeios, 2020.
- FRANTZ, Fanon. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- GROSFOGUEL, Ramón. “Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada”. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONATO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 33-52.
- KIFFER, Ana. *Do desejo e devir* – as mulheres e o escrever. São Paulo: Lumme Editor, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MARTINS, Aulus Mandagará. O silêncio que nos ronda: poesia e política em dois poemas de Ricardo Aleixo. *Nau Literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*, Rio Grande do Sul, vol. 14, n. 2, p. 61-71, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/77657/50933>. Acesso em: 12 jul. 2021.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Pulsações da poesia brasileira contemporânea: o Grupo Quilombhoje e a vertente afro-brasileira”. In: Almeida, Edimilson de Almeida Pereira. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 329-355.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

REAJA TV. Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada - Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto. *YouTube*. 4 abril 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umuBI3hBnQA&t=9s>. Acesso em: 27 jul. 2021.

TSVETAIEVA, Marina. O poeta e o tempo. Trad. Fernando Pinto do Amaral. *Cadernos de Leitura*, Belo Horizonte, n. 66, p. 1-23, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad66.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

FREITAS, Juliana V. “M. Poesia e resistência: Impossível como nunca ter tido um rosto”. In: *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro, 2017. p. 6335-6343. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522175430.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

Recebido em: 27/06/2024

Aceito em: 21/07/2025

Edinan Damasceno Carvalho: graduado em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa e Literatura (2022) pela Universidade do Estado da Bahia -UNEB Campus XVI Irecê. Bolsista CNPq e pesquisador do grupo de pesquisa Aláfia (CNPq). Mestrando do

Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN).

Joabson Lima Figueiredo: professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Docente permanente do PPGEAFIN –UNEB. Líder do grupo de pesquisa Aláfia –UNEB. Docenteda EaD/UNEB. Graduado em Letras -Habilitação em Língua Portuguesa e Literatura (2022) pela Universidade do Estado da Bahia -UNEB Campus XVI Irecê. Pesquisador do grupo de pesquisa Aláfia (CNPq).

A Sereia e a Musa: videocentrismo, fonocentrismo e a saída pelo concretismo verbivocovisual

The Siren and the Muse: videocentrism, phonocentrism and the exit through verbivocovisual concretism

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

gabrielcostarpb@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9386-1151>

RESUMO

Este trabalho pretende contrapor visões aparentemente inconciliáveis do problema da *phoné* (a voz) no pensamento ocidental: a ideia de fonocentrismo, balizada pela desconstrução de Jacques Derrida, e a de videocentrismo, pensada por Adriana Cavarero, revelando o que elas têm de antípodas e de imprevista cumplicidade, sem recair em binarismos denunciados por ambos os autores. As desembocaduras visadas são a poesia contemporânea e a sua filosofia de criação, o que demandará uma formulação teórica própria. Neste caso, as categorias mitológicas “sereia” e “musa”, revestidas de conceitualidade, serão o suporte tipológico para pensar desdobramentos da questão já procedentes de sua aplicação à poesia. Estipulamos, por fim, o concretismo verbivocovisual como possibilidade estética de convergência.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; Jacques Derrida; Adriana Cavarero; Augusto de Campos; teoria literária.

ABSTRACT

This paper aims to contrast apparently irreconcilable views of the problem of the *phoné* (i.e. the voice) in Western thought: the idea of phonocentrism, guided by Jacques Derrida's deconstruction, and that of videocentrism, conceived by Adriana Cavarero, revealing their divergences and their unexpected complicity, without falling into the binarisms denounced by the work of both authors. Our critical targets are the contemporary poetry and its philosophy of creation, both which will require its own theoretical formulation. In this case, the mythological categories of the “siren” and the “muse”, heavily conceptualized, will serve as support for theorizing the problem in the specific context of its application to poetry. Finally, we select verbivocovisual concretism as an aesthetic possibility of convergence.

Keywords: brazilian contemporary poetry; Jacques Derrida; Adriana Cavarero; Augusto de Campos; literary theory.

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho parte de uma indagação em aparência paradoxal, o que cria um primeiro embaraço. Embaraço, em um texto que se volta para o pensamento do franco-argelino Jacques Derrida, é mais do que uma ambiguidade: um *phármakon*. Isto é, uma indecidibilidade entre leituras possíveis que, ao invés de constatar e resolver o problema encarado por um significante (a dubiedade que exige uma escolha interpretativa, a adesão a um significado e o descarte de outro), torna-se ela mesma, a indecidibilidade, a característica definidora de seu uso. Em nosso caso, se há um constrangimento (o da aparente incorrência em crime retórico, o da contradição escancarada faltando em decore com os protocolos da textualidade acadêmica), há também um emaranhamento (a própria natureza do paradoxo, entrelaçando dois termos-conceitos que parecem antagônicos e que, como se verá em seguida, servem como metonímia de um enredamento maior). Este embaraço manteremos indecível. O paradoxo, por sua vez, poderá parecer resolvido ou, no mínimo, justificado.

Jacques Derrida e a filósofa italiana Adriana Cavarero, observados à distância, revelam uma similitude no “plano” maior de suas obras: a desconfiança em relação a um edifício construído com o cimento dos valores e filosofemas da metafísica (Derrida, 2005, 2008; Cavarero, 2011). Porém, a convergência essencial pode ser problematizada pela grande divergência em relação ao lugar da voz, da *phoné*, na história da filosofia e do discurso ocidentais. Retomaremos de forma breve, e por conseguinte reconhecidamente insuficiente, os pontos centrais do pensamento de Derrida e Cavarero sobre a voz. Em sequência, confrontaremos estas ideias a partir de críticas urdidas por Cavarero, concentrando-nos em *A farmácia de Platão*, de Derrida, ensaio de 1968 sobre o problema da escrita nos diálogos de Platão. Nosso gesto final é extrair a identificação entre as duas práticas e propor uma conceituação mítico-poética de poesia a partir do debate sobre a voz. Sem mais delongas, passemos à tentativa de síntese.

O FILÓSOFO QUE VÊ, A FILÓSOFA QUE ESCUTA

Para Jacques Derrida, a metafísica é “da presença” por buscar elegê-la, a presença, condição ou cerne transcendental, i.e. absoluto, apriorístico e irreduzível, de tudo que seria

inteligível. Esta presença se dá ora como ideias (*eîdos*) pelas quais as coisas (*res*) seriam regidas e das quais se buscaria uma aproximação intelectual por meio da *episteme theoriké*, em Platão e em toda a tradição que se fez sua herdeira; ora como presença reconhecida na própria consciência consciente de si, em Descartes e na fenomenologia que desenvolveu e ampliou a consideração das consequências de seu *cogito*. Afinal, no interior da metafísica da presença, a filosofia é “um saber da presença do objeto” e “um ser-junto-de-si na consciência” (Derrida, 1994, p. 155). O prestígio de tal concepção, dominante na filosofia ocidental, é chamado também de logocentrismo.

A palavra grega logos ou *lógos* pode ser reduzida a muitas acepções, como as de “linguagem”, “discurso”, “palavra”, “verbo”, “sentido” e “razão” (Castro, 2014, p. 143). Não à toa, a palavra com a razão (e que assim tem razão), a palavra com a verdade (*aletheia*), é a palavra privilegiada por fazer sentido, sentido discursivo. O homem é *zoon logon ekhon*, o animal que tem palavra, que tem linguagem, que tem razão e que, portanto, é capaz de reflexão. De modo sinedótico, *lógos* é também uma das denominações possíveis de um determinado modo, hegemônico, de fazer filosofia, tributário do platonismo. O logocentrismo teria sua permanência histórica calcada na redutibilidade a cadeias lógicas de binarismos opositivos (no fim, iterações da hierarquia dual essencial à metafísica: presença/ausência) que contrastariam um valor positivo a um valor negativo, um elemento elevado a um elemento rebaixado (e.g. bem/mal, verdadeiro/falso, alma/corpo, essência/aparência, virtude/vício, divino/mundano, significado/significante, original/tradução). À manutenção do sistema de pensamento regido por essa lógica, opõe-se a desconstrução (ou as desconstruções) de Derrida, o modo de leitura ou gesto crítico “desdobrado” (Derrida, 2005, p. 8) que engendra, no inverso de um “coser” substancialista, um descoser de estruturas, destas próprias estruturas de valor cuja sustentação transcendental não seria tão absoluta quanto se imagina. O pensador também lembra que “os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas” (Derrida, 2008, p. 30). Não se trata de opor ideias, mas de empreender um tipo de leitura que revele, na própria ideia, possibilidades de coexistência de entendimentos diversos daquele que a tradição fixou, colocando a univocidade desta em xeque.

Um binarismo cuja desconstrução interessa especialmente a Derrida, por lhe ser atribuído um papel central no estabelecimento da metafísica ocidental, é aquele que opõe

a “voz” à “escritura”¹. Como é denunciado em seu *Gramatologia* (1967), o logocentrismo em geral, a “época do logos”, rebaixa a escrita, avaliada como sistema duplamente mediato, mediação de mediação, e como queda na exterioridade do sentido (Derrida, 2008, p. 15). Leia-se esta passagem que explicita o maior estatuto atribuído à voz pelo ocidente, segundo o pensador:

A voz *ouve-se* – isto é, sem dúvida, o que se domina a consciência – no mais próximo de si como o apagamento absoluto do significante: auto-afecção pura que não tem necessariamente a forma do tempo e que não toma emprestado, fora de si, no mundo e na “realidade”, nenhum significante acessório, nenhuma substância de expressão alheia à sua própria espontaneidade. É a experiência única do significado produzindo-se espontaneamente, do dentro de si, e contudo, enquanto conceito significado, no elemento da idealidade ou da universalidade. [...] Na clausura desta experiência, a palavra é vivida como a unidade elementar e indecomponível do significado e da voz, do conceito e de uma substância de expressão transparente (Derrida, 2008, p. 24-25).

Ao tema da voz e da escritura, caro à tradição filosófica desde Platão, o filósofo dedica trabalhos seminais como *A voz e o fenômeno*, *A escritura e a diferença* e o já citado *Gramatologia*, publicados todos em 1967. Os dois últimos fazem uma leitura desconstrutora, no auge do estruturalismo na França, do próprio estruturalismo, de suas afluências e de suas influências, admitidas ou não. Conforme escreve, é evidente que esta corrente de pensamento, corporificada em emblemas como Saussure e Lévi-Strauss, herda a hierarquização sênica de Platão, mediada pela filosofia da linguagem de Rousseau. Aqui, como em diálogos do discípulo de Sócrates e em ensaios setecentistas do iluminista francês, a escritura não só é relegada a um sistema secundário em relação à fala, mas chega a resvalar no nocivo, perigoso, pérfido ou opressivo (Derrida, 2008, p. 147-149). Enquanto isso, é pela voz, na oralidade, detentora de um sentido interno (mais avizinhado do significado eidético ou transcendental), que são baseadas as oposições de fundo entre significado/significante, binarismo regente do signo, e língua/fala, pilares da linguística estrutural. Nesta seara, a escritura, mesmo que instrumentalizada, está fora de

¹ Optamos por não distinguir entre “escritura” e “escrita” no corpo do texto. Embora utilizemos majoritariamente o primeiro termo, a aparição ocasional do segundo não indica nuance ou modulação de sentido. Ressaltamos que esta indiferenciação é específica do nosso texto, pois aqui solicita maior atenção a convergência de sentido nas obras de Derrida e Cavarero do que particularidades nomenclaturais do *corpus* derridiano. Aqui, o único critério regente dever-se-á às opções tradutórias: em Derrida, a *écriture* vira “escritura” com Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro; em Cavarero, impera o uso de “escrita” por opção de Flavio Terrigno.

questão, pois não seria a língua viva da oralidade: tal qual tem sido julgada pela tradição ocidental, ela é “o corpo e a matéria exteriores ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao *lógos*” (Derrida, 2008, p. 42).

Contudo, o argumento de Derrida é o de que tal concepção de escritura prende-se a um modelo estrito de notação linear e fonética (o que acusa o etnocentrismo do etnólogo, no caso de Lévi-Strauss), quando, em verdade, ela pode ser entendida de modo amplo como “inscrição”, como o que rege um sistema de diferenças, de “rastros de diferença” (Derrida, 2008, p. 135). Em estado “originário”, no lugar de uma presença, de um significado transcendental, há o não-lugar da “metáfora”, aqui recebendo o nome de “arquiescritura” ou “diferência²” (no original, *différance*; optamos pela tradução de Chnaiderman e Janine Ribeiro) “que abre a própria fala” e que “aparece bem antes da escritura no sentido estrito”, isto é, bem antes da escrita fonética (Derrida, 2008, p. 157). A diferença é “conceito econômico designando a produção do diferir, no duplo sentido desta palavra” (Derrida, 2008, p. 29) ou segundo a exposição do brasileiro Marcos Siscar:

Ao conceito de presença, ligado à identidade, Derrida articula a palavra *différance*, sonoramente idêntica à palavra francesa (*différence*), porém comportando um “erro” inaudível na pronúncia da palavra, um “a” no lugar do “e” [...]. A alteração gráfica, que não configura exatamente um neologismo, escapa à ordem do sonoro e do sensível, inscrevendo-se na lógica derivativa da “escritura” [...]. Com essa dramatização retórico-teórica, Derrida busca mostrar que a diferença em relação a si é constitutiva do pensamento e, mais do que isso, que não há como refletir sobre essa diferença sem inscrevê-la na mesma lógica do desvio em relação ao sentido próprio, sem duplicá-la incessantemente (Siscar, 2012, p. 18).

Em *A farmácia de Platão*, Derrida, lendo e desconstruindo diálogos como *Fedro* e *Crátilo*, retorna às origens do preconceito contra a escritura e da valorização da *phoné*. Neste ensaio, a escritura (o *phármakon*) é o que desestabiliza a lógica da oposição ao mesmo tempo que é a sua própria condição de possibilidade. Segundo o mito egípcio narrado por Platão no *Fedro*, a escritura, o *phármakon* ofertado por Theuth a Thamou, apresenta-se como aquilo que é potencialmente remédio para o esquecimento e, ao mesmo tempo, veneno da memória – dualidade entre *mnèmè*, memória viva e interna, e

² Ao longo do texto, usaremos o neologismo “diferência” proposto pela dupla Chnaiderman e Janine Ribeiro para ativar a alusão direta a este operador textual de Derrida. Nota-se, não obstante, que outros leitores especializados – e.g Marcos Siscar, como verificável em citação direta feita em nosso ensaio – também optam pelo dicionarizado “diferença” para traduzir a *différance*.

hupómnésis, rememoração, memória externa. O jogo entre os sentidos opostos, sem uma decisão, é o que constitui o *phármakon*. Platão e seus grandes intérpretes ocidentais tentam então suprimir o rastro (o reenvio, o próprio câmbio de sentidos sem autoridade de um sobre o outro, a relacionalidade sem a hierarquia binária do signo) pela fixação do sistema metafísico, neutralizando o jogo citacional, o indecível, o rastro.

[...] esta interrupção da passagem entre valores contrários já é, ela mesma, um efeito de ‘platonismo’, a consequência de um trabalho que já começou no texto traduzido, na relação de ‘Platão’ com sua ‘língua’ [...]. A textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-la (Derrida, 2005, p. 52-53).

Derrida retornaria propositalmente à ambiguidade da escritura-*phármakon*, estabelecendo como de maior relevância a própria ideia desse jogo fundamental (i.e. o arquirrastros) sem se afetar por uma determinada exegese que enclausuraria seu sentido na preterição de um polo, na execução da escolha unívoca que anula a plurivocidade constituinte do termo.

Não é suficiente dizer que a escritura é pensada a partir de tais ou tais oposições dispostas em série. Platão a pensa, e tenta compreendê-la, dominá-la a partir da própria *oposição*. Para que esses valores contrários (bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, dentro/fora etc.) possam se opor, é preciso que cada um dos termos seja simplesmente *exterior* ao outro, isto é, que uma das oposições (dentro/fora) seja logo creditada como matriz de toda oposição possível. É preciso que um dos elementos do sistema (ou da série) valha também como possibilidade geral da sistematicidade ou da serialidade. E se se chegasse a pensar que alguma coisa como o *phármakon* – ou a escritura –, longe de ser dominada por essas oposições, inaugura sua possibilidade sem nelas se deixar compreender; se se chegasse a pensar que é somente a partir de alguma coisa tal como a escritura – ou o *phármakon* – que se pode anunciar a estranha diferença entre o dentro e o fora; se, por conseguinte, se chegasse a pensar que a escritura como *phármakon* não se deixa simplesmente delimitar um lugar no que ela situa, não se deixa subsumir sob os conceitos que a partir dela se decidem, abandona apenas seu espectro à lógica que só pode querer dominá-la procedendo ainda dela mesma, seria preciso, então, *curvar* a estranhos movimentos o que não poderíamos nem mesmo chamar, simplesmente, a lógica ou o discurso (Derrida, 2005, p. 59).

Tal visão histórica do lugar da voz e da escritura é diametralmente oposta a de Adriana Cavarero. Para a italiana, em que pese sua atitude problematizante diante da filosofia ocidental, o *lógos* metafísico não compreende a história de um fonocentrismo,

mas a de uma desvocalização, “fenômeno consequente à captura deste [o *lógos*] naquela esfera visual que garante a verdade como presença” (Cavarero, 2011, p. 60). O sequestro da voz faz a potência acústica desta ceder prioridade ao significado, à esfera semântica da *eidos*, da *evidentia*, tornando seu valor inteiramente subordinado à semântica do pensamento metafísico. Não se trata de operar somente por privilégios e desprivilégios de uma lógica binária, mas apontar uma estratégia precisa de comprometimento da escuta da voz e a sua rejeição a objeto inessencial do repertório filosófico (Cavarero, 2011, p. 61). Fazendo coincidirem a desvocalização do *lógos* e a história da metafísica, ela diz:

Encadeado à palavra, mas indiferente ao comunicar-se vocálico dos falantes, o *logos* é forçado a entrar num acordo preconceituoso com um mundo de significados insonoros, visualizáveis e presentes que constituem também sua origem e completude. Em certo sentido, então, o processo de autoesclarecimento do *logos*, no qual consiste a história da metafísica, é também um processo de autonegação do *logos* que, ao se desvocalizar, esforça-se ao máximo para coincidir com o pensamento (Cavarero, 2011, p. 61).

Se para o autor da *Gramatologia* a voz é partícipe do enclausuramento da metafísica, para ela a voz é sempre relacional. E se atesta a “unicidade plural” do ser humano, esta é dada pela materialidade de um corpo emissor de som, de um timbre pessoal, e não por uma ideia enformada em palavra. O âmbito da voz excederia o da palavra e a redução deste excedente é onde residiria um dos vícios capitais do logocentrismo (Cavarero, 2011, p. 28). A voz, a escritora sintetiza em outra passagem, não passa pelo “filtro metodológico do ouvido linguístico” (Cavarero, 2011, p. 25).

A incursão que serviria também de ato inaugural da metafísica é gesto duplo que separa “a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no significado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível” (Cavarero, 2011, p. 24). Neste caso, a voz seria tematizada como emissão sonora que prescindiria da unicidade vocálica de seu emissor e, “nessa forma sígnica e despersonalizada, torna-se objeto específico de uma disciplina que, mesmo tomando o nome moderno de linguística, remonta pelo menos ao *Crátilo*, de Platão”. Não se pode confundir a “fala viva” de Saussure com “voz viva”. Pela lógica da filósofa, por mais que concorde quanto ao seu logocentrismo, o estruturalismo, tachado de fonocêntrico por Derrida (2008), só o é se nos limitarmos à valoração do fonêmico e do fonológico. Ora, o fonético, e o som e o ruído além do fonético, são regiões menores,

subalternas, comparadas ao sistema estritamente semântico dos signos fonêmicos. Trata-se de exemplo paradigmático dos efeitos de uma perigosa indistinção entre vocalidade, domínio do som enquanto matéria viva, e oralidade, domínio do som enquanto intermediário da palavra, ponto de partida para as reflexões sobre a *phoné*. Neste ponto, seria didático trazer à baila uma conhecida diferenciação que serve de amparo adicional aos valores que confluem e dispersam-se em nosso texto: para o medievalista Paul Zumthor (*apud* Bologna, 1992, p. 9), a oralidade “é o funcionamento da voz como condutora da linguagem” e a vocalidade “diz respeito à atividade e aos valores próprios da voz, independente de linguagem”. Para Minarelli (2010, p. 48), a oralidade é, portanto, “onde reina o significado denotativo da linguagem” e onde “são transmitidos conteúdos imediatamente decodificados segundo um código linguístico comum”.

Concentrando-nos no que foi elaborado pela pensadora acerca de *A farmácia de Platão*, observemos mais de perto as ressalvas explicitamente formalizadas sobre e contra o fonocentrismo em Derrida, operação que a leitura comparada faz desdobrar em um diferimento que os aproxima na peculiar diferença: uma forma de “diferência” intertextual. Como o texto de Cavarero não recebeu réplica do filósofo, poderia haver uma impressão retórica de desproporção de forças – de forma um pouco chistosa, diríamos que por faltar a “voz” de Derrida. Acreditamos, entretanto, que uma leitura atenta e feita com boa vontade de sua obra fornece respostas legítimas a algumas das assertivas cavarerianas.

Cavarero (2011, p. 285) transpõe assim a problemática de Platão via Derrida quanto à escritura: “a condenação da escrita resulta coerente com um sistema que, mesmo desconstruído, mostra desde o início que se edificou sobre a remoção do rastro. Isso significa, em termos derridianos, que a condenação metafísica da escritura não passa da figura explícita da condenação metafísica do rastro”. No entanto, ela prossegue, o descuido de Derrida residiria na não-observação de que o rastro/reenvio capturado por Platão, perpassando a palavra, “encontra o seu ponto firme, o seu bloqueio, a sua origem na pura presença que o horizonte videocêntrico confere à ideia”. Isto é, Derrida seria “preconceituosamente indiferente” à fundação platônica do *eîdos*, da ideia, cuja essencialidade (ou transcendentalidade) desqualifica o rastro e impede a diferença, na esfera visual.

Na leitura derridiana de Platão, dado que a atenção se dirige ao efeito de presença que a palavra – como viva voz – asseguraria ao “sujeito falante”, a diferença fundamental entre a palavra e a ideia, isto é, entre significante acústico e significado inteligível – e daí a sua fundamental relação hierárquica – termina parecendo desprezível e acaba substituída por uma proximidade que tende à identificação (Cavarero, 2011, p. 286).

O autor de *A farmácia de Platão* destaca, da última parte de *Fedro*, que a escrita é o “filho órfão”, o discurso sem pai, pois platonicamente requerer-se-ia que o pai do discurso, o sujeito enunciador, estivesse presente proferindo-o. Ou seja, o filho verdadeiro seria o discurso falado. Derrida, pela análise de Cavarero, sugeriria que aqui está plantada a raiz inaugural do fonocentrismo metafísico e da condenação da escritura. A filósofa italiana logo ressalva que tal “viva presença” não é o efeito de um falante que se ouve falar, de uma autoafecção fenomenológica que, neste contexto, seria anacrônica. A voz e a esfera acústica, ela lembra, não estão em jogo. Na passagem que Derrida enxerta do diálogo de Platão, o mais notório seria o papel no tabuleiro de ideias que cumpre o sujeito falante, sempre interlocutor de alguém. Para ela, a autoafecção e a monologia são associados ao campo da voz em Derrida, mas falta a este a observação de que a própria ficção platônica trabalha com vozes plurais, em diálogo (o próprio gênero dos textos de Platão), o que seria uma outra senda válida para operar a sua desconstrução. Ela arremata depois que, caso o pensador franco-argelino consentisse que a voz abre uma brecha em que “se faz ouvir como vibração de uma garganta de carne que anuncia a unicidade de quem a emite, invocando outra voz na ressonância” (Cavarero, 2011, p. 291), ele poderia se colocar em uma intenção de escuta que os filósofos, “concentrados no trabalho silencioso e solitário da escritura”, em geral rejeitam. Como ela escreve: “o preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros” (Cavarero, 2011, p. 65).

Mais importante que esta crítica à postura derridiana, a ela relacionada, é o delineamento do argumento de que o videocentrismo seria mais adequado à descrição ética da metafísica ocidental do que o fonocentrismo, pois a *phoné* teria um papel secundário na estrutura dialética. Conforme o argumento, o filho legítimo do *lógos* não seria encarnado no discurso falado, como deduziria Derrida, mas em ideias, nos puros significados de pura presença:

O que conta é exatamente o que os dialogantes dizem e como avança o diálogo, não suas vozes ou o fenômeno da esfera acústica. Nem se pode dizer que esteja em questão a presença a si como consciência. São, eventualmente, os significados, isto é, as ideias a colocarem-se como *pura presença*. Longe de ser um efeito da substância fônica da palavra, essa *presença* tem caráter visível e insonoro: exatamente como a escritura.

Ao contrário do que parece acreditar Derrida, o filho legítimo, longe de corresponder à palavra proferida em voz, pertence à estirpe das ideias. O *logos* que é *escrito* na alma de quem aprende por meio da ciência é precisamente o *logos* desvocalizado que se identifica com a ordem visível e insonora das ideias [...]. Com efeito, é justamente a arte dialética que funciona como trâmite entre o mundo das palavras e o mundo das ideias. Ela pertence à esfera verbal, mas de tal maneira que é um método para mostrar a insuficiência das palavras e, ao mesmo tempo, a sua constitutiva dependência da ordem das ideias (Cavarero, 2011, p. 287).

De acordo com este modo de leitura, a metafísica é um videocentrismo que integra a *phoné* apenas como matéria de uma arte dialética, uma *dialektiké techne*, que de antemão reconhece os limites do discurso falado e a aporia como destinação planejada do método. “A pura presença não pertence ao regime da palavra, e, todavia, consente ao exercício dialético da palavra a comprovação da necessidade de que a ideia seja uma pura, visível e insonora presença” (Cavarero, 2011, p. 288). Platonicamente, a verdade filosófica dispensa as palavras, os diálogos, a voz e, claro, a dialética; esta via apenas confirma a distância entre os signos e os objetos ao passo que “esfrega as palavras entre si para que, com um salto para fora da esfera acústica, o olho da alma possa (re)ver a luminosidade das ideias” (Cavarero, 2011, p. 289). O corpo das ideias, o corpo que toda presença presume, não é diretamente atingível, muito menos por meio de uma pura *phoné*: a linguagem das palavras tenta emulá-lo, este corpo maior, por meio da substância vicária do discurso de maneira a rastrear a constituição puramente formal daquele. Derrida erraria ao presumir outra matéria para este corpo:

O Derrida d’*A farmácia de Platão* está naturalmente muito interessado na viveza desse corpo, mas deixa de notar que este, vivo e bem articulado, é feito acima de tudo de ideias, não de palavras. Mesmo operando com palavras, a dialética pressupõe que seu princípio de organização dependa dos critérios que articulam o corpo das ideias e que, exatamente por isso, seja possível rastrear no sistema da linguagem o sistema originário das ideias, ou seja, a ordem da sua justa conjunção [...]. Mesmo sem prever o direto “cara a cara” com as ideias, ele [o filósofo] prevê que se possa construir um discurso que conecta as palavras umas às outras segundo uma ordem objetiva que segue e reproduz exatamente as junturas do corpo das ideias. A tese de fundo, já anunciada no *Crátilo*, é que a linguagem seja um perfeito mapa verbal do céu hiperurânico dos significados (Cavarero, 2011, p. 290).

Atendo-nos às ressalvas ligadas diretamente ao texto de Derrida sobre o *phármakon*, os argumentos de Cavarero para a determinação de uma prevalência videocêntrica em detrimento de um fonocentrismo, da ideia como imagem ideal acima dos signos orais, convencem em relação ao lastro histórico que de fato demonstram³. Mesmo, ou sobretudo, modernamente. Em diversas instâncias, o “emudecimento” é a tendência dominante, observável pela cultura bibliotecária e arquivista que ocupa o espaço de culturas orais gradualmente silenciadas, pelo lento debacle do império retórico e, no caso mais específico da poesia, pela cultura do livro que promoveu o escamoteamento da natureza vocal (e de qualidades a ela ligadas) da feitura de poemas. Entretanto, os mesmos argumentos parecem menos convincentes, pelo menos parcialmente, na tarefa de contestar Derrida. Sem risco de ousarmos demais, diríamos que eles operam melhor como um arrolamento paralelo de questões ou como um desdobramento, uma ampliação. Talvez porque, como já adiantamos, ambos, Cavarero e Derrida, estejam apontando para o que foi sonogado por um efeito de hegemonia. Só que um pede leitura e a outra pede escuta.

Como declara sem erro a italiana, o *eídos* é dado como imagem, como corpo visual, e a voz é restrita a um sistema de sentido que é duplicação menor de um universo idealmente insonoro. Por outro lado, contradição performativa ou não, os grandes filósofos ocidentais divulgarem seus trabalhos através da escrita não altera o resultado de que a mesma é declaradamente relegada a segundo plano, de Platão a Rousseau, de Saussure a Chomsky. A voz se apresentar mais legítima como ferramenta do filósofo do que a escrita é o entendimento afiançável pela leitura canônica do texto platônico e será problema central da fenomenologia, como destacado por Derrida⁴ (1994). Para sair por completo da metafísica, deduz-se que seja preciso escapar da voz, do sentido de voz interessante à filosofia europeia, mesmo que ela seja viga de um palco menor em comparação à metafísica do *eídos*.

³ Segundo Nunez (2023, p. 306), na Grécia antiga o “mundo administrado tende para a ocularidade, que, por um lado, pensa bidimensionalmente através de imagens; por outro, subjuga a tridimensionalidade e a pluridirecionalidade do saber auditivo. A cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade à época platônica”.

⁴ Mesmo no século XXI, a voz é um fator de presença, desejável, para um neossustancialismo heideggeriano, mais atento aos impasses e às contradições do pensamento tradicional (cf. a obra de Hans Ulrich Gumbrecht).

Uma condição se impõe a partir de Platão: a voz dos poetas e a voz de Sócrates não têm o mesmo valor devido ao conteúdo do que dizem; bem entendido, não têm o mesmo valor de verdade. A voz mimética do artista, a fonética sem fonologia do aedo e do rapsodo, também tem potência, mas negativa, perniciosa, “venenosa”; a voz de Sócrates, voz da autoridade, é a que pode gerar bons efeitos, produzir “cura”, comportar-se como “medicação”. A “separação das vozes” parece-nos uma tentativa de estilhaçamento de um *phármakon* similar ao tematizado na *Farmácia* e de certa forma incluído sub-repticiamente no ensaio, posto que a voz também é compreendida pelo jogo da escritura. Em outras palavras, Cavarero refere-se a uma noção mais ampla de voz, acústico-sonora, que teria sido restringida pela *phoné semantiké*, enquanto Derrida está evidenciando a instrumentalização desta voz já destituída de fisicalidade por sucessivas correntes de pensamento, o que decerto admite e/ou prioriza a voz mental, a voz da consciência, a voz metafórica etc., sem que se questione se ela está apta a produzir som.

A proposição do videocentrismo não é realmente uma negação do fonocentrismo, se for considerada a área de atuação delimitada por Derrida, e consegue apenas subsumi-lo em um campo mais largo. O fonocentrismo é oral, não é vocal. Isto é, diz respeito à escritura fonética, à linguística, à metafísica e ao papel da voz *sequestrada* pelo discurso filosófico – o que, em termos derridianos, é a sonegação da escritura por uma escritura⁵. Derrida tampouco duvida da insuficiência das palavras ou notadamente da palavra escrita em relação à palavra falada: a própria noção de suficiência é desconstruída quando ele desvela, por meio da noção-chave de “suplementaridade”, que nada é realmente suficiente, isto é, que a insuficiência é uma condição necessária no jogo de não-identidade do *phármakon* (Derrida, 2011, p. 146). Com este movimento, ele atinge as pretensas ideias autossuficientes valorizadas por Platão a partir das insuficiências do discurso do próprio ateniense.

⁵ Não se deveria abafar que o autor de *Gramatologia* deu a seguinte definição para o logocentrismo: “metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais – por razões enigmáticas mais essenciais e inacessíveis a um simples relativismo histórico – do que o etnocentrismo mais original e poderoso” (Derrida, 2008, p. 3-4). Quanto a isso, não há sinal de discordância entre os dois pensadores. A escrita fonética não é a escritura que o franco-argelino propõe: aquela é apenas parte desta, que não se reduz a um modelo alfabético etnocêntrico, nem à estrutura padrão das línguas indo-europeias. A escritura como inscrição antecede e compreende o arbitrário do signo, o signo oral e o signo gráfico que o duplica – e inclui todas as teias de significação possíveis em uma cultura, inclusive as puramente sonoras. Quando Cavarero sugere que Derrida ignore que o corpo metafísico é “feito acima de tudo de ideias, não de palavras”, reiterando o domínio visual do *eîdos*, a própria pensadora demonstra desprezar o sentido específico, antimetafísico, que o termo “escritura” ganha na obra derridiana e a sua independência do sistema formal vislumbrado pelo platonismo.

Outra questão que merece cuidado é a do suposto desinteresse de Derrida pela relacionalidade expresso em sua rejeição da voz, da forma como Cavarero o entende (i.e. opção pelo solipsismo da escrita). Acreditamos que isto seja contraditório à própria ideia de rastro. Para Derrida, a relacionalidade é pré-condição para situar um “eu” e um “outro”. Na verdade, este é o paradoxo incontornável do arquirastro, pois, a partir do instante em que movimenta o rastro para um lugar originário, ele impossibilita a própria origem (o rastro é o indício de que algo já passou, que o sentido só se faz em relação a outro sentido). O *phármakon* de Platão vivisseccionado por Derrida é revisto como abertura para a alteridade, para o indecísivo, para a não-aceitação irrefletida de uma posição única – precisamente o que o modelo das vozes plurais de Cavarero preconiza.

Para terminar, a escrita de Derrida, citacional, é a menos monológica possível. A polifonia é contemplada pelo franco-argelino, ao seu modo peculiar, como um coro em que sua própria voz, intrusa ou “parasitária”, cumpre um papel dissonante e desvela notas e timbres ocultados pela harmonia de superfície. O seu pensamento é a desconstrução de um coro, o que não significa destruí-lo, mas diversificar as possibilidades de sua escuta. Como síntese: um sentido maior de voz é sequestrado, segundo Cavarero, enquanto um sentido maior de escritura é sequestrado, segundo Derrida. Outro modo de dizê-lo é que há uma escritura e uma voz que a tradição desdenha assim como, ironicamente, se há uma voz que Derrida desdenha, também há uma escritura desdenhada por Cavarero.

Abre-se uma vereda por onde tais dessemelhanças encontram sua semelhança, ou para recorrer a palavras mais afins à discussão, a sua relacionalidade latente. Esta vereda é a da poesia. Para Cavarero (2011, p. 106), a grande contradição platônica é que a crítica da escrita convive com a forma oral por excelência da poesia clássica. A defesa de Platão, ela conclui, é a da semântica verbal, a do significado da palavra, que é salvaguardada pelo filósofo grego de sua “desvitalização” (pela escrita) e de sua corporificação “demasiadamente carnal” (pela voz poética). Platão temeria “a voz do prazer acústico, a voz que é ritmo e respiro, aquela que escapa ao controle do sistema videocêntrico da linguagem. Teme, em outras palavras, a área corpórea do vocálico” (Cavarero, 2011, p. 107). Para Derrida (2001, p. 113-114), a poesia passa por uma performance de renúncia do saber para encontrar sua unicidade (o que surpreende pela aproximação da unicidade cavareriana e pela sugestão de um indeconstrutível). Ela é um corpo igualmente: o corpo animal do ouriço que atravessa a estrada, correndo o risco de esmagamento, vulnerável,

mas também afigurando-se perigoso, violento, com sua armadura de espinhos. Como em Cavarero, a poesia para Derrida é um desafio que pode ser situado dentro de uma longa linhagem histórica em que o poeta, expulso da república platônica pelo risco que oferece ao *lógos*, é o representante de uma exterioridade, um “descentramento”. Aproveite-se para lembrar que Haroldo de Campos (1986, p. 79), refletindo com Fenollosa e Derrida, assinala que o campo da poesia é “domínio onde o ‘logocentrismo’ ocidental foi sempre, de um modo ou de outro, em maior ou menor grau, contestado pela prática da linguagem”. Propomos assim, tendo a arte poética como “centro descentrado”, no lastro da discussão complexa entre fonocentrismo e videocentrismo, a coexistência de duas facetas histórias da voz e de sua recepção que recolorem essa relação agonística como falsa divergência, pois aplicam-se ao seio constitutivo de tradições distintas. Em nossos termos, pensamos uma escuta musal e uma escuta sirênica⁶.

POETAS MUSAIS E POETAS SIRÊNICOS

A distinção fundamental entre a Musa⁷ e a Sereia, duas criaturas femininas canoras e oniscientes de crucial importância para a fundação épico-mítica do pensamento grego, pode ser sintetizada no caráter encantatório e letal que se assume da segunda, com seu canto inquietante, interdito ao homem, que explora as potências puramente vocais de sua emissão. A venenosa voz da Sereia, vocal, é um *phármakon* deleitante. A voz musal, por sua vez, é a “voz” narrativa prototípica, franqueada ao poeta cujo dom precípua é configurá-la acessível aos ouvidos humanos; esta voz é a grande fonte de um conhecimento atravessado pela poesia, antes que uma vida intelectual fosse sistematizada de modo independente ao mito e que a *mimesis* poética engendrasse o engodo (*apáte*), ainda que belo. A terapêutica voz da Musa, oral, é um *phármakon* deleitante. Estas femininas detentoras da voz em máxima potência são duas facetas da mesma moeda: representam adversárias e aliadas do entendimento humano diante do arrebatamento estético. A Sereia é um monstro inimigo da humanidade que se desarticula em “canto

⁶ Nossa proposição deve muito, e sem laivo de acidentalidade, à distinção nietzscheana entre vertente dionisiaca (trágica, poética) e vertente apolínea (metafísica, racionalista) de pensamento. Não nos escapa que nosso trabalho seja um eco da sedutora dualidade de Nietzsche. Entretanto, ao contrário do mestre prussiano, estamos menos engajados com a agonística dos polos e nos situamos no tecido desconstrutivo de Jacques Derrida e no coro das vozes relacionais de Adriana Cavarero.

⁷ Não pretendemos hierarquizar-las: ambas, Musa e Sereia, adotarão a inicial maiúscula.

inarticulado, pura voz, vibração acústica, grito”; a Musa, deusa pacificada pelo poeta como inspiração, é a chave do “reverso de uma história maior na qual o puro semântico, ou seja, um pensamento videocêntrico e desvocalizado se opõe à potência sonora da palavra” (Cavarero, 2011, p. 131). Em retrospecto, o sequestro da *phoné* feminina pelo *semantikon* masculino, como coloca Cavarero (2011, p. 132), é ancorado na vilificação da Sereia em contraste à Musa, o que, em termos estéticos, facilita a valorização das qualidades eminentemente discursivas da poesia em detrimento de sua acusticidade, relegada à secundariedade. De quebra, sem excluir a valorização da visão, o norte ideal do *lógos*. Em interessante leitura do conto “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka, Cavarero destaca que Odisseu, ao encontrar as Sereias, toma uma atitude astuciosa:

olha decididamente para frente e para o alto, de modo que pode ver as Sereias somente de soslaio. Na genial página kafkiana, a interpretação quer também sugerir, todavia, que o herói pertence à ordem da visão tanto quanto as Sereias pertencem à ordem da voz [...]. Olhando para ele, que olha para outro lugar, elas calam porque ficam encantadas e desistem de seduzir. A esfera da visão vence a esfera da voz e a reduz ao silêncio” (Cavarero, 2011, p. 135).

Como desdobramento desta decisão no campo filosófico, a dialética sobrepor-se-á facilmente como discurso mais sério, pois comprometido com a verdade obtível somente pelo *eîdos*, pelo *lógos*, pela razão, sem a aniquilação destes pelo incompreensível do *monstruum* sirênico. A Sereia não permite a perquirição racional; isto só é possível pela voz herdada da Musa pelo poeta, e que o filósofo logo em seguida pretende deserdar.

A eleição da Musa como *arché* estética e a omissão dos rastros sirênicos da *phoné* é o que a tradição ocidental tentaria impingir. Contudo, ela sofreria para destituir a acústica fatal que se faz presente na musicalidade, no timbre persuasivo, nos efeitos retóricos, sublimes, de uma palavra deslocada do sistema fechado da dialética, cujo estranhamento denuncia a instabilidade dos significados e dá motivo para o poeta ser tão temido. A mera imposição da escritura, no entanto, desprivilegiada *by default* no sistema mimético, jamais serviria de solução natural (a naturalidade é indispensável à *kalokagathia* do Bom e Belo). Melhor seria, por conseguinte, “desvocalizar” (diferentemente de “desoralizar”) a voz para vincular a escritura e, *pari passu*, obnubilar a esfera acústica da *phoné*, torná-la um significante “dependente” do significado tal qual a escritura é, neste esquema, duplo significante.

A tradição seria regida pela presença de uma “voz” com pai, mas também com mãe, só que esta está em cativeiro. A voz oral é a voz da Musa cativa. O que Derrida poderia ter intuído da leitura dos diálogos platônicos (não o fez, mas poderia tê-lo feito), e o que Cavarero tampouco concedeu em seu revide crítico ao franco-argelino, é que a escritura no sistema filosófico platônico pode realizar um crime mais bárbaro do que o parricídio: o desacobertamento de um matricídio. O maior risco do rastro sinuoso da escritura em sua formatação derridiana, aquilo que escapa ao jugo da presença, à autoridade do orador, é trazer à tona a memória da voz materna da Musa (e, para maior horror, a da Sereia), a quem os gregos passaram a denegar como *arché*. O *lógos* filosófico é uma mãe postiça para não ter de se lidar com a **presença** das maternidades monstruosas. Enfim, uma presença substitui a outra; sacrifica-se uma voz pela outra. Por esta perspectiva, Derrida seria feliz, mesmo se lido a partir do repertório de Cavarero, em ligar o fonocentrismo aos arcobontes de um *lógos* ocidental, a “voz” à presença logocêntrica. O reconhecimento do arquirastro, acrescido desta complicação geneológica, confirmaria a equivalência desmistificadora entre *Vozes plurais* e *A farmácia de Platão*. O transcendental de origem reconduzido ao artificial do rastro, desfazendo o significado em rastro significante, garantiria o encerramento da angústia legada pelo mito. Retirar-se-ia a tradição filosófica do enclausuramento eidético que sempre foi, em última instância, um medo atávico do “desvio”, como se a todo instante Odisseu se visse novamente, por erro de cálculo, diante da Ilha das Sereias no Mar Tirreno.

A mais proveitosa consequência desta tomada de consciência seria o aceite do jogo ulissiano do desviante, de visão e entrevisão, de ouvido e entreouvido, de leitura e desleitura, de silêncio e som, tematizado no conto de Kafka, sem se deixar paralisar pelo medo da morte (ou melhor, medo da morte do *lógos*). O “paradoxo” conclusivo é menos paradoxal do que parece: ouvir o canto monstruoso da Sereia ou “ouvê-la”, como o poeta Décio Pignatari retificaria, é ação mediada justamente pela mobilização do suplemento, do rastro e da noção farmacêutica de escritura. Assim, não se trata de discordar do videocentrismo de Cavarero, mas atá-lo ao tortuoso fonocentrismo do intelectual ocidental, *oralizado*, mas *desvocalizado*. Ou seja, a oralidade filosófica é uma tentativa de recalque da vocalidade poética.

Permanecemos convencidos de que a centralidade da *phoné* está condicionada à sua semantização, sua subordinação à esfera metafísica maior, videocêntrica, do *eîdos*, o

que conduz ao desejo de obliterar a Sereia e refazer a Musa. Este é claramente o irresolvível que a poesia embaterá por meio do ex-cêntrico, da alteridade, do curto-circuitamento da linguagem próprios de sua natureza. A “voz desvocalizada” é a quimera videocêntrica, o monstro impossível, que só será questionado, através dos séculos, pelo deslizamento do sentido (ou desregramento de todos os sentidos, à moda rimbaudiana) que se realizou, amiúde de modo programático, por *determinadas* correntes poéticas.

Por que determinadas? Modernamente, a institucionalização da literatura como campo da mancha gráfica, do grafema, do papel em celulose e posteriormente da tela eletrônica, ainda que se continue falando em voz literária, voz narrativa etc., é a perpetuação do jogo musal que cedeu arena à filosofia. Mesmo pensando meramente nos suportes, a maioria dos poetas ainda procura no objeto “livro” o seu grande fator de legitimação. Antes deste estado de coisas, i.e. antes de vigorar a literatura *stricto sensu*, o poeta musal já havia sido “controlado” pela autoconsciência mimética encorajada por Platão e Aristóteles. Em decorrência da confusão romana entre mimesis e *imitatio*, descrita por Luiz Costa Lima (2003, p. 77), a voz será o instrumento do poeta clássico latino e, depois, do jogral, do trovador provençal, do poeta-orador maneirista e barroco, mas sempre tutelada pelo regime da *aemulatio*, das convenções, dos *topoi* e dos modelos operados por um esquema semântico de limitada margem de desvio. Isto é aplicável, de modo geral, aos herdeiros do lírico, do épico e do drama, genologicamente transformados. Trata-se de um modelo em essência oral (leia-se fonocêntrico, na nomenclatura derridiana) e videocêntrico antes mesmo de imperar a escrita fonética como suporte preferencial.

A voz se apresentou e ainda se apresenta como rebeldia da forma às exigências de um conteúdo: é o espaço de criatividade, a “margem de desvio” hipertrofiada, onde o belo e o monstruoso vicejam. O poeta sirênico recusa a maternidade da Musa: ele prefere ser adotado pela Sereia. Isto não determina que o poeta seja canoro, no sentido estrito, mas que seja capaz de fazer o significante “cantar” de maneira que o signo linguístico exponha a contrafação do significado, encetando um jogo próprio de significação que é naturalmente desviante e suplementar. Por exemplo, esta é a linha de poesia encontrada em Hölderlin, que proporia o “problema da poesia não como forma de comunicação, mas como forma de descomunicação”, como descreve Haroldo de Campos (2013, p. 95), antes de completar, acerca dos poemas do poeta alemão, que neles o “lógos tirânico da razão

normativa” seria contestado por uma desrazão liberadora que dissolveria a função comunicativa da linguagem “numa bruma de significantes, deixando que o ‘sentido’ se constitua pelo mero contágio destes, como uma aura cintilante, enquanto os significados denotativos resvalam para o abismo, para o vazio”.

Pensando no contexto das letras brasileiras a partir da segunda metade do século XX, e aproveitando a citação de Haroldo, a poesia *verbivocovisual* dos concretistas constituiria um instigante ponto de tensão entre a “voz” da Musa, sequestrada e desvocalizada, e a voz da Sereia, banida. Por um lado, a proposição de uma linguagem poética autônoma, a matemática das formas, a concretização visual da Ideia, revestiriam o representante maior de uma desvocalização da poesia, agora exibível em telas penduradas nas paredes de museus; por outro, o estranhamento e a atomização da palavra (quando não sua desfeitura integral), a permuta de modelos sintáticos, a inesgotável pesquisa sonora e a demanda de voz física corroborada pelos tantos espetáculos, discos gravados e parcerias musicais dos concretos, apontam um vínculo inegável destes poetas com a Sereia que frequentemente lhes foi negada em favor da leitura de um racionalismo visualista. O diagnóstico da “desaparição elocutória do eu” feito por Mallarmé, o desafio poético à “presença” décadas antes de Derrida, não se confunde com o emudecimento da poesia. Basta lembrar que antes da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, a série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, já havia sido performada a cinco vozes pelo Grupo Ars Nova, no Teatro de Arena de São Paulo, em 1955 (Campos, 2016, p. 127).

A imbricação das ferramentas específicas da voz física e da letra escrita, quando retiradas de seu funcionamento usual, formam a síntese do melhor de dois mundos. Permitem a *sirenização* da poesia tanto os dispositivos exclusivos da performance poética, a nível de voz literalmente ouvida (invocada em declamação, oralização, canto), pelo que permitem de “fuga” do sentido estável, quanto o estranhamento da escrita, da *gramma*, da letra, da figura, que se efetiva na página por meio do deslocamento, da fragmentação e da metamorfose do verbo e da sintaxe, desfeitos e refeitos em renovados efeitos sêmicos que desafiam o significado corrente e hegemônico.

Na “poemúsica” de Augusto de Campos, o convívio da voz musal (oralidade, sua palavra, sua verbalidade) com a voz sirênica (vocalidade, sua música, seu ruído) poderia desembocar na fusão proposta em Minarelli (2010, p. 48): a vocoralidade. Tratar-se-ia de um duplo dispositivo em que o significado codificado, denotativo, “controlado”, aquele

que se apresenta em uma sentença-exemplo de um manual de fonologia ou de uma gramática normativa, é contaminado pela vocalidade que o interrompe e arremessa na música, sem bani-lo em definitivo. A vocoralidade, na formulação minarelliana, é um campo de instabilidade do signo linguístico que não o desconstitui como signo, mas o insere no jogo ampliado da música, da voz e do corpo. O descortínio desta perspectiva é reintegrar uma materialidade alijada do artefato estético, encarecendo que sua estetização não é um processo *a posteriori*, mas pré-requisito de uma concepção poética moderna.

CONCLUSÃO

Como se viu, admite-se na vocalidade mágica da Sereia, extensiva como a escritura da diferença (e, avocada uma neutralização conceitual sob certas condições, dela quase indistinguível), um motor composicional da linguagem poética. Assim, o último embaraço que não se deve desembaraçar: a escritura de Derrida e a voz de Cavarero ressoam o mesmo eco libertador de dentro do mesmo fosso infindo. Ouça-se e leia-se com atenção, sem medo, o que este *phármakon* sirênico tem a falar, isto é, a escrever, isto é, a cantar.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *ReOperação do texto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, Manuel Antônio de. “Logos”. In: CASTRO, Manuel Antônio de *et al.* (org.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 143.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocálica*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Revista Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 113-116, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

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

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Tradução de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. “Música e poesia na pauta das musas”. In: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. *Artigos selecionados*. Rio de Janeiro: UERJ, 2023. p. 301-329.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores associados, 2012.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 10/05/2025

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos: mestre e doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduado em Letras Português-Japonês pela mesma universidade. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

Memórias, metáforas e labirintos: um aceno à Curitiba de Dalton Trevisan

*Memorias, metáforas y laberintos: un guiño
a la Curitiba de Dalton Trevisan*

Jailton Gonçalves Prates

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

pratesjg@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6105-5510>

RESUMO

Estas breves linhas discutem o espaço urbano de Curitiba, seus símbolos e imagens que ratificam conceitos como “cidade modelo” e “joia rara”. Esses conceitos serão contestados pelas narrativas de Dalton Trevisan, que apresentam uma Curitiba sem pinheiros, flores ou monumentos, pois sua intenção é apresentar uma Curitiba marginal e distópica, povoada por pobres, andarilhos, prostitutas, loucos, homens reais, marcados pela fome, dor e angústia. Trevisan contempla o homem esfacelado, apresentando-o de forma fragmentada e marginal. Essas ideias aparecem em várias de suas obras, mostrando que a cidade possui dois lados: o centro e a margem e que da margem ecoa o canto de lamentação da sua Curitiba de antanho. Destarte, apresentamos neste artigo a análise do conto “Uma negrinha acenando”, que possibilita a visualização de um espaço urbano despudorado, contrastante e em ruínas.

Palavras-chave: Dalton Trevisan; Curitiba; *flanêur*.

RESUMEN

Estas breves líneas discuten el espacio urbano de Curitiba, sus símbolos e imágenes que ratifican conceptos como “ciudad modelo” y “joya rara”. Estos conceptos serán cuestionados por las narrativas de Dalton Trevisan, que presentan una Curitiba sin pinos, flores ni monumentos, ya que su intención es presentar una Curitiba marginal y distópica, poblada por pobres, andariegos, prostitutas, locos, hombres reales, marcados por el hambre, el dolor y la angustia. Trevisan contempla al hombre destrozado, presentándolo de forma fragmentada y marginal. Estas ideas aparecen en varias de sus obras, mostrando que la ciudad tiene dos lados: el centro y el margen y que desde el margen resuena el canto de lamento de su Curitiba de antaño. Así, en este artículo presentamos el análisis del cuento “Una negrinha acenando”, que permite visualizar un espacio urbano desvergonzado, contrastante y en ruinas.

Palabras clave: Dalton Trevisan; Curitiba; *flâneur*.

PALAVRAS INICIAIS

O ato de ler e de escrever é um processo de representação, ou como afirma Derrida (2005, p. 12), a escritura é encenação, é simulacro. Ler para narrar é reconhecer a cidade por meio de espelhos e de imagens opacas e distorcidas. Quando o narrador das histórias de Trevisan flana pela cidade com seu olhar detalhista e mórbido, ele procura pelo grotesco e marginal, operando uma leitura que utiliza os segmentos da realidade suburbana para se chegar a outros segmentos, aqueles que estão distantes da bela paisagem de cartão postal da cidade modelo. A cidade que Dalton Trevisan deixa emergir em seus textos é um mosaico de vozes dissonantes/desmistificadoras e imagens suburbanas e caóticas. Ele mostra a cidade sem véus e sem pudor, penetrando na condição mais ínfima do ser humano.

Para Barthes (1970), o texto é uma tessitura artesanal, feito de escrituras, imagens e vozes múltiplas, que entram em diálogo, em paródia, em dissonância e em contestação. O texto nunca para, está sempre mudando, suscitando outros textos e outras vozes. Ele transgride os limites tradicionais de representação, pois é um jogo, onde pulsa a vida e a morte. “Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo” (Derrida, 2005, p. 7). Além disso, ele funciona como um documento literário da vida em trânsito, em contradição, em diálogo. O texto é o depoimento vivo de uma sociedade, de uma realidade. Narrar é o cantar ou viajar por uma paisagem, desvelando as várias possibilidades e relações de sentidos que ela contém.

Escrever não é apontar certezas ou postular dogmas, mas sim perder-se em meio às paisagens e aos olhares e perder o controle sobre o texto. O escritor ou aquele que narra a cidade é “[...] como alguém que não sabe aonde vai, que tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra de retidão, a norma; mas, também, como alguém que perdeu seus direitos, um fora-da-lei, um desviado, um mau rapaz [...]” (Derrida, 2005, p. 96). Narrar a cidade é aventurar-se, é perder a identidade, flunar por fragmentações e pelos elementos periféricos, é distanciar-se do centro. Ler uma realidade e transpô-la para o papel é trilhar

o caminho da errância, é dialogar com espectros e memórias, com a realidade e a ficção, com a vida e a morte, com a fartura e a carestia.

Para analisar a narrativa da cidade, tomando por base as narrativas de Trevisan, o apoio está em dois autores cujos trabalhos, embora distintos em muitos aspectos, compartilham algumas afinidades teóricas e metodológicas. Derrida coloca ênfase na instabilidade e indeterminação do significado, indicando que o texto está sempre aberto, jamais fechado em sentido único. Benjamin, por sua vez, discute o papel do tradutor e o potencial poliglota da linguagem, expondo, assim, a multiplicidade e a fragmentação do significado. Embora as abordagens sejam distintas, eles comungam uma sensibilidade crítica no que concerne à tradição, linguagem, história e modernidade.

As narrativas de Dalton Trevisan são impregnadas por uma vontade ímpar de desmistificar o universo do pequeno-burguês que habita a sua província, Curitiba, metáfora de todas as cidades. Vale ressaltar que Curitiba, enquanto cidade, está entre as maiores do Sul, mas não entre as maiores do Brasil. Todavia, no imaginário dos seus habitantes, ela é grandiosa, imponente e umas das melhores do Brasil e quiçá do mundo. As narrativas de Trevisan apontam para isso: Curitiba é uma cidade grande, com quase dois milhões de habitantes, mas com mentalidade provinciana. Nesse sentido, os seus textos dessacralizam e destroem a imagem de cidade ideal (*societas perfecta*) e cartão postal, porque apresenta tipos reais, que sofrem a exploração do sistema e são diminuídos ante as mais variadas situações. Alguns eixos são fundamentais em suas narrativas, como a miséria, a fome, a violência e o sexo. As suas narrativas criam e mostram um mundo suburbano que está invisível aos olhos do mundo, pois está à margem, mas que está povoado por pessoas que são reais, que são o lixo que a sociedade moderna descarta:

As situações são as mais corriqueiras porque o universo retratado é familiar, interiorano, limitado, mas, por isso mesmo, sua obra tem efeito exemplar, já que correlações podem ser feitas, abrindo para universos mais complexos. As lutas são as do lar, a guerra é conjugal, mas é, também profissional, política [...].

[...] O dedo vai sobre o que está fechado entre quatro paredes, o escondido, o recalçado, o vergonhoso, porque pequeno, porque ridículo, grotesco (Villaça, 1984, p. 15).

Ao mostrar aquilo que está velado porque é ridículo, risível e grotesco, Dalton Trevisan opõe-se àquilo que é belo, produto de um trabalho político, administrativo,

arquitetônico e ideológico, mostrando que para além das muralhas centrais da cidade pulsa a vida:

A voz da serenidade institucional não consegue calar ou organizar todo um universo desejante que, afinal, só foi abarcado perifericamente pelas palavras de ordem de cultura oficial. A narrativa traz à luz a confusão, a contradição, a desorientação (Villaça, 1984, p. 87).

A Curitiba de Dalton não tem pinheiros nem flores, não se importa com a Ópera de Arame, o Teatro Guaíra, as Praças e Pórticos, mas se apresenta como uma ópera bufa, um território inóspito e violento, onde as pessoas lutam para sobreviver, onde pulsa a dor da morte, da violência, da fome, do desequilíbrio e do prazer. As suas narrativas mostram esse homem mutilado, invisível e perdido na multidão, sem esperanças. O tom é de denúncia, partindo sempre da negatividade da vida, em oposição à beleza da vida na província.

Nesse sentido, a proposta deste artigo é discutir na seção 1 como Dalton Trevisan se torna um narrador *flâneur*; tendo como aporte as teorias de Benjamin (1989/1992), que a partir das sombras vai em busca de imagens que são incomuns, para apresentar, em suas narrativas, os sujeitos mais insólitos e grotescos. A seção 2 apresenta o Vampiro de Curitiba de forma metafórica como o guardião de uma cidade que contesta a construção discursiva que é apresentada ao interlocutor tanto por meio do discurso, quanto do mapa da urbe. E, por fim, onde se analisa um conto de Dalton Trevisan, “Uma negrinha acenando”, publicado em 1983, na obra intitulada *Meu Querido Assassino*.

DALTON TREVISAN: O VAMPIRO *FLÂNEUR*

Miguel Sanches Neto, em seu ensaio *A Reinvenção da Província* (1998, p. 226), afirma que toda a leitura da cidade é um mapa, que exige certas trilhas para melhor conduzir o sujeito cidadão nessa leitura. A leitura da cidade sempre será panorâmica e visual, pois

quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva (Benjamin, 1989, p. 36).

Os discursos oficiais, segundo Sanches Neto (1998), são dissimulados, muitas vezes um simulacro. Nesse sentido, as críticas que a cidade literária faz à cidade real servem para contestar as imagens de cidade que os poderes, com seu discurso oficial, nos oferecem (cidade linda, harmoniosa, sustentável, progressista, planejada, etc.). Basta pensarmos que quando se fala em Curitiba, algumas imagens nos vêm imediatamente à mente: transporte público, sustentabilidade, Ópera de Arame, Jardim Botânico, Teatro Guaíra, Linha Verde e Museu Oscar Niemayer (MON), o popular museu do olho, ratificando a imagem de Cidade modelo, Capital ecológica do Brasil, um Éden perdido em meio aos trópicos.

Essa imagem sofrerá uma dessacralização por meio dos textos do escritor Dalton Trevisan. Segundo Waldman (2007), Trevisan (curitibano nato) é um escritor que não admite concessões, ou seja, não se deixa fotografar, não dá entrevistas, tampouco recebe prêmios. Ele criou em torno de si o mito do escritor que ninguém nunca viu, segundo Villaça (1984). Mergulhado na invisibilidade da modernidade, ele observa a vida cotidiana, os espaços esquecidos, a diminuição e a fragmentação do indivíduo. É um escritor *sui generis* e enigmático, à semelhança do Vampiro. Trevisan enclausurou-se em sua casa para se dedicar à escrita de contos, gênero do qual se tornou um dos maiores expoentes em nosso país. Enquanto escritor recusa a fama, os prêmios e homenagens da imprensa e das Academias. Sua assinatura também é *sui generis*. Ele assina apenas “D. Trevis”. Waldman (1989) afirma que, por fechar-se em sua casa, na cidade de Curitiba, e cultivar em torno de si o mito da invisibilidade e do mistério recebeu a alcunha de “Vampiro de Curitiba”, que é também título de uma de suas obras.

Muitos de seus textos foram impressos e distribuídos nas ruas quando era estudante de direito, sem se preocupar com projetos editoriais, publicação e distribuição. Waldman (2007) relata que o primeiro livro de Trevisan, intitulado *Novelas nada exemplares*, foi publicado em 1959, sendo seguido de inúmeras outras obras, tais como: *Cemitérios de Elefantes* (1964), *Morte na praça* (1964), *Desastres do amor* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *O pássaro de cinco asas* (1974), *A trombeta do anjo vingador* (1977), *Mistérios de Curitiba* (1978) *Crimes de Paixão* (1978), *20 contos menores* (1979), *Virgem louca, loucos beijos* (1979), *Em busca de Curitiba Perdida* (1992), e tantos outros. Além de sua vasta obra, Trevisan também participou da organização da revista modernista curitibana *Joaquim*, que foi publicada pela primeira

vez em abril de 1946, e contava com a participação de nomes ilustres de nossa literatura, como Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido.

O escritor curitibano, que foge dos holofotes, elegeu a cidade de Curitiba, que metaforicamente é o vampiro mor que suga o sangue de seus habitantes, como cenário para suas histórias. Waldman (1989) afirma que Dalton Trevisan antes de ser o escritor do mundo é o escritor da província de Curitiba. Essa província de Curitiba é a metáfora e a metonímia de todas as cidades do mundo. E da cidade modelo, Trevisan elege a periferia, o grotesco, o atípico, a margem do mundo suburbano para criar a sua vitrine humana, na qual desfilam os tipos mais ignotos e pérfidos: funcionários públicos, prostitutas, idosos, imigrantes, loucos, comerciantes, donas de casas, desempregados, bêbados, andarilhos etc. Esses personagens, alocados na “margem da margem” curitibana, constituem o mapa invisível da cidade que emerge da memória e da narrativa de Trevisan. Waldman (2007) afirma que Dalton é um escritor obsessivo que traça um itinerário que repete personagens e situações, com o intuito de buscar (e fazer emergir) uma Curitiba que não se enquadra na moldura de cidade perfeita:

Voltado aos fatos insignificantes e sem foros de grandeza, que compõem no entanto o tecido de nossa vida, o autor tenta surpreender neles um relevo que sublinhe o enlace alegórico. É preciso fissurar o painel fotográfico, desmanchar de vez a falsa aparência de totalidade, para dizer como são as coisas. A repetição de uma matéria relacionada com a vida comum, construída através de imagens intencionalmente banais, vulgares ou desagradáveis, a repetição da vida paralisada, o equívoco do enfoque realista, fazem pensar em Dalton Trevisan ao lado dos autores hiper-realistas (Waldman, 1989, p. 64).

O Vampiro de Curitiba anda pelas ruas, procurando não a luz e a beleza das imagens que a moderna Curitiba oferece, mas aquilo que está à margem, nas sombras e nas sobras da Modernidade, pois ele desconfia daquilo que o discurso oficial e midiático apresenta. Trevisan é um detetive que anda por toda a parte, fazendo uso do mistério e de sua invisibilidade. Em sua indolência aparente se esconde a vigilância do vampiro que não perde de vista as mazelas do sistema. “Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima (*sic*) vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta coisas em pleno voo [...]” (Benjamin, 1989, p. 38). Em sua vigilância e observação atenta da realidade suburbana, Dalton analisa cenários e personagens atípicos, tortuosos e marginais, que são apresentados ao leitor em seus contos.

Narrar é uma forma de enunciação, pois é possível produzir o enunciado dentro de um contexto, transpondo os fatos do mundo real para a narrativa, uma das formas mais antigas de produzir e compartilhar saberes e conhecimentos. Nesse sentido, a voz do narrador tem a função da representação (universo diegético). Sobre isso, recordo as palavras de Walter Benjamin (1992) sobre o ato de narrar, quando afirma que a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde os narradores vão beber. O mesmo autor ainda nos diz que existem dois tipos de narradores que contam histórias: o viajante e o camponês. O viajante, ao retornar das terras longínquas e de suas expedições, conta suas aventuras/desventuras e histórias. O camponês, por seu turno, revela o lugar onde vive, suas histórias, seus pormenores (ocultos aos olhos dos incautos), seus costumes e tradições, bem como suas contradições.

comum a todos os narradores o à-vontade com se movem pelos vários graus da sua experiência, como quem sobre e desce uma escada. Uma escada que leva até às profundezas da terra e se perde nas nuvens, é a imagem de uma experiência coletiva para a qual, mesmo o choque mais violento de cada experiência individual – a morte – não representa qualquer escândalo ou barreira (Benjamin, 1992, p. 48).

Nesse sentido, o narrador é o grande mediador da história. Ele apresenta o cenário, os personagens e o conflito. Além disso, escolhe as estratégias para apresentar o conflito e seu desenrolar, tornando o caminho do leitor fácil ou difícil. E no nosso caso, Trevisan, enquanto narrador/mediador da história, é camponês, ou melhor, provinciano, pois flana por seu cenário principal: Curitiba; desvelando um universo torto, cru, por vezes grotesco.

A intenção do Vampiro de Curitiba é apresentar um mundo torto, trazendo à baila os defeitos, as limitações e a marginalidade da “Cidade modelo”. Ele observa e se dispõe a narrar a cidade de Curitiba, a metáfora de todas as outras cidades, uma vez que por metáfora se entende a figura de palavra que opera com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado, ou seja, a Curitiba de Dalton Trevisan é a representação de todas as cidades possíveis, permitindo a narração e a comparação. Por isso, em sua narrativa ele observa o grotesco e o marginal, o jogo entre o real e o ideal que acontece no labirinto urbano da cidade. O seu olhar se volta para o mundo subterrâneo e para a margem da cidade. É um olhar desviante e derrisor. Ao Vampiro não interessa flunar pela ordem da cidade, mas sim pelo caos, pelo jogo entre violência e poder, morte e vida, pecado e redenção.

O *flâneur* da moderna Curitiba observa atento e minuciosamente, sem ser notado, a partir da escuridão, o espaço suburbano, ainda escravo dos infortúnios do passado. Esse espaço suburbano é ocupado por prostitutas, polacos, vagabundos, mendigos, velhos, pobres, pessoas mentalmente doentias, com fome e sede de sexo; pessoas com impulsos irrefreáveis, criando no leitor uma sensação de náusea e de horror. É uma narrativa que se opõe ao belo, pois valoriza a ironia, o grotesco, a transgressão dos preceitos sociais e morais.

O espaço urbano escapa das propostas do poder instituído, flana para um outro *topos*, que é o espaço suburbano, onde as ações dos personagens ocorrem. Carpeaux (1999) enfatizou que Dalton Trevisan é “o observador atento dos pormenores da cidade”. E dessas observações surgem personagens que atuam como anti-heróis, que questionam Curitiba, “o umbigo do mundo”. Por isso, os personagens estão sempre à margem dos valores da sociedade, entre a aberração e o grotesco:

É esta cidade, com seus personagens suburbanos, que ele canta – o uso do verbo cantar, que será substituído na outra versão por viajar, mostra que se trata de um resgate lírico da cidade. Ao privilegiar a vida em suas múltiplas florações, Trevisan está mais do que manifestando sua simpatia pelo homem da rua. É uma maneira de eleger a imagem da cidade enquanto diversidade e não enquanto representação unificada e estabelecida metonimicamente por suas instituições (Sanches Neto, 1998, p. 225, grifos do autor).

A cidade pela qual Trevisan viaja é um espaço público, uma arena social e cultural que nos é oferecida por meio da memória. Ele nos apresenta uma cidade distópica que escapa às classificações. A sua Curitiba é grotesca, cotidiana, imoral e carnavalizada. “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (Trevisan, 2001, p. 9). E como percebemos nas palavras do próprio Dalton, ele ama essa Curitiba labiríntica, grotesca e babélica e não aquela que o discurso midiático nos oferece. Por isso, ele narra em seus contos histórias de pessoas desprezadas pelo sistema e pelas ideologias dominantes; são histórias de pessoas marginalizadas, “lixo da sociedade” capitalista (cf. Bauman, 1999). A cidade que ele nos apresenta mostra que os conflitos do dia a dia (a fome, o instinto, a miséria e a dor) assolam a todos. Portanto, as imagens da sua Curitiba entram em choque com a imagem do discurso oficial, que apresenta uma cidade sem contrastes sociais e urbanos, uma joia rara do primeiro planalto do Paraná.

O Vampiro *flâneur* e provinciano possui uma posição invisível, ou seja, ele existe, mas não aparece, porque assim como seus personagens, ele é marginal, é posto fora do centro, do círculo de beleza. Esse flunar invisível pela cidade contempla o subúrbio, a miséria dos homens e o mal-estar da modernidade. Contempla o sujeito que se fragmenta no choque do dia a dia na cidade transformada pelo progresso e pelo poder, segundo Gomes (1994, p. 68). Por isso, o Vampiro não busca a solidez e a identidade, mas o fragmento, as cinzas, os crimes, as loucuras, as paixões. Esses elementos são essenciais para compor seu cenário suburbano, noturno e vampiresco. É uma Curitiba que poucos conhecem, pois a imagem da cidade que nos apresentam é sempre aquela que conjuga o planejamento, a sustentabilidade e a modernidade. No entanto, sabemos que essa beleza e progresso também traz consigo a miséria e a marginalidade. A Curitiba de Trevisan é fotografia da periferia. Por isso, ela é um espaço que ultrapassa a beleza da imagem e do discurso.

JANUS DISPLICENTE

Com duas cabeças, *Janus* (o deus romano das entradas ou dos portões) olhava para direções opostas, para o passado e para o futuro. Era responsável por abrir os anos (janeiro, o primeiro mês do ano) e era o primeiro deus a ser citado nas cerimônias religiosas. Além disso, era invocado no plantio e na colheita; era o deus que representava a transição entre a carestia e a fartura, a paz e a guerra, a vida e a morte. Segundo Bulfinch (2006, p. 21), *Janus* era considerado o porteiro do céu e divindade guardião das portas, uma vez que toda porta tem dois lados. Possuía templos numerosos em Roma, que em tempos de guerra ficavam com suas portas principais abertas e em tempos de paz elas permaneciam fechadas.

O Vampiro *flâneur* assemelha-se a *Janus*, pois é uma espécie de guardião da cidade. No entanto, a sua guarda noturna e vampiresca não visa à paz, à glória e à fartura, mas sim à guerra, à náusea, à transgressão, apontando para o insólito, para o estranho, para a realidade desamparada, a realidade que o cartão postal não contempla. O Vampiro se posiciona no limiar da cidade é um “homem abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação de mercadoria” (Benjamin, 1989, p. 51), o que lhe permite analisar minuciosamente a paisagem marginal e o lixo da sociedade, transformando este material

em histórias grotescas e cruéis. Os personagens estão em conflito e não há futuro, apenas o presente, o efêmero, a miséria e a dor do subúrbio. O olhar do guardião da cidade se volta constantemente para essa cidade metafórica, que representa todas as outras cidades, mostrando que a cidade tem duas faces, tem duas realidades, uma bela e outra miserável, humana e sórdida. O que o nosso Vampiro faz em suas narrativas é violentar a humanidade e a imagem de cidade modelo, expondo uma Curitiba com personagens reais, com limites, paixões, desejos e necessidades de toda sorte. Ele revela homens e mulheres que desapareceram nas massas da cidade grande (cf. Benjamin, 1989, p. 44).

O escritor vigia uma cidade sem flores, sem planejamento, sem inovações. O seu olhar se volta para a Curitiba que se esconde atrás dos belos parques, praças, monumentos e avenidas. Em suas histórias grotescas e cotidianas, Trevisan deixa aflorar uma Curitiba revisitada e desconjuntada, uma cidade que possui imagens dialéticas e labirínticas, pois “as imagens dialéticas nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração” (Gagnebin, 1994, p. 91).

Nesse sentido, a leitura que o Vampiro *flâneur* nos apresenta escapa dos moldes tradicionais, com o claro intuito de nos apresentar uma Curitiba marginal, exilada e miserável. O olhar vampiresco e desconjuntado desse guardião da cidade quer nos mostrar que as imagens possuem inúmeros significados, e que esses “significados são seres míticos, de extrema imprecisão” (Barthes, 1985, p. 186), são fragmentados, assim como o sujeito é fragmentado.

Sanches Neto (1998, p. 228) afirma que “Dalton Trevisan é um narrador itinerante, um eu que se projeta na realidade”. Esse narrador itinerante, que flana pela cidade, não busca conhecer o espaço urbano com a planta dos pés, mas com o olhar desconjuntado e transgressor, que analisa todos os espaços da urbe, pois as histórias mais intensas, mas terríveis e reais residem na cidade, que “é imantada de valores simbólicos, vista como um manancial de metáforas” (Gomes, 1994, p. 63). Ao flunar pela cidade, o Vampiro busca e aponta para uma cidade morta-viva, em ruínas, assombrada por personagens “mortos-vivos”, que não ocupam lugar privilegiado na sociedade. O *flanêur*, itinerante, sorrateiro e noturno, demarca, em suas narrativas um espaço pessoal, que transcende o espaço da cidade, revelando estruturas simbólicas e sociais, negando e afirmando a sua cidade. Ele instaura e abre as portas da cidade para a guerra entre a cartografia oficial da urbe e a

cartografia pessoal do Vampiro. As suas narrativas negam e questionam as instituições oficiais (arquitetura, imagens, produção intelectual). A Curitiba do Vampiro, ainda que inscrita na memória e em sua cartografia pessoal, questiona a Curitiba real e a desvela.

Um bom exemplo desse questionamento foi a publicação do livro *Em busca de Curitiba Perdida*, em 1992, quando a cidade se preparava para comemorar seus 300 anos de fundação. Para a comemoração desse evento, a cidade passou por uma remodelação, inúmeras praças e ruas foram revitalizadas, a cidade ganhou o Bosque dos 300 anos. Enfim, o poder público enfatizava o desenvolvimento urbano e social da cidade que começara em torno da capelinha de Nossa Senhora da Luz e que se tornou a cidade modelo do Brasil, exportada para o resto do mundo. Comemorar, portanto, significa reafirmar um modelo de cidade, ainda que ideal. E é justamente isso que o Vampiro questiona, trazendo à tona uma Curitiba marginal, por meio de seu inventário pessoal e ficcional:

[...] nada com a tua Curitiba oficial enjoadinha narcisista
toda de acrílico azul para turista ver
da outra que eu sei
o amor de João retalha a bendita Maria em sete pedaços
a cabeça ainda falante
o medieval pátio dos milagres na Praça Rui Barbosa
as meninas de minissaia rodando a bolsinha na Rua Saldanha
o cemitério de elefantes nas raízes da extremosa na Santos Andrade
o necrófilo uivador nos túmulos vazios das três da manhã
não me toca essa glória dos fogos de artifício [...] (Trevisan, 2001, p. 89).

Trevisan ratifica com suas narrativas que as cidades ideais caíram por terra, e o que temos são cidades-símbolos e fragmentadas. A cidade “é essa forma secreta, desenho invisível, forma aberta, estruturada, porém sem centro e sem fechamento. Sua leitura é travessia, passagem” (Gomes, 1994, p. 26). A Curitiba de Trevisan está para além das instituições e dos discursos. Ele desconfia das imagens e da linguagem, por isso cria a sua cartografia pessoal e ficcional que dessacraliza a cidade real, revelando uma cidade modelo, sustentável e preocupada com o meio-ambiente em crise, desamparada e utópica. Parafraseando Benjamin (1989), a cidade moderna está sob a jurisdição do Vampiro *flâneur* que questiona e desmistifica, permitindo ao sujeito olhar para a alma e a estrutura das cidades. E a cidade ficcional de Trevisan está assentada na linguagem coloquial, proveniente das ruas.

A linguagem da norma-padrão não se enquadra no cenário suburbano e violento. Segundo Sevcenko (1992), a linguagem está no centro de toda a atividade humana e, portanto, social. A linguagem se constrói a partir do jogo e da diferença. Ela modela as relações humanas, ideológicas, políticas e econômicas. Nesse sentido, a linguagem traz consigo toda sorte de identidade e hierarquia. “As potencialidades do homem só fluem sobre a realidade através de fissuras abertas pelas palavras” (Sevcenko, 1992, p. 19). E é a partir da fissura da palavra que o Vampiro mostra uma cidade tortuosa, “[...] onde a própria multidão se torna espetáculo” (Buck-Morss, 2002, p. 113), onde as pessoas são consumidoras irrefreáveis em busca de identidade e solidez, não importando as relações de produção, a miserabilidade, a exploração, os instintos e a marginalidade.

ACENOS E SORRISOS: IRONIAS DA CIDADE

Com uma espécie de microscópio que analisa a sociedade, Trevisan apresenta um texto disforme que causa arrepios no leitor: “Uma negrinha acenando”, publicado em 1983, na obra intitulada *Meu Querido Assassino*. Esse texto aparece em outras três obras de Trevisan: *Em busca de Curitiba perdida* (1992), *O grande deflorador* (2000) e *33 contos escolhidos* (2005). Nas três obras o texto foi publicado sem nenhuma modificação ou adendo, o que demonstra o apreço de Dalton por essa narrativa. Mesmo tendo sido publicado há 41 anos, a narrativa ressoa como atual, como radiografia da prostituição nas rodovias do país e não só de Curitiba, pois a narrativa oferece pouquíssimas descrições e não há uma definição de espaço ou de tempo, permitindo, assim, o seu enquadramento tanto em 1983 quanto em 2005, quando foi republicado ou quiçá nos dias de hoje.

Temos um primeiro impacto logo no título, pois a narrativa apresenta o termo *negrinha*, o que destoa das outras personagens de Trevisan, as polacas (ou polaquinhas). A negrinha está acenando, ou seja, fazendo um sinal, aludindo, chamando a atenção de quem passa na estrada. Uma cena comum no dia a dia das periferias. É mais uma moça que precisa de carona, pois não tem dinheiro para pagar a condução. Todavia, a narrativa surpreende o leitor. Não é somente uma moça acenando e pedindo carona, mas sim uma moça que “paquera”. Entretanto, o termo paquerar (um eufemismo) na narrativa não denota a aproximação de alguém buscando um encontro ou uma aventura amorosa, mas sim a prostituição, a venda do corpo por pura necessidade de sobrevivência:

Para as elites, os marginais transgrediam normas e valores que eram apresentados ou que se perpetuavam como sendo de toda a sociedade. Dentre os habitantes indesejáveis, a prostituta destacou-se no imaginário social por sua existência contraditória e ambígua. Representava ao mesmo tempo o pecado, o vício, o crime, o prazer e a sedução (Leme, 2005, p. 9).

É possível deduzir, a partir da descrição da personagem, que ela é muito pobre, beirando ao grotesco, pois ela trajava calça azul berrante, blusa vermelha e sandálias de couro velhas. Além disso, não possuía alguns dentes, indicando que a pobreza e a prostituição andavam de mãos dadas pela estrada em busca de uma migalha que amenizasse aquela situação. O moço, que não é nominado, talvez intencionalmente, a fim de representar qualquer homem, curitibano ou não, que cruzasse pelas ruas da periferia antes de chegar ao centro, percebe que aquela moça, pobre e maltratada pela vida, prostitui-se, pois ele pergunta “desde muito na vida?”. E ela responde que há um ano paquera. É como se o narrador quisesse minorar os sofrimentos da negrinha que acenava:

Seis e meia da tarde, na estrada. Calça azul berrante e blusa vermelha.
- Dá uma carona, moço?
Gostou de ser chamado de moço. Ela sorriu: nenhum incisivo superior.
- Suba.
Sandália velha de couro. Sem bolsa.
- De volta do emprego?
- Estou paquerando.
- Não diga. Faz isso todo dia?
- Quando não chove.
- Desde muito na vida?
- Faz um ano. Uma ruiva me trouxe. Ela também paquera (Trevisan, 2001, p. 68).

A prostituição é uma ocupação muito antiga e desde sempre menosprezada, marginalizada e tem como fio condutor a miséria e a falta de oportunidades. Passam-se os anos, mudam-se as rotas e as histórias são sempre as mesmas. “Tão velhas quanto a existência da prática da prostituição são também as diversas tentativas de legislar sobre elas” (Leme, 2005, p. 180). Basicamente, são três os modelos de tentativa de controlar por meio de leis a prostituição: proibição, regulamentação e abolição, como bem aponta Leme (2005, p. 180). É muito comum que a prostituição em tempos pós-modernos ocorra à margem das calçadas e também à margem das estradas. No caso específico da nossa narrativa, a prostituição ocorre na margem da rodovia, tendo em vista que a cidade de Curitiba está num entroncamento privilegiado, pois é caminho para o Porto de Paranaguá,

um dos maiores do país, caminho para o Sul do país e caminho para a região Sudeste, sendo cortada pela BR 277 e pela BR116, duas rodovias federais de suma importância:

As quatro rodovias federais que cruzam Curitiba e os municípios da região metropolitana (RMC) – BRs 476, 116, 277 e 376 – têm pelo menos 45 pontos de prostituição nas proximidades da capital, nove deles com alta probabilidade de exploração sexual de crianças e adolescentes. O levantamento é da Polícia Rodoviária Federal (PRF) e faz parte do Mapa da Exploração Sexual Infanto-Juvenil, feito entre 30 de março e 9 de abril em todo o país (Lopes, 2007, p. 12).

Esse posicionamento geográfico é propício para que as “caroneiras” do sexo, “rampeiras” ou “pisteiras” entrem em cena, expondo e oferecendo seus corpos como mercadorias a serem consumidas, devoradas e descartadas. Essas garotas, algumas maiores de idade, outras menores, são empurradas para as calçadas/acostamentos da vida pela necessidade e falta de oportunidades. A fome, o desconforto e necessidade são elementos propulsores para que elas se dirijam a esses corredores, para “paquerar”, usando o mesmo eufemismo do nosso Vampiro.

Atento a essa situação que não ocupa lugar na cidade cartão postal é que o narrador de “Uma negrinha acenando” coloca o leitor para viajar (no banco de trás) com o motorista e a negrinha. Uma das estratégias da narrativa é o diálogo, possibilitando ao leitor o acompanhamento livre, imperceptível e descompromissado da saga de mais uma menina que, empurrada pela miséria, “paquera” na beira de uma rodovia:

- Quem foi o primeiro?
- Meu noivo. Queria saber se era moça?
- Ficou grávida?
- Tive um menino. Quase um aninho. Chuva ou sem chuva, são dois pacotes de leite por dia.
- Teus pais sabem?
- Pensam que trabalho de diarista.
- Como é a paquera?
- A gente faz sinal. Até que alguém para. Às vezes fica freguês (Trevisan, 2001, p. 69).

Outro dado importante que a narrativa manifesta e que já é algo sabido por todos é a clandestinidade da profissão. De fato, a prostituição, apesar de muito antiga é sempre clandestina, ocupa a margem da cidade, as ruas mais movimentadas ou vias rápidas e as rodovias. Para a família, trabalhadoras, dedicadas e empenhadas em sustentar a prole, mas para o mundo, mais uma que caiu nas estradas da vida, objeto para ser consumido,

sem valor e, portanto, descartável. Leme (2005, p. 41-43) afirma que a prostituição sempre foi responsabilizada pelo aumento da criminalidade, da jogatina e demais atividades ilícitas, sofrendo, portanto, inúmeros processos de exclusão social e espacial, sendo condenada aos guetos e aos territórios marginais.

O motorista continua com suas perguntas, assemelhando-se a um repórter curioso. As suas perguntas, no entanto, são diretas, incisivas e desveladoras, como se usasse uma lupa para ampliar uma situação de degradação da vida humana:

- Aonde vão? Alguma casa?
- Que casa. No caminhão. No mato
- Você faz tudo?
- O normal.
- Sente algum prazer?
- Difícil. Eles sempre com pressa.
- Quanto você cobra?
- Meia nota.
- Hoje foi bom?
- Não ganhei nada. Tem dia bom. Depende da sorte.
- Qual o pior dia?
- Quando chove. Ou muito frio. Cato graveto e acendo foguinho debaixo da ponte (Trevisan, 2001, p. 69).

Pelo diálogo é possível perceber que a rede de clientela da prostituta são pessoas trabalhadoras, que procuram esse serviço para aliviar a necessidade, pois estão no trecho, são caminhoneiros, vendedores, pessoas que frequentam a estrada e estão de passagem, têm pressa em degustar os prazeres da carne. É a exploração do homem pelo próprio homem. Sexo barato, rápido, fome, miserabilidade e exposição do homem-mercadoria compõem a cena da narrativa dialógica de Trevisan. A prostituta dialoga de maneira submissa com o motorista, pois quem pergunta é sempre ele, há apenas uma réplica, de resto apenas respostas imediatas à inquisição feita por esse sujeito que passa, como tantos outros, pela rodovia. Pode-se dizer que essa prostituta ocupa, segundo Bauman (1999, p. 116), um “lugar sem lugar”, um espaço cruzado diariamente e infectado de miséria. É um lugar de exposição, compra e consumo que denuncia uma realidade dura e miserável. Esse *lugar sem lugar* é um espaço não-convencional, pois sempre que se pensa em prostituição, vem à mente os bordéis, sejam eles pobres ou ricos, mas no caso da Negrinha, o seu bordel, o seu espaço de prostituição é a rodovia, espaço aberto e democrático.

Entre misérias, esperanças e luta pela sobrevivência, a prostituta relata ao motorista que os dias chuvosos são os que rendem menos e são os mais custosos para se locomover, e que para garantir a sua sobrevivência e a de seu filho, ela já anoiteceu no trecho várias vezes. O dia mais feliz? Quando os “fregueses” são abundantes:

- Já anoiteceu na estrada?
- Um par de vezes.
- Quando amanhece chovendo?
- A gente não vem?
- Qual foi o melhor dia?
- O dia que peguei sete (Trevisan, 2001, p. 69-70).

Com um olhar minucioso, o narrador expõe, ainda, uma outra situação que ofusca a beleza da cidade cartão-postal, a prostituição infantil, uma situação de violência contra as adolescentes, que se caracteriza pela exploração sexual quando a adolescente está num estado de fragilidade e vulnerabilidade. Essa vulnerabilidade decorre da situação socioeconômica e do aliciamento feito por adultos, que desejam lucrar, atendendo ao fetiche dos “clientes” que sempre sonham com meninas novas. Outro fator é mercado de turismo sexual, real e degradante, um mercado que, infelizmente, é alimentado por turistas e também por aliciadores que vendem a imagem de que nos bordéis e rodovias da cidade esses turistas podem encontrar um verdadeiro *playground* sexual, onde o sexo fácil e barato é a garantia de satisfação e de continuidade desse mercado:

- De onde o senhor é?
- Estou de passagem. Há muitas como você?
- Uma em cada curva. Muita menina. De treze e catorze anos. Dão até por amor.
- Onde?
- No matinho. Atrás da moita (Trevisan, 2001, p. 70).

A mulher é coisificada na narrativa, torna-se objeto, é utilizável e descartável. O seu espaço é o dos desvalidos, que percorrem o trecho em busca de migalhas para sobreviver. Ao percorrer as estradas da vida, a personagem mostra ao leitor o esfacelamento da sociedade, em especial a curitibana. A desigualdade social é gritante, a fome, a sede, a miséria, a violência e o sexo também ocupam espaço na cartografia da cidade modelo. “A miséria jogou as meninas para a rua. Elas não têm nada para vender. [...] Só podem vender o único bem que possuem: o corpo” (Dimenstein, 1995, p. 18).

A prostituta que se revela paulatinamente ao leitor revela, outrossim, a outra faceta dessa cidade marginal e suburbana, onde se luta pela sobrevivência. E uma última e chocante revelação aturde o leitor: a saúde pública daquela que se julga a cidade mais europeia fora da Europa é uma catástrofe, é deprimente, um verdadeiro desserviço à população carente que dela necessita. Prova disso é o diálogo com o motorista, em que a prostituta revela que seus dentes foram arrancados da maneira mais hedionda, à semelhança de quem debulha milho, como se atender um cidadão fosse um favor feito por parte do profissional de saúde pública.

O frescor e a atualidade dessa narrativa assusta e impressiona o leitor da década de 1980 e o leitor de hoje, pois, mesmo com todos os avanços científicos e políticos, as mesmas situações teimam em permanecer em meio à nossa sociedade, tanto a prostituição quanto o descaso com a saúde pública, bem como a situação de vulnerabilidade social que empurra muitas jovens para o “trecho”, para o *playground* sexual das ruas labirínticas da cidade moderna. Tempos modernos, antigos problemas, promessas de melhorias e a ciranda gira:

- Esses dentes. O que aconteceu? Tão novinha.
- Doía o do meio. Bem aqui na frente.
- Quem te atendeu?
- O dentista do governo.
- Por que tirou os outros?
- Eu disse: “Dói tudo”. E ele: *Já viu debulhar milho?* Daí arrancou os quatro (Trevisan, 2001, p. 70).

A narrativa tem um desfecho inusitado, que inquieta o leitor, pois o encerramento é seco, seguido de uma frase que permite uma série de indagações:

- Chegamos. Aqui você desce.
 - Até qualquer dia, moço.
- O Sorriso puro dessa grande festa de viver (Trevisan, 2001, p. 70).

Ao longo da narrativa, não há menção alguma de que os dois tiveram relações sexuais, mas apenas diálogos, o que indica que o motorista apenas deu uma carona à moça e, por conseguinte, ao leitor, que, por meio do diálogo, conseguiu acompanhar a trajetória dessa negrinha que acenava. Aliás, só sabemos que a moça é negra por conta do título, pois a narrativa, em momento algum, fala da sua negritude, apenas de sua miserabilidade e de sua luta pela sobrevivência. A frase que encerra a narrativa é um mistério, pois não

sabemos se o narrador tem um sentimento de compaixão pela moça, em seu sentido etimológico (*cum + patire* = sofrer com), por isso afirma que o sorriso puro da moça, que foi empurrada para essa vida pelas necessidades socioeconômicas, é a essência dessa festa, chamada vida. Ou se essa pureza advém da realidade que se apresenta nua e crua, um sorriso puro e desdentado, assim como a vida de quem está em situação de vulnerabilidade social.

Outra leitura possível indica a satisfação e a felicidade da moça em ter clientes, pois, dessa forma, ela pode ganhar uns trocados e comprar o leite para o seu menino, além de poder manter sua identidade em segredo, uma vez que os seus pais pensam que ela trabalha de diarista. O sorriso que enfeita o seu rosto, nesse sentido, representaria a satisfação de ter clientes, de poder cumprir com o seu fardo diário e lucrar, pois a alegria de quem trabalha é receber, movendo, assim, a roda da vida e também da economia. Ainda que na narrativa não haja menção de que o motorista e a moça tenham consumado o ato sexual. Uma última leitura é a representação da esperança. A moça sorri com seus poucos dentes, indicando que o sorriso puro é a essência da vida. A prostituta, muito jovem, foi empurrada para o trecho pela maldade adulta (aliciamento) e pela necessidade de sobrevivência, tanto que ela não fala em prostituição, mas em paquera, pois para ela aquilo é um trabalho, ainda que exploratório. Por isso, o sorriso banguela, de quem luta e é explorado pelo sistema, representa uma esperança, que é deixar o trecho e ter condições mínimas de vida, condições de sorrir com todos os dentes.

Essa narrativa, enfim, faz emergir a Curitiba do pecado, decaída, sem aura de paraíso e de joia rara, onde pessoas, também decadentes, vivem, perambulam em busca de vida, de alimento e de prazer. Viajar por Curitiba, não aquela central, imponente e bem projetada, mas sim aquela que é periférica, cheia de pessoas comuns, com problemas de toda sorte, é compreender que “a cidade existe e possui um segredo muito simples: só conhece partidas e não retornos” (Calvino, 1992, p. 55).

PALAVRAS FINAIS

A sociedade está submetida à linguagem, pois ela nos possibilita a interação social, a disseminação da produção intelectual e artística das mais diversas culturas ao longo dos séculos. Segundo Chauí (2005), a linguagem é inseparável do homem. E a reflexão sobre

a linguagem vem desde os tempos mais remotos. Sendo impossível pensar o homem sem a linguagem, Chauí afirma que a linguagem “não é um simples acompanhamento do pensamento, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento” (2005, p. 148). O homem é na linguagem. Surgem, então, as dúvidas: *Escrever é decente ou indecente? É simulacro ou realidade? É essencial ou relativo?* Será a escrita uma pintura, feita com tinta artificial?

Escrever não significa transpor a realidade para o papel. Escrever pode ser um simulacro, uma vez que as coisas podem ou não ter semelhanças entre si, assim como palavra e imagem podem ou não conter semelhanças, uma vez que a fronteira entre a memória e a ficção são tênues. A escrita pode conduzir à vida ou morte, como pode libertar ou aprisionar homens e nações. Escrever é sempre possibilidade, é sempre jogar com o inesperado. Para Derrida (2005), a escrita é um *phármakon*, que pode ser traduzido como remédio, veneno ou poção. A escrita é vista a partir dessa visão tripartite. Enquanto remédio, ela pode ser o fio condutor do conhecimento, ou seja, por meio da escrita podemos chegar à verdade (conhecimento). A escrita no sentido do veneno pode nos conduzir à morte ou ao estado de ignorância, se diante daquilo que nos é apresentado não se interpõem indagações. E, finalmente, a escrita enquanto poção mágica tem a função de esconder o conhecimento, equiparando-se à máscara. Além de esconder o conhecimento, pode esconder o poder, confundindo os homens e manipulando-os. Aqui cabe, também, a noção da escrita enquanto simulacro, isto é, representação da realidade, sem compromisso com esta. As palavras de Barthes, sobre isso, vêm ao nosso encontro: “O discurso não tem qualquer responsabilidade para com o real” (Barthes, 1970, p. 65).

Se a escrita não tem nenhuma responsabilidade com o real, as possibilidades são múltiplas, permitindo ao escritor jogar com a realidade e a ficção. Não é intenção da escrita, principalmente a literária, provar que os fatos ali apresentados tenham acontecido realmente. Nesse sentido, o escritor, um sujeito ficcional, mesclará elementos históricos e literários, compondo, assim, a sua trama, que enfeitiçará o leitor. O próprio Trevisan nos apresenta, em “Cartinha para um velho prosador”, o que significa escrever para ele:

Escrever bem é pensar bem, não uma questão de estilo. Os bons sabem de seus muitos erros, os medíocres não sabem coisa alguma. O que há de ser, para você já foi. Não se finge o talento – falta de engenho, você é vento e pó. As letras roubadas são falsas (Trevisan, 2001, p. 66).

No caso específico de Dalton Trevisan, percebe-se que há uma mediação entre a sua visão de mundo, ou melhor, a sua visão de Curitiba, pois ele lê esse espaço urbano com um *modus operandi* próprio, propiciando ao leitor de suas narrativas a visão de uma cidade hiper-real, povoada de indivíduos esfacelados. Em suas narrativas, ele reproduz um indivíduo perdido em meio à multidão, que é local e coletivo, recuperando as suas mais diversas experiências e a fragmentação da sua identidade. Esse homem, que habita a Curitiba, lar e cárcere, transforma-se em universal, pois representa o indivíduo que vaga em meio à modernidade, procurando sentido e esperança para melhorar sua vida e sua cidade. Por que o espaço da cidade e não outro? Porque no espaço da cidade moderna surgem as ações sociais, a arte, a cultura e as relações sociais e suas contradições. É no espaço urbano que se constroem múltiplos discursos. O espaço urbano, esse imenso texto humano em constante construção e desconstrução, propicia ao indivíduo navegar por estradas sinuosas, que são marcadas por memórias e signos.

E é nesse espaço, Curitiba a metáfora de todas as cidades, que navegamos nas histórias despudoradas de Dalton Trevisan.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Edições 70, 1970.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução Maria Luz Moita, Maria Amélia e Cruz Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Chapécó: Editora Universitária Argos, 2002.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos 1942-1978, Volume I, De A Cinza do Purgatório até Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIMENSTEIN, Gilberto. *Meninas da noite. A prostituição de meninas-escravas no Brasil*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP – Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEME, Edson Holtz. *Noites ilícitas. História e memórias da prostituição*. Londrina: EDUEL, 2005.

LOPES, José Marcos. Rodovias da RMC têm 45 pontos de prostituição. *NQM Comunicação*, 2007. Disponível em: <http://www.nqm.com.br/imprimir.php?visualizar=10088633>. Acesso em 15 mar. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. 1998. 448f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba Perdida*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VILLACA, Nízia. *Cemitérios de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WALDMANN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

WALDMANN, Berta. Tiro à queima-roupa. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 255-259, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100014. Acesso em 24 jan. 2013.

Recebido em: 10/04/2024

Aceito em: 02/07/2024

Jailton Gonçalves Prates: licenciado em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2010) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR), especialização em Interfaces entre Estudos Literários e Linguísticos (2012) e mestrado (2013) em Letras pela UNICENTRO-PR. Possui graduação em Teologia (bacharel) pelo centro interdiocesano de Teologia de Cascavel-PR em convênio com a PUC-PR (2006). É professor de Língua Portuguesa na Rede Estadual de Ensino do Paraná (QPM). Doutorando em Letras pela UNICENTRO-PR.

A poesia lírico-amorosa de Vinícius de Moraes

The lyrical-love poetry of Vinícius de Moraes

Juliana Silvério

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

junespletras@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-5811-218X>

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo estudar a imagem feminina que compõe a poesia lírica amorosa de Vinícius de Moraes durante a sua primeira fase religiosa. Para tal estudo foram analisados alguns poemas que pertencem aos dois primeiros livros publicados pelo autor: *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935). Sobre isso, se constatou que o processo idealizador da figura feminina ausente, mas despertadora de saudade e desejo, inserida em uma atmosfera religiosa e mística, possui a presença órfica. Por isso, as figuras femininas aparecem como belas, sendo elas a causadora da sublimidade do amor no eu-lírico. Sendo assim, o amor poético e a poesia são vistos por Vinícius de Moraes como coisas que transcendem a morte.

Palavras-chave: amor; mulher; idealização; fase religiosa; presença órfica.

ABSTRACT

The aim of this article is to study the female image that makes up Vinícius de Moraes' loving lyrical poetry during his first religious phase. For this study, some poems belonging to the first two books published by the author were analyzed: *The path to distance* (1933) and *Forma e exegese* (1935). Regarding this, it was found that the idealizing process of the absent female figure, but awakening longing and desire, inserted in a religious and mystical atmosphere, has the Orphic presence. Therefore, female figures appear as beautiful, being the cause of the sublimity of love in the lyrical self. Therefore, poetic love and poetry are seen by Vinícius de Moraes as things that transcend death.

Keywords: love; woman; idealization; religious phase; orphic presence.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo estudar a imagem feminina que compõe a poesia lírica amorosa de Vinícius de Moraes durante a sua primeira fase religiosa. Para tal estudo foram analisados alguns poemas que pertencem aos dois primeiros livros

publicados pelo autor: *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935). Nos poemas abordados a figura feminina viniciiana é envolvida pela presença órfica. Estando ausente, a mulher permanece intensamente viva nos sentimentos do eu-lírico. O desejo e o amor fazem da mulher amada o fruto da imaginação poética. A princípio, essa imaginação toca o corpo feminino por meio do desejo, mas, logo, o toque se dissipa, ficando o amor e a lembrança da amada. Dito isso, a tríade entre religião, sensualidade e o erotismo aparecem entrelaçados na construção poética. A influência religiosa, marcada por uma formação católica rigorosa, contribui para a tensão entre o desejo e a culpa, entre o prazer e a expiação, desencadeando sofrimento e martírio, que também se refletem no afastamento do eu-lírico de sua mulher adorada. Dessa maneira, a figura feminina aparece como ser encantador e fatal, ora causa de elevação espiritual, ora fonte de tormento. O erotismo não se apresenta apenas como impulso corporal, mas como uma dimensão estética da linguagem: o corpo feminino é metaforizado, transfigurado, sendo alçado ao campo simbólico do poema.

PRIMEIRA FASE: POESIA MÍSTICA

Vinícius de Moraes tem sua obra dividida em duas fases: a primeira fase é transcendental, mística, oriunda da religiosidade; e a segunda, oposta ao transcendentalismo e ao místico, com as poucas nuances marcantes da religiosidade. A primeira fase é composta pelos livros *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Novos poemas* (1938), e o livro *5 elegias* (1943) é considerado uma transição entre a primeira e a segunda fase. E será sobre essa primeira fase, sobretudo os dois primeiros livros, *O caminho para a distância* (1933) e o outro, *Forma e exegese* (1935), que esta pesquisa irá se aprofundar, visando mostrar a construção da imagem feminina na poesia viniciiana.

Segundo Salete Cara (1985), o lirismo moderno recria a linguagem poética por meio do jogo entre: sons, ritmos e imagem. A linguagem se torna mediadora entre poeta e realidade. O sujeito lírico moderno tem a consciência de que o espaço da poesia não é o espaço da realidade (objetivo) e nem o espaço do “eu” (subjetivo), mas constrói uma imagem poética em torno das escolhas de linguagem que o poema apresenta, ou seja, o sujeito lírico é o próprio texto. Octavio Paz (1984) diz que palavras são o meio pelo qual

se projeta uma imagem poética. Conforme o teórico russo Chklovski (1975), um dos processos envolvidos na construção da imagem é a singularização, que consiste em dificultar a compreensão do que é o objeto. Durante o processo de singularização, um objeto recebe um determinado nome que já é atribuído a outro objeto. Um exemplo de singularização é a metáfora. O objetivo da singularização da imagem é fazer com que o objeto provoque uma percepção particular, criando uma visão nova no observador e não o seu reconhecimento.

A poesia de Moraes tem em seus primeiros livros uma atmosfera religiosa por meio da qual constrói a imagem feminina como algo entre o ideal e o real, ou seja, singularizada. A mulher de carne e osso, a figura amada e desejada pelo eu-lírico, revela-se causadora do desejo e, ao mesmo tempo, é percebida em ausência. A imagem que temos dessa figura feminina projeta-se na lembrança do sujeito, sendo, portanto, sua lembrança a produtora das sensações que se fazem presentes no poema. A figura feminina seria, portanto, uma imagem poética.

O processo idealizador da figura feminina ausente, mas despertadora de saudade e desejo, inserida em uma atmosfera religiosa e mística, nos leva a perceber a presença do mito de Orfeu. Segundo Mauricélia Ferreira das Neves, em sua dissertação de mestrado (2014), Orfeu tocava alegremente com sua lira, a sua amada e bela Eurípides, mas quando os dois são separados, a lira de Orfeu passa a lamentar tristemente a perda da amada. O Belo em Orfeu é a harmonia em sua arte musical e em Vinícius de Moraes o Belo é o fazer poético, ou seja: para o poeta a poesia é a “visão da beleza” que projeta na figura feminina em ausência. É a perda do outro que gera o sentimento profundo de afeto e saudade, que gera a idealização do outro. Assim, pode-se alegar que o amor no poema é responsável por entoar essa “visão da beleza” por meio da poesia, como também, o amor seria um gesto de dizer a dor pela sua perda. O amor poético e a poesia são vistos por Vinícius de Moraes como coisas que transcendem a morte. O próprio misticismo que envolve seus poemas pode ser atribuído à influência órfica. Para Octavio Paz (1994), o apaixonado vê e consegue tocar em uma presença, já o místico contempla uma aparição. O autor ainda acrescenta: “no amor o objeto é mortal e na mística um ser intemporal que, momentaneamente, encarna neste ou naquela forma” (Paz, s. d., p. 101).

José Castello (1994) atribui para essa primeira fase da produção poética uma forte influência religiosa oriunda do ensino religioso recebido pelo poeta dos jesuítas enquanto

estudante. Tal influência religiosa também foi recebida dos intelectuais católicos universitários que impactaram o jovem durante a sua vida acadêmica. Dentre eles está o poeta e amigo Octavio Faria que se tornou uma espécie de “mentor” para o nosso poetinha; e o pensador católico sergipano Jackson de Figueiredo, que, de acordo com Castello (1994), foi um espelho adotado por Vinícius de Moraes: o vestígio deixado pelo sergipano foi uma devoção religiosa radical que nutria certo peso, uma tortura, um medo, uma espécie de sacrifício doloroso. Acrescenta-se aqui, também, o poeta Augusto Frederico Schmidt. Alfredo Bosi (1994) alega que foi de Schmidt que Vinicius, em seus primeiros livros, herdou a religiosidade neossimbolista.

Sobre o contexto religioso em que se encontra a poesia de Moraes, Antonio Candido (1989) menciona que nas décadas de 1930, no Brasil, a literatura sofre interferências de cunho religioso como também de ideologias políticas. Havia nos escritores daquela época, dentre eles Vinícius de Moraes, a preocupação social e religiosa, eis que o catolicismo ressurgiu como uma fé avivada, um estado de espírito, um valor estético.

Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor (Candido, 1980, p. 213).

Ao lado das nuances religiosas, a presença da sensualidade já é parte dessa primeira fase. Sobre isso Bosi afirma: “Tratando-se, porém, de um sensualismo contrastado *ab initio* pelas reservas de uma educação jesuítica, o poeta oscila entre as angústias do pecador e o despejo do libertino” (Bosi, 1994, p. 305). Segundo Leitão (2013), em sua dissertação de mestrado, a mulher na poesia vinicianiana aparece como: o desejo do desejo de seu herói, como também é a heroína literária. A imagem feminina que aparece é a de uma mulher construída a partir do imaginário masculino. Sejam os traços físicos ou psicológicos, não importa, quem os cria é um homem que personifica o ser feminino. A mulher amada, a prostituta, a mãe e a irmã são modelos criados conforme a perspectiva social e literária à qual o autor pertence.

Os sentidos sem perderem seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua

realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se. Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: "Quem é você?" Pergunta sem resposta... Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o ver e o crer. Por essa ponta a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens (Paz, 1994, p. 6).

Leitão enfatiza que o olhar do eu-poético sobre a imagem feminina do nosso poetinha, além de ressaltar os seus atributos físicos, é um olhar tão profundo que se torna erótico. Então, podemos enquadrar a figura feminina na poesia viniciano não apenas como algo sensual, místico ou religioso, mas dotada de uma natureza erótica. É na segunda fase que Moraes se detém sobre a imagem feminina assim erotizada. Quanto ao erotismo, Octavio Paz (1994) afirma que o erotismo é uma poética corporal, enquanto a poesia é uma erótica verbal. Na poesia os traços eróticos percorrem os traços místicos e são produzidos por meio da linguagem, pois é ela quem constrói o sentido- material das ideias corpóreas, construindo então a sensação. O erotismo, afirma Paz, nada mais é do que a mera sexualidade transfigurada que se forma por meio da metáfora. Sendo a imaginação o agente que move o ato erótico e poético. Observe o teor erótico no trecho do poema "Ânsia" retirado do livro *O caminho para a distância*. Logo em seguida, temos um trecho do poema "A volta da mulher morena", retirado do livro *Forma e exegese*.

ÂNSIA

Na treva que se fez em torno a mim
Eu vi a carne.
Eu senti a carne que me afogava o peito
E me trazia à boca o beijo maldito.
Eu gritei.
De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma
E ninguém me atendeu [...]
(Moraes, 1933, p. 8).

A VOLTA DA MULHER MORENA

[...] Meus amigos, meus irmãos, cortai os lábios da mulher
morena
Eles são maduros e úmidos e inquietos
E sabem tirar a volúpia de todos os frios.
Meus amigos, meus irmãos, e vós que amais a poesia da
minha alma
Cortai os peitos da mulher morena
Que os peitos da mulher morena sufocam o meu sono
E trazem cores tristes para os meus olhos. [...]
(Moraes, 1935, p. 57).

Como elemento erótico, temos a “carne” que aparece no trecho do primeiro poema como algo perigoso, pois ela tem gosto de “beijo maldito” que “afogava” o eu-lírico, sendo ela relacionada à treva e à perdição. O eu-lírico horrorizado grita pedindo ajuda para se desvencilhar dela.

No segundo trecho, o corpo da mulher morena está erotizado e ele traz inquietação e incômodo para o eu-lírico. A mulher possui lábios “úmidos” e “inquieta”, seus peitos “sufocam o meu sono”. Este trecho proporciona uma visão de mulher fatal (“sabem tirar volúpia de todos os frios”), e que por isso era preciso “cortar” aquilo que despertava o desejo intenso do eu-lírico: “cortai os peitos da mulher morena” e “cortai os lábios da mulher morena”.

PRIMEIRO LIVRO QUE COMPÕE A FASE MÍSTICA: *O CAMINHO PARA A DISTÂNCIA*

A partir da herança católica, em 1933, Vinícius de Moraes publica o seu primeiro livro: *O caminho para a distância*, pela editora Schmidt. O livro é composto por quarenta poemas e, de acordo com Juliana Santos (2007), alguns desses poemas são formados por versos longos que se assemelham aos versos narrativos bíblicos. Alguns intelectuais como Otto Lara Resende e Carlos Drummond de Andrade, sobre a extensão dos versos na poesia de Moraes, chamam tais versos de “claudelianos” numa referência ao escritor francês Paul Claudel devido à produção dos seus *verset* (versos extensos, sem rima e sem metro que expressam sentimentos religiosos ou fervorosos). De acordo com Castello (1994), *O caminho para a distância* trata-se de uma obra mística e metafísica que nos apresenta um ser inquieto diante da carne e desesperado pela distância entre Homem e Deus. Para Pecci (1994), esse misticismo se dá na busca da idealização da figura feminina:

O caminho para a distância sugere o sobrenatural planando sobre um mar de calmarias inquietantes e tempestades benfazejas. Mas, é apenas uma sugestão, porque esse sobrenatural se apoia decisivamente numa calçada de praia, na roda de amigos ou na cor mulata de seios em riste dirigidos aos lábios do poeta. Resultando, pois, um misticismo alquebrado (Pecci, 1994, p. 133).

Vejamos dois poemas que pertencem ao livro *O caminho para a distância* (1933):

A UMA MULHER

Quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre o teu peito
Estavas trêmula e teu rosto pálido e tuas mãos frias
E a angústia do regresso morava já nos teus olhos.
Tive piedade do teu destino que era morrer no meu destino
Quis afastar por um segundo de ti o fardo da carne
Quis beijar-te num vago carinho agradecido.
Mas quando meus lábios tocaram teus lábios
Eu compreendi que a morte já estava no teu corpo
E que era preciso fugir para não perder o único instante
Em que foste realmente a ausência de sofrimento
Em que realmente foste a serenidade
(Moraes, 1933, p. 28).

O poema é estruturado por versos livres e brancos, em uma única estrofe, de 11 versos. Seu título “A uma mulher” se remete a uma dedicatória, cujo destinatário não se conhece porque não é nomeado. No poema, temos a madrugada como ponto de partida para uma situação particular descrita pelo sujeito lírico, situação vivida por ele. A madrugada, que compreende o período entre o final da noite e antes do sol nascer, é o espaço temporal propício ao devaneio, à lembrança, à divagação. A madrugada é o plano de fundo para o desenvolvimento poético. O verso começa com o conectivo temporal “quando”, marcando o tempo e a moldura do poema para o lirismo que envolve o sujeito lírico e sua lembrança de mulher amada. É a partir desse “quando” que surge a figura feminina que desperta o desejo do eu-lírico, causando impacto sobre ele por meio do contato de seu corpo nu junto ao dele. Os verbos no passado: “entrou”, “estendi”, “estavas”, “morava”, “tive”, “era morrer”, “era preciso”, “compreendi”, “quis afastar”, “quis beijar-te” e “tocaram”, servem para ressaltar a lembrança desse momento passado.

Esse corpo feminino é representando por sinédoques: “peito”, “rosto”, “mãos”, “olhos”, “carne” e “lábios”. E podemos observar as ações que ocorrem entre o sujeito lírico e a mulher: o ato de deitar um sobre o outro “estendi o meu peito nu sobre o teu peito”, e o ato de beijar “quando meus lábios tocaram seus lábios”.

As imagens líricas formadas pelo tom demiúrgico que compõe o poema são ressaltadas nas palavras: “morte”, “angústia”, “regresso”, “piedade”, “morrer”, “fardo”, “ausência” e “sofrimento”. Essa imagem lírica se forma mediante o corpo feminino adjetivado por valores negativos: “rosto pálido e mãos frias”, construindo uma imagem de algo sem vida. Mais adiante, no poema, o eu-lírico diz que “a morte já estava no teu

corpo”, ou seja, temos a morte sendo representada pela ausência dessa mulher. A imagem feminina e a união entre os corpos são criadas mediante o desejo e a imaginação do poeta.

No seu final, o poema entra em tensão, pois se antes o eu-lírico se angustiava e se afligia diante do desejo do contato físico com a figura feminina, agora esse eu-lírico se sente reconfortado em poder fugir e poder lembrar. Ele guardará em suas lembranças o momento em que esteve fisicamente junto à mulher: “preciso fugir para não perder o único instante”. A mulher surge como uma figura que morre fisicamente, mas que permanece viva na essência sentimental do eu-lírico: “em que realmente foste à serenidade”.

QUIETAÇÃO

No espaço claro e longo
O silêncio é como uma penetração de olhares calmos...
Eu sinto tudo pousado dentro da noite
E chega até mim um lamento contínuo de árvores curvas.
Como desesperados de melancolia
Uivam na estrada cães cheios de lua.
O silêncio pesado que desce
Curva todas as coisas religiosamente
E o murmúrio que sobe é como uma oração da noite...
Eu penso em ti.
Minha boca cicia longamente o teu nome
E eu busco sentir no ar o aroma morno da tua carne.
Vejo-te ainda na visão que te precisou no espaço
Ouvindo de olhos dolentes as palavras de amor que eu te dizia
Fora do tempo, fora da vida, na cessação suprema do instante
Ouvindo, junto de mim, a angústia apaixonada da minha voz
Num desfalecimento.
Pelo espaço claro e longo
Vibra a luz branca das estrelas.
Nem uma aragem, tudo parado, tudo silêncio
Tudo imensamente repousado.
E eu cheio de tristeza, sozinho, parado
Pensando em ti
(Moraes, 1933, p. 23).

O poema é composto por uma estrofe de 23 versos livres e brancos, tendo como pano de fundo a noite. Os tempos verbais no presente e gerúndio dão a ideia de que coisas estão acontecendo no momento: “é”, “sinto”, “chega”, “uivam”, “desce”, “busco”, “penso”, “ouvindo” e “pensando”.

A noite é descrita como um “espaço claro e longo” e o silêncio que predomina dentro dela é personificado em “olhares calmos”. Portanto, os adjetivos de valores positivos descrevem a noite quando tudo repousa tranquilamente: “tudo pousado dentro

da noite”. Os elementos desse ambiente que compõem a paisagem noturna dão indícios de calma e melancolia, pois o eu-lírico escuta o queixar das árvores “lamento contínuo de árvores curvas” e os cães uivam melancolicamente no silêncio calmo da noite. Temos nesses versos o recurso do hipérbato: até os cães na estrada estão uivando de melancolia nas noites de lua cheia “Como desesperado de melancolia/ Uivam na estrada cães cheios de lua”. Esse silêncio que envolve o ambiente é tão forte e profundo que tudo se rende para ele, até mesmo as vozes que atravessam o silêncio saem em forma de prece: “e o murmúrio que sobe é uma oração da noite...”.

Da calma noturna a figura feminina surge, pois o eu-lírico sente a falta da amada: “eu penso em ti”. A essência dessa mulher ausente se faz presente em coisas que compõem a matéria e rodeiam o eu-lírico, por exemplo: “E eu busco sentir no ar o aroma morno da tua carne”. Nesse verso, o eu-lírico recorre à sinestesia para transmitir a mensagem: “ouvindo de olhos dolentes as palavras de amor que eu te dizia”. Esse momento divino que o eu-lírico vivencia junto à sua amada faz com que ele perca a noção do tempo e da vida. E é nesse momento materializado da figura feminina que se encerra esse instante tão supremo: “fora do tempo, fora da vida, na cessação suprema do instante”. Encerrando esse momento materializado, o eu-lírico ainda consegue sentir a paixão que o domina. Fica nele a presença ausente de sua amada: “Ouvindo, junto de mim, a angústia apaixonada da minha voz”. Sendo assim, o eu-lírico é absorvido na calma noturna na qual somente as estrelas brilham “Num desfalecimento/Pelo espaço claro e longo/Vibra a luz branca das estrelas”. Portanto, o eu-lírico está se referindo à noite tranquila e silenciosa: “espaço claro e longo” onde tudo está inerte, quando nada acontece: “Nem uma aragem, tudo parado, tudo silêncio/Tudo imensamente repousado”. Como parte daquela paisagem noturna, movido pela ausência do ser amado e pela recordação, o eu-lírico se encontra cabisbaixo, solitário e parado. O que se pode dizer então, é que tanto a noite como o sentimento do eu-lírico estavam silenciosos e quietos. “E eu cheio de tristeza, sozinho, parado. / Pensando em ti.”

O tom calmo e melancólico é formado por meio das palavras: “calmos”, “longos”, “claros”, “repousado”, “pousado”, “lamento”, “desesperado”, “parado”, “pesado”, “murmúrio”, “silêncio”, “tristeza” e “sozinho”. Portanto, são essas as palavras que contribuem com o título do poema “Quietação” que se relaciona diretamente a esse ambiente parado que é a noite e onde está imerso o eu-lírico. O sentido também nos leva

para a quietação que é o sentimento que o domina. A imagem feminina se constrói no meio dessa atmosfera tranquila que compõe o poema.

SEGUNDO LIVRO QUE COMPÕE A FASE MÍSTICA: *FORMA E EXEGESE*

Forma e exegese foi publicado em 1935, pela editora Pongetti. O livro é composto por vinte e dois poemas que se dividem em cinco partes. No livro, no início, temos um agradecimento aos poetas franceses Rimbaud e Rivière.

Na primeira parte temos uma epígrafe do poeta francês Leon Bloy: “Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais” (O sofrimento passa, o ter sofrido nunca passa). A temática da saudade do passado, a ausência da mulher amada e as lembranças da mãe constroem a poética desta parte.

Na segunda parte temos uma epígrafe do escritor brasileiro Mario Vieira de Mello “Deus existe, eu que não existo”. E outra do poeta francês Stéphane Mallarmé: “Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! donne, ô matière” (O paraíso está morto. A ti corro! Dá, ó matéria). As temáticas do sofrimento e da melancolia, da mulher eterna e fatal constroem a poética dessa parte.

Na terceira parte temos uma epígrafe do escritor alemão Goethe: “Todo o efêmero não é senão símbolo”. E outra do poeta francês Arthur Rimbaud “j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir” (Eu vi alguma vez o que o homem pensou ter visto).

Ainda nesta última parte temos outras epígrafes, como a que antecede o poema “O escravo”, uma do poeta francês Charles Baudelaire: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans” (Tenho mais memória do que se tivesse mil anos); outra do poeta austro-húngaro Rainer Maria Rilke: “A grande morte que cada um traz em si”.

No poema “A música das almas” contamos com a epígrafe do poeta francês Paul Claudel: “Le mal est dans le monde comme un esclave qui monte l'eau” (o mal está no mundo como um escravo que se levanta para viver). A temática da mulher ausente, o existencialismo e a melancolia constroem a poética dessa parte.

Na quarta parte do livro temos uma epígrafe de Arthur Rimbaud: “Mais, vrai, j'ai trop pleuré. Les aubes sont navrantes. Toute lune est atroce et tout soleil amer” (Mas, é

verdade, eu chorei muito. Os amanheceres são de partir o coração. Cada lua é atroz e cada sol é amargo).

Ainda nesta parte temos o poema “Três respostas em face de mim” antecedido por três epígrafes, duas de Arthur Rimbaud e uma do poeta francês André Gide: “Familles, je vous hais! foyers clos portes refermées; possessions jalouses du bonheur” (Famílias, desejo-vos um lar fechado; portas fechadas; possessões ciumentas de felicidade). A temática existencialista, de Deus e da saudade do passado constroem a poética dessa parte.

Na quinta parte temos uma epígrafe de Arthur Rimbaud: “Assez! voici la punition: — En marche!” (Chega! Eis aqui a punição. Marche!). A temática sobre a mulher fatal, Deus e Cristo constroem a poética dessa parte. Segundo Juliana Santos (2007), o livro possui uma intensa carga simbólica, aparecendo em sua composição alegorias e parábolas que se assemelham às dos textos bíblicos. E devido aos versos serem longos, eles adquirem um tom profético que mais uma vez nos remete aos textos bíblicos. Tal obra rendeu a Vinícius de Moraes o prestigioso prêmio Filipe de Oliveira. Sobre o livro, o amigo íntimo e poeta Octavio Faria declara:

Seus poemas são de uma qualidade não raro excepcional. Aliás, pela ‘forma’, são tão diferentes que frequentemente se tem a impressão de que se trata de um outro poeta... Basta um simples olhar lançado sobre os versos longos, desusadamente longos, que se substituíram aos versos de tamanho comum, e logo se constata que, alongando-se assim, ganharam um encanto novo. Uma sonoridade, uma beleza musical que está nas melhores coisas de Verlaine como nos grandes momentos de ‘visão’ de Rimbaud ou em certas passagens da obra de Claudel, moço... Evidentemente, o poeta mudou. De um livro para outro, cresceu incrivelmente (Faria *apud* Pecci, 1994, p. 135).

Vejamos dois poemas que pertencem ao livro *Forma e Exegese*, publicado em 1935:

AGONIA

No teu grande corpo branco depois eu fiquei.
Tinha os olhos lívidos e tive medo.
Já não havia sombra em ti — eras como um grande deserto de areia
Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites.
Na minha angústia eu buscava a paisagem calma
Que me havias dado há tanto tempo
Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida
E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.
Eu estremecia agonizando e procurava me erguer
Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.
Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma
Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem.

Depois foi o sono, o escuro, a morte.

Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente
Vinha cheio do pavor das tuas entranhas
(Moraes, 1935, p. 71).

O poema “Agonia” é composto por doze versos brancos e livres. No título a palavra “Agonia” está relacionada ao sofrimento, à aflição, à angústia e à inquietação. O poema se desenvolve nessa atmosfera de angústia a partir do encontro do eu-lírico com o outro, a mulher à qual se dirige. Esse encontro é marcado por um indicativo de tempo “depois” que define a moldura do poema para um tempo do “agora” descrito no passado. Os tempos verbais evidenciam esse passado contido no presente: “no teu grande corpo branco depois eu fiquei”.

O eu-lírico constrói a figura feminina por meio de uma miragem, revelando assim o seu estado de espírito. Essa miragem, segundo a impressão do eu-lírico, faz da mulher amada um ser muito atraente que seduz fortemente a figura masculina. O eu-lírico recorre à comparação: “eras como um grande deserto de areia” e “teu ventre era como areia movediça” e à metáfora: “e teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval”, para demonstrar o quão impactante é essa mulher. Além disso, o contato com o corpo feminino causa a impressão de que ele irá “consumir” o outro ser: “fui me afogando em ti mesma” e “desaparecendo no teu ser disperso”. E assim o poema recria uma imagem agitada em torno dessa mulher fascinante. Temos também o adjetivo “grande” que faz referência à grandiosidade do corpo feminino perto da pequenez do eu-lírico. Aliás, o corpo feminino aparece no poema todo: “olhos”, “seios”, “ventre” e “entranhas”.

Alguns léxicos de valor negativo como “estéril”, “sem vida”, “medo”, “monstruosidade”, “pavor” e “morte” que compõem o poema, transmitem a sensação de agonia que constrói o ambiente poético. No final do poema “depois foi o sono, o escuro, a morte”, o eu-lírico nos sugere que a miragem acaba: “quando despertei era claro”. No entanto, mesmo depois do despertar da miragem, existe a lembrança do que foi presenciado junto à figura feminina. O que ficou no eu-lírico é a essência dessa mulher, e é justamente a ausência dela que causa medo “vinha cheio do pavor das tuas entranhas”.

A MULHER NA NOITE
Eu fiquei imóvel e no escuro tu vieste.
A chuva batia nas vidraças e escorria nas calhas — vinhas andando e eu não te via
Contudo a volúpia entrou em mim e ulcerou a treva nos meus olhos.

Eu estava imóvel — tu caminhavas para mim como um pinheiro erguido
E de repente, não sei, me vi acorrentado no descampado, no meio de insetos
E as formigas me passeavam pelo corpo úmido.
Do teu corpo balouçante saíam cobras que se eriçavam sobre o meu peito
E muito ao longe me parecia ouvir uivos de lobas.
E então a aragem começou a descer e me arrepiou os nervos
E os insetos se ocultavam nos meus ouvidos e zunzunavam sobre os meus lábios.
Eu queria me levantar porque grandes reses me lambiam o rosto
E cabras cheirando forte urinavam sobre as minhas pernas.
Uma angústia de morte começou a se apossar do meu ser
As formigas iam e vinham, os insetos procriavam e zumbiam do meu desespero
E eu comecei a sufocar sob a rês que me lambia.
Nesse momento as cobras apertaram o meu pescoço
E a chuva despejou sobre mim torrentes amargas.

Eu me levantei e comecei a chegar, me parecia vir de longe
E não havia mais vida na minha frente
(Moraes, 1935, p. 69).

O poema “A mulher na noite” é composto por 27 versos brancos e livres. É possível observar que esses versos são longos e se assemelham a uma prece. Os verbos: “batia”, “ulcerou”, “acorrentado”, “eriçavam”, “arrepiou”, “zunzunavam”, “lambiam”, “urinavam”, “apossar”, “sufocar”, “procriavam”, “apertaram” e “despejou” conseguem representar o medo e o ambiente tenebroso que compõe toda a imagem poética.

Temos a noite e a chuva como ponto de partida para os acontecimentos poéticos “[...] e no escuro tu vieste.” / “A chuva batia nas vidraças [...]”. O escuro é metáfora para a noite como também é o lugar temporal onde a mulher aparece. O eu-lírico, a princípio, está inerte, assistindo aos acontecimentos “eu fiquei imóvel”. A presença da mulher é sentida por ele “vinhas andando e eu não te via”. Então, nesse momento o desejo sexual domina-o, seus olhos são machucados pela visão feminina que aparece na noite: “Contudo a volúpia entrou em mim e ulcerou a trevas nos meus olhos”. Logo adiante, o eu-lírico a compara com um “pinheiro erguido” que se dirige para ele, contudo, ele ainda está imóvel.

A partir daqui, uma enumeração de acontecimentos passa a ser descrita em tom de desespero por parte do eu-lírico: “me vi acorrentado no descampado”. Animais diversos aparecem compondo a imagem desse lugar aberto, sem árvores ou matos “no meio dos insetos”. Também é possível observar que esses animais estão em contato com o corpo masculino, causando temores: “e as formigas me passeavam pelo corpo úmido”. De repente, cobras saem da mulher e se apoderam do corpo masculino, indicando-nos o domínio de um corpo sobre o outro: “Do teu corpo balouçante saíam cobras que se

erichavam sobre o meu peito”. Em seguida, uma cena é descrita com sentido sexual, os lobos uivam para se comunicarem ou se acasalarem: “me parecia ouvir uivos de lobas”. Os insetos envolvem o eu-lírico com zumbidos nos ouvidos e movimentos sobre os lábios, e mais animais surgem para integrar a essa imagem: “grandes reses me lambiam o corpo”, “cabras cheirando forte urinavam sobre minhas pernas”, “as formigas iam e vinham”. O eu-lírico é dominado por esses animais que o deixam sem reações e com medo “Uma angústia de morte começou a se apossar do meu ser”. A imagem descrita constrói uma atmosfera de morte que começa a absorver o eu-lírico: “E eu comecei a sufocar sob a rês que me lambia”, “nesse momento as cobras apertaram o meu pescoço”. A chuva sobre pessoas e animais é amarga, isso é mais um indício de medo e morte que dominavam o eu-lírico: “E a chuva despejou sobre mim torrentes amargas”. Nesse instante o eu-lírico consegue sair do seu estado de inércia e levanta-se: “Eu me levantei e comecei a chegar”, ele tinha a sensação de que retornava de algum lugar distante. O lugar distante é o ambiente que se constrói mediante a sensação que a figura feminina desperta. Somente no último verso, porém, ele esboça alguma reação: “Eu me levantei”. Quando ele tenta reagir, para sair daquele ambiente amedrontador que o cerca, tudo desaparece, inclusive a imagem feminina: “E não havia mais vida na minha frente”.

CONCLUSÃO

Ao longo dessa pesquisa percebemos que a primeira fase poética de Vinícius de Moraes é composta por poemas com tom religioso, místico e transcendental. Moraes produziu uma imagem feminina fatal e ao mesmo tempo distante, sendo cultuada por meio do desejo e da saudade e isso ocorre devido à presença órfica. A mulher amada se torna um produto da imaginação do poeta. Movido por amor, o poeta toca fisicamente sua amada, mas esta se dissipa tornando-se uma aparição. Devido à referência católica, seus poemas possuem características estéticas com versos longos que se assemelham aos versos bíblicos. Estes tipos de versos estão presentes em quase todos os poemas vistos durante os estudos dos dois primeiros livros mencionados nesta pesquisa. O olhar do eu-lírico é muito profundo sobre os aspectos físicos da mulher, o que a torna erotizada. Comparando o primeiro livro com o segundo, vimos que este contém mais poemas de versos longos que aquele. Como também podemos perceber que o primeiro livro contém

mais nuances religiosas e transcendentais que o segundo e a figura feminina aparece mais mistificada na primeira obra do que na segunda.

Portanto, Vinícius de Moraes cultuou nessa primeira fase, de forma intensa, todas as mulheres, seja ela mãe, irmã, namorada ou santa. Ora elas lhe causam temores, ora elas lhe causam calmarias. Ora elas lhe causam o êxtase do amor, ora elas lhe causam o sofrimento do mesmo. Realmente, o homem dos sonetos, da Bossa Nova e do teatro nos deixou um vasto legado sobre o amor, a saudade, a paixão e a mulher. E sobre está última, acrescento as palavras de José Castello (1994, p. 160) se referindo à imagem feminina que Moraes constrói: “A mulher, portanto, é um ser sobrenatural, muito mais forte e poderoso que o homem que, diante dela, só pode se apequenar e ceder”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Susanna Busato por me orientar durante a pesquisa, na qual resultou nesse artigo acadêmico. E também alargou os horizontes do conhecimento acerca da majestosa poesia vinicianiana.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. *Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes*. 2013. 178p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

MORAES, Vinicius. *Forma e Exegese*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

MORAES, Vinicius. *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro: Schimitd, 1933.

NEVES, Mauricélia Ferreira das. *Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos acordes do mito*. 2014. 120p. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PAZ, Octavio. “O poema”. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PECCI, João Carlos. *Vinicius sem ponto final*. São Paulo: Saraiva, 1994.

SANTOS, Juliana. *Vinicius de Moraes e a poesia Metafísica*. 2007. 101p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

Recebido em: 11/07/2024

Aceito em: 28/07/2025

Juliana Silvério: graduada em Letras-Licenciatura Português/Italiano pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto - SP. Mestranda em Literatura pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto – SP.

O destino de Ulisses: a memória em Melville e Pessoa

The Destiny of Ulysses: the memory in Melville and Pessoa

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

pmcap1996@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7093-814X>

RESUMO

O presente ensaio pretende ler comparativamente dois poemas, respectivamente, “Ulysses”, de *Mensagem* (2014), de Fernando Pessoa (1888-1935), e “John Marr”, de *John Marr and other sailors* (2019), de Herman Melville (1819-1891). A leitura comparada considera a figuração do Ulisses homérico nas obras como fio condutor para que se possa entender a questão da memória em ambos os textos, seja como a recuperação de um passado perdido, em Melville, seja a previsão de um futuro pretendido, em Pessoa. Assim, a imagem de Ulisses surge tanto em sua semelhança quanto em sua dissemelhança, assumindo aqui o entendimento de imagem de Jacques Rancière como mostrado em sua obra *O destino das imagens* (2012). Por fim, a comparação dos poemas é habilitada pelos estudos realizados por Irene Ramalho Santos, em *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano* (2007).

Palavras-chave: memória; imagem; Ulisses; Herman Melville; Fernando Pessoa.

ABSTRACT

The present essay intends to read two poems comparatively, respectively, “Ulysses” from *Mensagem* (2014), by Fernando Pessoa (1888-1935), and “John Marr”, from *John Marr and other sailors* (2019), by Herman Melville (1819-1891). The reading considers the figuration of the Homeric Ulysses in the works as a guiding thread to understand the issue of memory in both texts, whether as the recovery of a lost past, in Melville, or the prediction of an intended future, in Pessoa. Thus, the image of Ulysses appears both in its similarity and its dissimilarity, assuming here the understanding of Jacques Rancière's image as shown in his work *The future of the image* (2012). Finally, the comparison of poems is enabled by the studies of Irene Ramalho Santos, in *Atlantic poets: Fernando Pessoa's turn in Anglo-American modernism*. (2007).

Keywords: memory; image; Ulysses; Herman Melville; Fernando Pessoa.

Um enganador de jeito solerte
Homem muito-truque e de gestos leves

Correu o estado do mundo sem sorte
E contou aos convivas onde esteve.

As praias que descem no rio da Morte
Os prados nos quais não sabem dos remos
Uma colônia fundada no corte
Espaço vago entre os livros que lemos.

Gralhou a todos sobre o seu futuro,
Elevou a companhia do passado
E o presente, com seu espelho dúbio,

Mostrou o oceano como prematuro,
Estrada e horizonte defasado,
E o cão velho chamou com o assobio.¹

INTRODUÇÃO OU AUGÚRIO COMPARATIVO

Assim, em tom de apresentação do aspecto crítico-comparativo, é preciso compreender que a leitura comparada entre *Mensagem* (2014) [1934], de Fernando Pessoa (1888-1935), e *John Marr and other sailors* (2019) [1888], de Herman Melville (1819-1891), a ser realizada aqui parte de dois importantes pressupostos. Primeiramente, não serão analisados todos os quarenta e quatro poemas de *Mensagem*, tampouco serão lidos os vinte poemas de *John Marr and other sailors*, pois, de cada uma das obras, foi selecionado somente um poema. Portanto, focar-se-á no poema “Ulysses”, o primeiro poema da seção “Os Castellos”, de *Mensagem*, e no poema “John Marr”, poema de abertura do livro de Melville, composto por uma introdução em prosa e pelo poema em si. A seleção do *corpus* conforme apresentado tem por intenção afastar a amplidão interpretativa que poderia ser causada por uma seleção muito extensa de poemas. Ainda que, em verdade, não será retirada a possibilidade de visitar outros poemas de ambas as obras, pois se sabe que, não sendo poemas dispersos, são parte do todo que compõe os seus respectivos livros.

A leitura realizada terá como fio condutor a figura de Ulisses tal qual visto na *Odisseia* (século VIII a.C.), de Homero (século VIII a.C.). No caso, enquanto figuração, Ulisses seria o tema e substrato sobre o qual as produções poéticas desvelam a sua preocupação com a reconstituição da memória, problema central que perpassa não só os poemas em si, mas os livros dos quais fazem parte. Assim, não serão levados em conta

¹ Poema original do autor, feito especificamente para o ensaio “O destino de Ulisses”.

suas figurações em mitos outros ou em tragédias, como em *Filoctetes* (409 a.C.) e *Ájax* (442/441 a.C.), de Sófocles (497/496 a.C. - 406/405 a.C.), ou *Hécuba* (424 a.C.) e *As Troianas* (415 a.C.), de Eurípedes (480 a.C. - 406 a.C.), pois é necessário reconhecer que, a depender do contexto de escrita, ou seja, ao ser apresentado no discurso épico ou no discurso trágico, a personagem adquirirá feições diferentes, ainda que mantenha em seu cerne o arquétipo do herói astuto e engenhoso.

Desse modo, cabe fazer a seguinte pergunta: qual a relação possível entre a figura do herói mítico Ulisses e suas histórias e os poemas de Pessoa e Melville? Por que usar esses poemas e não outros? Ora, de modo breve, pois tudo será mais bem esmiuçado em suas respectivas partes, reconhece-se que ambos os poemas evocam direta e indiretamente a figura do herói grego, quer na nomeação do poema de Fernando Pessoa e a sabida conexão entre a fundação de Lisboa e a epopeia grega, quer na semelhança entre a narrativa da personagem John Marr e o destino de Ulisses previsto por Tirésias na chegada do Laértida à entrada do Hades. Portanto, como posto anteriormente, a intenção central da leitura comparada entre os dois poemas e entre os dois livros está relacionada à compreensão de que ambas as obras tratam de facetas da reconstituição da memória, uma memória coletiva que perpassa pelo individual, em Pessoa, que não se ousaria, em princípio, chamar de história, e outra, uma memória individual que representa um passado vivido pelo coletivo, em Melville.

Contudo, é preciso antes que se siga com o segundo pressuposto teórico dessa leitura comparada. Desta feita, igualmente mantém-se em mente que o presente texto parte de um percurso de pesquisa já existente. Ele segue do que fora estabelecido por Irene Ramalho Santos em seu livro *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano* (2007). O precedente aberto por Ramalho Santos permitiu que fosse possível ler a obra de Pessoa como uma via de mão dupla, que lê e é lida, pelos poetas do modernismo e do proto-modernismo anglo-americano. Para Santos, além das especificidades atribuídas a uma literatura nacional, há entre as literaturas europeias e a literatura estadunidense uma relação de interseção. Interseção essa que habilitou Ramalho Santos a observar as gerações românticas inglesas como fortes influenciadoras da estética modernista, ou seja, como um substrato literário do modernismo, e permitiu leituras comparadas entre Fernando Pessoa e Edgar Allan Poe (1809-1849); Walt Whitman (1819-1892); Emily Dickinson (1830-1886); e Hart Crane (1899-1932).

Portanto, ler comparativamente a obra de Melville, um autor cuja poesia ainda está por ser descoberta no Brasil, é seguir no mesmo caminho pavimentado por Irene Ramalho Santos e outros autores, como George Monteiro² (1932-2019), em seus livros *The presence of Camões: influences on the literature of england, America, and Southern Africa* (1996) e *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature* (2000), que intentaram edificar e edificaram essa ponte entre a literatura portuguesa e a literatura anglófona.

Desse modo, em confluência com o que Ramalho Santos escreve em *Poetas do Atlântico* (2007), poderia considerar-se que a perspectiva comparativa sugerida parte da noção de intertextualidade. Assim é dito, pois, de acordo com Santos (2007), que um dos princípios teóricos de seu livro é o da “hetero-referencialidade das literaturas e culturas nacionais que constitui o seu modo próprio, independentemente de ‘influências’” (Santos, 2007, p. 19). Portanto, um sistema literário nacional, como o estadunidense ou o português, não representaria uma homogeneidade referencial, que partiria do princípio de que seria possível definir as linhas dessas literaturas nacionais a partir de sistemas autorreferenciais e modelos preestabelecidos, que autorizariam o mapeamento de uma origem que situe aquela literatura nacional em um sistema *a priori* reconhecido. Na realidade, Santos advoca, e aqui haverá coro, que há sempre um processo de reinvenção do local ocupado por um sistema literário no seu exato contexto, da mesma forma que todos esses sistemas estarão conectados em movimentos de troca e influência mútuas, especialmente quando se trata do sistema europeu e do estadunidense.

Por esse motivo também é que se poderia considerar que há, nas questões discutidas por este ensaio, uma aproximação com a ideia de “influência”. Assim, é possível compreender que ambos os autores e, respectivamente, suas obras, factualmente sofrem a influência do texto homérico. Em consulta ao *site* da Biblioteca Particular Fernando Pessoa, há catalogado duas edições da *Odisseia* em inglês e uma edição em francês. Da mesma forma, ao verificar-se a biblioteca particular de Herman Melville no *site Melville's marginalia online*, foram encontradas duas edições da *Odisseia* em inglês.

Para além da influência materialmente comprovável, há também mérito outro, pois nota-se pelo estudo aqui realizado que esse contato se revelou frutífero e engendrou uma produção artística. Desta feita, como diz Sandra Nitrini, em seu livro *Literatura*

² Ensaísta, tradutor e professor emérito da Brown University.

comparada (1997), a influência foi de ordem qualitativa e findou em um “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, ou seja, foi capaz de produzir uma obra literária de características próprias e por isso capaz de ser lida de forma apartada de sua influenciadora, mas que ao mesmo tempo apresenta elementos nos quais há a capacidade de reconhecer esse contato (Nitrini, 1997, p. 127).

Assim, vale considerar também que o presente escrito se inspira no processo de *Nekyia*, conforme apresentado no Canto XI da *Odisseia*, que é, segundo Robert Garland, em *The greek way of the death* (1985), o rito pelo qual se evocam as sombras dos mortos a aparecerem. Tal inspiração provém da intuição de que todo trabalho de crítica literária parte do chamamento e da revitalização das obras e de suas figuras a partir do processo de leitura, ainda que de modo algum se queira inferir que as obras não têm o valor de trabalhos vivos. O que é compreendido é que todo tipo de leitura da literatura tem a capacidade de vivificar a obra, mesmo que seja no decorrer da leitura e que, após fechar o livro, a sombra retorne ao seu local de descanso, pelo menos até o próximo sacrifício.

Por fim, encerra-se esse augúrio com o chamamento de Ulisses, que, por meio da sua Imagem, foi capaz de ser reconhecido através do nome em Pessoa ou através de atos recriados em Melville, que continuaram a sua história a partir da recuperação do tempo passado em vias de formar e de reformar o presente da memória.

A SOMBRA DE ULISSES OU A DISSEMELHANÇA DA IMAGEM

Por tudo o que poderia ser pensado, em valor do título dado, não seria errado, caso fosse suposto, que o presente ensaio se trataria com exclusividade ou ao menos com grande foco em Homero e/ou na figura dúbia de Ulisses. Entretanto, não sendo o foco central e sim tema, Ulisses aparecerá como uma sombra, cuja libação em sangue é ofertada para que se possa novamente aparecer ao mundo dos vivos e recuperar sua memória própria, pois mesmo os grandes heróis são dotados do esquecimento após o momento de sua morte, quando são acolhidos em outra morada e têm em si outra contínua existência. Assim, prosseguindo na questão, se há libação, há quem oferte – no caso, o crítico –, seja em busca de satisfazer alguma vontade, seja para encontrar uma resposta para um problema ou para achar o seu destino nas palavras de um vate.

Cabe dizer que Ulisses não haveria sido evocado somente uma única vez, pois desde o momento que sua história encerrou e deixou de ser cantada por Homero, entre o século VIII e o século VII, antes da Era Cristã, até o momento em que se inscreve esse texto, inúmeras vezes a sua sombra foi incomodada para que se pudesse inquirir algo. Diversos teóricos e escritores já o fizeram antes e não poderia ser diferente. A recuperação da sombra de Ulisses, de sua figura e de sua história, é um movimento reconhecido na história da literatura ocidental. Desde a justificativa da importância de uma cidade, chamada de Olissipo, atual Lisboa, atribuindo-lhe um passado mítico que ressalte a sua relevância, até a reconstrução de seu mito e sua viagem por James Joyce (1882-1941) no romance *Ulisses* (1920), o herói grego nunca fora esquecido.

O chamamento da sombra de Ulisses não é uma forma gratuita de retomar a figura do herói, mas sim uma maneira de reconhecer sua viagem, seus feitos e sua influência. O reconhecimento está em torná-lo Tirésias das obras, dos poemas de Melville e de Pessoa, mesmo que nele o dom de Apolo não esteja presente. O que pertence a Ulisses é narrar o seu passado, reexperienciar o passado na *Odisseia*, como é possível notar do canto IX ao canto XII, no qual conta a Alcínoo e seus convivas da estratégia do cavalo de pau ao episódio das Sereias, pois como ele mesmo diz “O que então primeiro, o quê, por último, contarei? / Muitas agruras deram-me deuses celestes. [...] / Sou Odisseu, filho de Laerte, que, por ardis, por todos / os homens sou conhecido: minha fama o páramo atinge” (Homero, 2014, p. 217). E o seu objetivo último é tornar ao lugar de onde saiu, Ítaca, e tornar a sua memória mais desejada, Penélope, pois como disse à Calipso, ninfa que o reteve em sua ilha:

Mas quero ainda assim e desejo todos os dias
voltar para casa e ver o dia do retorno.
Se de novo um deus me golpear no mar vinoso,
resistirei, tendo no peito ânimo resistente,
pois já muito, demais sofri e muito aguentei
em ondas e guerra; que, depois de tudo venha o retorno
(Homero, 2014, p. 167).

De fato, o retorno será um ponto central a ser discutido pela epopeia homérica, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, a “*Odisseia* é, fundamentalmente, um poema de νόστος, ou seja, de regresso” (Pereira, 2003, p. 87). As aventuras que revolvem na intenção de Ulisses em retornar ao seu torrão natal são o motor narrativo de toda a obra.

Ulisses, além de querer ver os companheiros retornados aos seus lares, também pretende retornar ao seu palácio. Entretanto, devido aos seus atos desmedidos e sua *hybris*, assim como à tolice de seus companheiros, somente ele é capaz de retornar aos seus, mas com a memória de sua prezada companhia consigo.

De todo modo, o que se levanta, principalmente, não é essa relação intrínseca entre o poema homérico, o retorno e a memória, pois isso será revisitado com mais acerto quando for realizada a leitura do poema de Melville. No entanto, o chamamento da sombra de Ulisses, nesse processo de crítica literária tão próxima a *Nekyia*, tem por intento retirar de Ulisses uma corporeidade que se espera de sua figura, de carne e osso, de tinta e voz, e aproximar sua imagem a uma dissemelhança para consigo mesma. Ou melhor, sua definição imagética é repartida e pode-se compreendê-la a partir de fragmentos de si ou de pontos-chave, não necessariamente de uma reprodução fiel de si mesma em sua inteireza.

Fala-se, portanto, da sombra de Ulisses, do ponto de vista dos mortos homéricos, pois no após-vida, o morto não tem forças, não tem argúcia, além de perder a sua personalidade, pois aos mortais não é permitido mantê-las, embora retenha consigo sua alma (*psychê*) e sua imagem (*eidôlon*), aquilo que permanece à revelia da degradação do corpo físico após a morte (Garland, 1985, p. 1). Somente o sacrifício de sangue, oferecido aos espíritos dos mortos, permite com que eles se recuperem e, por alguns momentos, tornem ao que eram antes. Claro, a sombra de Ulisses é fitada e caso fosse interessante, poderíamos chamá-lo de um espectro que ronda a literatura ocidental, mas esse Ulisses é passível de reconhecimento, diferentemente daquele espectro que ronda as alas do castelo em armadura ininterpretável e destina príncipes à indecisão.

A sombra de Ulisses, que permanece ao redor do tonel com o sacrifício, é nomeável, mas não escuta a voz que a chama, é visível, mas permanece indistinta. É reconhecido por Garland (1985) que os mortos, quando acordados de seu sono, são capazes de lembrar somente o que já aconteceu e conseguem, por vezes, prever o futuro. O que Ulisses é capaz, quando requisitado o aconselhamento, é de repetir a história de seu passado, a sua narrativa, tal qual um aedo, e dela interpreta o futuro quem escuta. Dessa forma, o uso de sua sombra, e não de si como personagem física, parte da necessidade de entender que sua influência ou sua aparição nas obras lidas se trata de uma

apropriação da sua imagem não de um modo usual, mas conforme é exposto por Jacques Rancière em *O destino das imagens* (2012).

Apesar de Rancière tratar o problema da imagem a partir dos fenômenos visuais, tanto os televisivos quanto os cinematográficos, é pertinente levantar o problema da fantasmagoria imagética de Ulisses, ou seja, entender como uma personagem tão única é capaz de figurar nos mais diversos suportes e aparecer nas mais diversas formas. Na literatura e na vida, o nome Ulisses, quando vocalizado em leitura sonora ou silenciosa, surge tal qual a sombra de si revitalizada pelo ritual. Talvez seja essa a real questão de *Nekyia*, o nome Ulisses é uma sombra sem *phrenes*, argúcia e claridade de visão, enquanto palavra em livro fechado e sem escuta, mas a palavra e a leitura o levantam e dele guarda-se a memória baça de sua imagem e desta, não precisando torná-la literal, molda-se conforme a vontade.

O problema que advém dessa transfiguração da imagem una e inteira para uma imagem fragmentada é trabalhado por Rancière no ensaio “O destino das imagens”. Tal ensaio inicia-se com uma questão que há tanto habita a contemporaneidade, o questionamento da existência das imagens diante da realidade, ou seja, se a imagem não mais existe ou se ela é tudo o que é possível existir. Diante dessa dualidade, Rancière colocará que ambos os discursos, mesmo que aparentemente opostos, irão desaguar no mesmo problema, pois se só há imagens, não há o Outro que as observa. Desse modo, as imagens deixariam de ter o seu conteúdo e a sua razão de ser, pois a imagem existe perante o outro que a observa (Rancière, 2012, p. 9-10). O fato de reconhecer a existência das imagens a partir dessa relação mediatizada leva-o ao reconhecimento também da importância do suporte das imagens, como por exemplo no cinema, que é o tema central de seu texto. Rancière demonstra-nos como a cena de *Au hasard Balthazar* (1966), filme de Robert Bresson (1901-1999), é capaz de reduzir a cena do batismo “à sua essência: um batismo são palavras e mãos derramando água sobre uma cabeça” (Rancière, 2012, p. 14). Ele dirá que a produção realizada por essa obra aferirá um caráter de realidade literária, um jogo de relações entre o visível e o dizível.

De certo, mesmo que o problema cinematográfico da imagem não seja o ponto do ensaio, há uma reflexão muito pertinente no que Rancière identifica por imagem. Para ele, as imagens irão apontar para dois pontos distintos: o primeiro é a relação de semelhança de um original, que não sendo perfeito, o é suficientemente semelhante para

tomar o seu lugar; o segundo, e mais pertinente para o ensaio, é o processo de alteração da semelhança, que pode assumir variadas formas. Assim, o que é imagem em arte senão um modo de operar e produzir dissemelhanças? Reconhece-se que literatura faz parte das imagens das artes, pois “a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagens, há imagens que estão todas em palavras” (Rancière, 2014, p. 16).

No processo de produção de uma semelhança e de uma dissemelhança, que torne a imagem reconhecível e apartável de seu original, cabe retornar à imagem de Ulisses, à sua sombra, que é semelhante a si, ao corpo que habitava, mas dissemelhante enquanto conteúdo, pois, do que carregava, nada mais lembra e precisa ser preenchida para se tornar distinta. Disso, da sua dissemelhança semelhante que é possível observá-lo em outras obras que não a *Odisseia*, Ulisses, tal como o batismo de Bresson, pode ser lembrado em algumas frases, quais sejam: aquele que pelo caminho errou; aquele que os companheiros perdeu e que retornou à casa com uma memória e que tudo mais foi diferente. Aquele que deverá abandonar o mar na necessidade de saciar a sua dívida com os deuses; e aquele cujas aventuras terminarão enfim.

Ulisses é um nome, sim, uma sombra chamada que inaugura a sua realidade e que será vista a seguir na vida do velho marinheiro, John Marr, que prosseguindo o destino de Ulisses, irá realizar a previsão de Tirésias e viverá sua vida como um Ulisses perdido nos seus caminhos do passado.

“FRIEND, WE KNOW NOTHING OF THAT HERE.” OU JOHN MARR E A REMEMORAÇÃO DO PASSADO

De fato, sobre o livro de Melville e sua obra poética em si, é necessário expor alguns pontos antes de ser realizada a análise do primeiro poema de *John Marr and other sailors*. Desse ponto de partida, é válido informar, como um fato desconhecido de grande parte do público, que Melville, após a fracassada carreira enquanto romancista, torna à poesia e a considera como o próximo passo de sua literatura. Passo esse que o permitiria aproximar-se da Verdade ou de contar a Verdade, grande obsessão que o acompanhou durante toda existência literária. No transcorrer de sua vida, ele escreveu sua poesia durante vinte e sete anos, mais que o dobro dos anos dedicados à sua prosa.

A produção poética melvillianiana é composta por seis principais livros, em ordem cronológica: *Battle-pieces and aspects of the war* (1866), poemas escritos sobre a guerra civil americana; *Clarel: a poem and pilgrimage in the Holy Land* (1876), poema épico sobre a jornada de um estudante de teologia para a Terra Santa; *John Marr and other sailors* (1888), livro que observa os objetos marinhos como instrumentos para veicular o real; e *Timoleon Etc.* (1891), livro de poemas composto com base nas experiências de Melville em suas viagens pela Europa e revolvem ao redor figuras históricas e problemas artísticos que afligem o autor.

Os quatro livros apresentados foram publicados em vida; os dois primeiros através de editora com a intenção de serem vendáveis, outros dois últimos publicados de maneira restrita e privada. Outros dois livros que não foram finalizados e se viram publicados postumamente foram: *Weeds and wildings* and *Parthenope*; além de um volume de poemas reunidos por seus editores e coligidos sem que houvesse organização prévia do autor.

Em tom de análise geral do livro, *John Marr and Other sailors* (1888), de Melville, é possível compreender como o mar com suas figurações e suas cenas estarão sempre presentes em cada um dos vinte poemas que compõem o livro, ou seja, na inteireza da obra. No entanto, não poderia ser dito que os poemas, prontamente, tratem de uma perspectiva histórica das navegações estadunidenses ou que elaboram uma mitificação do processo histórico construtor da nação. As figurações do mar, ao aparecerem nos poemas, possuem grande materialidade, pois surgem como pessoas, canções, objetos náuticos, cenas marítimas e animais.

O mar, por si só, aparece como o local no qual as memórias do passado coexistem e convergem, um espaço da memória no qual os poemas recolhem os seus objetos e os transformam em histórias particulares. Assim as figurações do marítimo tornam-se principalmente um espaço de recuperação do passado e de seus artefatos. Mesmo que o mar, nessa ocasião, seja apresentado como uma recuperação da memória, essa memória tenta abranger o Real, tenta tornar esse passado vivificado e presente.

Assim, iniciando a análise textual, nota-se que a memória do seu passado é tudo aquilo que resta para John Marr. No texto em prosa que integra e precede o poema “John Marr”³, é narrado que Marr, nascido de mãe desconhecida, próximo do fim do século

³ São nossas todas as traduções dos poemas de Herman Melville e dos textos em inglês.

anterior, aqui entenda por século XVIII, cresceu e amadureceu como marinheiro sob diversas bandeiras, mas foi incapacitado da vida marítima por conta de um confronto com piratas nos arquipélagos da Flórida [*The Keys*]. Ele se resigna a aceitar um serviço como fabricante de velas na costa, vivendo de porto em porto. Após isso, Marr decide adentrar o país para as pradarias da fronteira [*frontier*] em 1838. Lá casa-se e, em algum tempo depois, uma febre leva a sua jovem esposa e sua criança infante.

A morte da esposa e de seu rebento, porém, leva-o a refletir que “Estando agora na sua meia-idade, ele resolve nunca deixar o torrão que sustenta os únicos seres que a si se conectaram por amor em laços familiares”.⁴ (Melville, 2019, p. 655). John Marr se muda de casa e tenta conectar-se com a comunidade e com os colonos ao seu redor, “Porém aqui, e ninguém poderia ser culpado, ele se encontrava obstruído”⁵ (Melville, 2019, p. 656).

Os parágrafos expositivos até agora escritos servem para situar o estado de John Marr enquanto marinheiro exilado no interior do seu país e lá, encontrando-se isolado, pretende integrar-se à comunidade da qual fazia parte. Entretanto, a sua necessidade de fazer parte de uma comunidade é frustrada exatamente por ele, John Marr, não ter um passado em comum com aquelas pessoas, pois mesmo sendo um americano, é antes de tudo um marinheiro, um estrangeiro para aquelas pessoas que há gerações vivem nas pradarias. Para esse ponto, valer-se-á de dois longos parágrafos que explicitam a relação do passado com as relações do presente.

Mais familiarizados em comungar, homens de tendência prática devem interagir solidariamente, especialmente sobre tópicos da vida real. Mas, seja em relação às pessoas ou a acasos, não sendo possível falar sobre o presente e muito menos especular sobre o futuro, é necessário recorrer ao passado; que para a massa dos homens onde o passado é, pessoalmente, uma herança comum, que supre aos de natureza mais prática, a base de uma comunicação solidária.

Mas o passado de John Marr não era o passado daqueles pioneiros. As suas mãos jazeram sobre o arado; as dele sobre o leme do navio. Eles sabiam apenas da sua própria gente e de seus próprios modos, para ele havia sido revelado algo do axadrezado globo. Tão inevitavelmente limitado era o alcance mental desses e, por consequência, o alcance de sua solidariedade, que nesse particular bando de emigrantes domésticos, hereditários agricultores do solo, cujo era oceano antes somente uma estória de seus pais; tinha agora, com o maior

⁴ “Being now arrived at middle-life, he resolves never to quit the soil that holds the only beings ever connected with him by love in the family tie.”

⁵ “But here, and nobody to blame, he is obstructed.”

afastamento rumo ao interior, se tornado a eles um pouco mais que um rumor tradicional e vago (Melville, 2019, p. 656)⁶.

Os demais parágrafos que prosseguem esses dois atuam como distanciadores das relações sociais entre John Marr e os pioneiros ao estabelecer entre eles diferenças cada vez mais evidentes. Seja pelo modo de divertimento cotidiano seja no momento de interação coletiva, todas as respostas que recebe são negativas e de uma diferença intransponível, que pode ser lida na seguinte passagem: “Em uma dessas ocasiões, um prisco senhor – um ferreiro e, nas reuniões de domingo, um sincero orador, disse honestamente para ele, ‘Amigo, não sabemos de nada disso aqui’” (Melville, 2019, p. 656).⁷

A extrema diferença para com seus conterrâneos lembra o destino previsto para Ulisses, de modo que ele pudesse evitar a contínua ira de Posidão. No canto XI, ao ser chamado pelo sacrifício de Ulisses, Tirésias diz que:

[...]
Mas quando aos pretendentes, em teu palácio,
matares, com truque ou às claras, com bronze agudo,
então pega um remo maneável e marcha
até alcançares varões que não conhecem o mar
nem comem comida misturada a grãos de sal;
eles, claro, não conhecem naus face-púrpura
nem remos maneáveis, que são as asas das naus.
Sinal te direi, inequívoco, e não o irás ignorar:
quando contigo deparar-se outro passante
e disser que tens destrói-joio sobre o ombro ilustre,
então, após na terra cravares o remo maneável,
fazeres belos sacrifícios ao senhor Posêidon,
carneiro, touro e javali doméstico, reprodutor,
retorna para casa e oferta sacras hecatombes
aos deuses imortais, que do largo páramo dispõem,
a todos pela ordem. Do mar virá a ti,
bem suave, a morte, ela que te abaterá
debilitado por idade lustrada; e em volta as gentes

⁶ More familiarly to consort, men of a practical turn must sympathetically converse, and upon topics of real life. But, whether as to persons or events, one cannot always be talking about the present, much less speculating about the future; one must needs recur to the past, which, with the mass of men, where the past is in any personal way a common inheritance, supplies to most practical natures the basis of sympathetic communion.

But the past of John Marr was not the past of these pioneers. Their hands had rested on the plow tail, his upon the ship's helm. They knew John Marr and Other Sailors. but their own kind and their own usages; to him had been revealed something of the checkered globe. So limited unavoidably was the mental reach, and by consequence the range of sympathy, in this particular band of domestic emigrants, hereditary tillers of the soil, that the ocean, but a hearsay to their fathers, had now through yet deeper inland removal become to themselves little more than a rumor traditional and vague.

⁷ Upon one such occasion an elderly man — a blacksmith, and at Sunday gatherings an earnest exhorter — honestly said to him, “Friend, we know nothing of that here.”

serão afortunadas. Isso te digo sem evasivas’
(Homero, 2014, p. 256).

O fado de Ulisses será, portanto, abandonar o mar após a vitória sobre os pretendentes de Penélope para encontrar um povo que não conhece os rumores do mar e qualquer um de seus efeitos. Lá, muito longe e só, deverá realizar as oferendas necessárias para apaziguar Posidão, o treme-terra. De todo modo, o futuro é previsto, mas não é cumprido na *Odisseia*. O seu encontro com Tirésias torna-se apenas mais uma narrativa dentre as tantas que conta para Alcínoo. O fim da *Odisseia*, de fato, se dá com o apaziguamento do confronto entre Ulisses e a família dos, então, mortos, pretendentes de Penélope, sem que haja menção à recomendação feita por Tirésias. Não sendo possível dizer que Ulisses faz tal percurso de perdão ou não, é permitido conjecturar que outras obras venham a responder essa falta. John Marr, como um arquétipo de Ulisses penitente, que ao encontrar nas pradarias o povo que desconhece os mares e seus efeitos e achando uma verdadeira Penélope para si, tudo perde em contato com a terra, com essa pradaria que “era para John um lembrete do oceano” (Melville, 2019, p. 658)⁸.

O isolamento desse Ulisses-marinheiro-americano faz com que a vida externa dê espaço para uma vida interna de rememorações e de lembranças daquela que amou na nova terra e daqueles a quem teve apreço nos navios e nas cidades costeiras. Aqui, relevar-se-á os parágrafos no qual compara e relaciona os prados com o passado marítimo do país para alcançar os últimos parágrafos, que precedem o poema e reorganizam a relação que Marr tem com o passado e no qual a memória assume o lugar de salões de seu passado e único local possível de interação. Nesses parágrafos, o narrador-Melville dirá que:

Luxuriante, esse ermo; porém, aos seus habitantes, um amigo deixado para trás, aonde fosse, no mundo, não parecia somente distante da vista, mas ausente da existência.

Embora os companheiros de John Marr não tivessem partido todos da vida, ainda, como objetos de meditação, eles eram tal os fantasmas dos mortos. Conforme o crescente reconhecimento de seu ambiente joga-o mais e mais a ponderações retrospectivas, esses fantasmas, próximos dos da sua esposa e da sua criança, tornaram-se companheiros espirituais, perdendo algo da sua primeira indistinção e assumindo, ao menos, uma tênue aparência de uma vida silenciosa; e eram lúzios por aquela auréola circundante de qualquer objeto das afeições do passado e pelo qual um imaginativo coração tão apaixonadamente almeja reunir-se com.

⁸ [...] the prairie was to John Marr a reminder of ocean.

Ele invoca esses seres visionários, — esforçando para alcançar como fosse alguma comunicação verbal com eles; ou ainda, sob uma mais forte ilusão, reaproximar-se deles pelos seus silêncios: — (Melville, 2019, p. 659)⁹.

A evocação descrita por Melville dos fantasmas do passado, ou sombras se for preferível retomar o termo tão usado no ensaio, é a única forma que o desterrado John Marr tem para sobreviver em um presente infeliz e solitário. A memória das pessoas com as quais tivera afeto e dos objetos marítimos que posteriormente serão evocados, caso leia o livro *John Marr and other sailors* como um diário das memórias do próprio John Marr, será o único local de vida possível. César Guimarães, em *Imagens da Memória: Entre o legível o visível*, diria que:

Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia cada vez mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem (Guimarães, 1997, p. 21).

Para Guimarães (1997), o processo de formação da memória seria inscrita, a depender do texto, em movimentos de busca da origem ou pronunciamento dos vazios que significariam essa memória dispersa no tempo (Guimarães, 1997, p. 21). De todo modo, o que se vê no escrito de Melville é uma tentativa de recuperar um passado perdido na história dos Estados Unidos. Em 1838, tempo no qual é inscrito o poema, a realidade transportada pela memória de Marr existe somente no desejoso pensamento do marinheiro. Da mesma forma, em 1888, ano em que foi publicado o livro de Melville, todas essas figuras já não mais existiam, tomando os contornos de uma nostalgia, caso seja observado de modo biográfico os poemas que compõem o livro.

⁹ Luxuriant, this wilderness; but, to its denizen, a friend left behind anywhere in the world seemed not alone absent to sight, but an absentee from existence.

Though John Marr's shipmates could not all have departed life, yet as subjects of meditation they were like phantoms of the dead. As the growing sense of his environment threw him more and more upon retrospective musings, these phantoms, next to those of his wife and child, became spiritual companions, losing something of their first indistinctness and putting on at last a dim semblance of mute life; and they were lit by that aureola circling over any object of the affections in the past for reunion with which an imaginative heart passionately yearns.

He invokes these visionary ones, — striving, as it were, to get into verbal communion with them, or, under yet stronger illusion, reproaching them for their silence: —

Marr, como um Ulisses desolado pela perda dos companheiros devido às suas aventuras, irá começar o seu poema assim¹⁰:

Se surgem no noturno vigilantes
Por que, amigos, silentes a mim,
seu companheiro de tempos distantes? (Melville, 2019, p. 659)¹¹.

Ou em outros trechos do poema retornará a essas sombras da memória dizendo:

Ó, da memória não há despejo fugaz
[...]
Vocês vêm, visitam-me ou aparecem
Nadando todos dos mares das faces.
Infinito estranho que a memória traça
Para em um sonho me engolfarem (Melville, 2019, p. 660)¹².

O poema de Melville, em diversos outros momentos, tratará essas figuras do passado como companhia sombria [*shadowy fellowship*] e assentirá a vontade de escutá-los novamente, como uma forma de viver novamente, mesmo que na memória. Na imagem de Marr há uma semelhança dissemelhante de Ulisses, em seu próprio momento de *Nekyia* forjado pelo isolamento e pela solidão. Mario Avelar¹³, em texto escrito para a ocasião do Colóquio Herman Melville, realizado em 1991, dirá que há no livro “um diálogo com os ténues e sinuosos artificios da memória. E a memória do escritor estrutura-se, necessariamente, na aquisição da realidade pela linguagem” (Avelar, 1994, p. 62). Ora, se o professor Avelar diz que há mais de um artifício de evocação da memória, isso é muito bem notado pelas suas palavras no já citado texto “Healed of my hurt, I laud the inhuman Sea” e faz-se ponderar que a recuperação dessa imagem de Ulisses é uma forma de compreender que o uso da memória como uma forma de sanar a perda e/ou a falta é somente um dos possível artificios da mente humana, já visto anteriormente na literatura, e é reproduzido de maneiras diferentes na tentativa de recompor o que já foi perdido.

¹⁰ A tradução realizada por nós no poema focou em transcrever primeiramente o sentido do texto e não necessariamente a estrutura rítmica e sonora do poema.

¹¹ Since as in night's deck-watch ye show, / Why, lads, so silent here to me, / Your watchmate of times long ago?

¹² O, not from memory lightly flung, / [...] Ye come, ye visit me, or seem / Swimming out from seas of faces, / Alien myriads memory traces, / To enfold me in a dream!

¹³ Professor catedrático da Universidade de Lisboa, romancista e tradutor da poesia de Melville em Portugal.

Decerto cabe encaminhar para o fim a presente seção do ensaio retomando a imagem de Ulisses, que apareceu em Melville na frente do velho marinheiro John Marr, ou seja, corporificou-se de modo a ser lido na maneira de proceder e nos fatos que compõem a narrativa de Melville. Assim, cabe que se adentre a poesia de Pessoa, mais curta, mas não menos fecunda em se tratando do Ulisses, que funda a história de Portugal, ou a memória que se tem da história.

“O MYTHO É NADA QUE É TUDO” OU O NOME DE ULISSES

A figuração de Ulisses em *Mensagem* (2014), de Fernando Pessoa, talvez seja, das possibilidades que foram aventadas aqui, a mais aparente possível. Pela própria nomeação, Ulisses é evocado ao poema, mas pode-se notar que de modo e maneira ele é corporificado ou dado forma sobre outra imagem que não seja a do seu nome. Assim, Pessoa não constrói em seu poema uma *Ulisséia ou Lisboa Edificada* (1636), conforme fez Gabriel Pereira de Castro (1571-1632), no seu poema épico em oitava rima, ao estilo e gosto de Camões, no qual reconta as viagens de Ulisses, a sua chegada às costas lusitanas e fundação de uma cidade fadada a ter o seu nome e sua glória futura. Tão pouco faz, como Luís de Camões (1524 -1580) n’*Os Lusíadas* (1571), breve referência no canto VIII ao herói grego e o seu gesto fundador.

Conforme afirmado anteriormente, Ulisses aqui é um nome, o título do poema que abre a seção chamada “Os Castellos”, que segundo Cleonice Berardinelli “representam, *lato sensu*, a ação criadora da nacionalidade, a sua fixação na terra” (Berardinelli, 2014, p. 116). Entretanto, ser um nome não lhe confere fraqueza, mas antes de tudo lhe estabelece a força de poder a tudo se moldar, seguindo, é claro, aquilo que é possível de figurar sobre o que é Ulisses.

Como dito, Ulisses é um marinheiro, não talvez o melhor a pilotar as naus, tão pouco o melhor capitão, que no episódio das sereias relega os seus companheiros ao trabalho de conduzi-la enquanto se dispõe amarrado a escutar o som das sirenas ou que permite com que os seus companheiros, em sua tolice e nas deles, morram das formas mais variadas; porém Ulisses é aquele que sobrevive, aquele que com sua argúcia alcança o objetivo. Qual imagem não seria melhor para fundar, a contrapelo, a história mítica de Portugal e a memória que os futuros portugueses terão de seu país, quando alcançar esse

glorioso futuro e poder recorrer a Ulisses, como Roma recorreu a Enéias e a Rômulo e Remo?

No contexto de *Mensagem*, podemos dissociá-lo da história de Portugal, ou da mítica de uma história portuguesa. Aqui, a semelhança de Ulisses se adapta ao contexto português. Essa imagem de Ulisses é reconhecida não pelos atos perpetrados na *Odisseia*, mas pelo legado existente de seu nome e pela extrema fecundidade de seu mito, que, por uma das linhas esquecidas na tradição homérica, muito bem poderia ter ultrapassado os pilares de Hércules e aportado onde deságua o Tejo. Se há o chamamento de Ulisses naquele já mencionado contato com os mortos, a sua *Nekyia* é realizada no decorrer de todo *Mensagem*, pois não somente o nome de Ulisses e sua sombra são reconvocados, mas de diversas outras figuras importantes da história portuguesa, como Viriato, Dom Sebastião e Nun'Alvares Pereira.

Caberia então que seja transcrito o poema “Ulysses”, antes de questionarmos onde se encontra o problema da memória no poema de Pessoa, que se pode muito bem tratar sobre um problema de matriz histórica:

Ulysses

O mytho é nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre (Pessoa, 2014, p. 23).

Desse modo, correndo o risco de explicar o que é óbvio no primeiro verso de Pessoa, mesmo não sendo um fato, como é uma batalha, um evento natural registrado arqueologicamente, ou um regimento escrito que estruture um modo de governo, o mito é essencial para a organização cultural de um grupo social ou nação. Segundo Zilda de Oliveira Freitas, professora de Literatura Portuguesa na UESB, no artigo “O mito de

Ulisses em *Mensagem*, de Fernando Pessoa”, afirma, a partir de Mircea Eliade, que existe o “[...] entendimento do mito de Ulisses não apenas como a saga de um homem, mas como representação coletiva do desejo nacional grego, latino e português – é o *exemplar*, o modelo: [...]” (Freitas, 2016, p. 342).

Ao apoiar-se no ponto levantado por Freitas, a leitura realizada de “Ulysses” permite com que seja engendrada a compreensão de Ulisses como uma figuração chave e fundadora de toda concepção de ser português ou de Portugal como o novo oriente do extremo ocidente que é a América, como pode ser entendido no verso de “O dos castelos”: “Fita, com olhar sphyngico e fatal. / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal” (Pessoa, 2014, p. 19). A Grécia, que antes fundou toda a noção de Ocidente, ainda que sem querer fundá-la, pois essa fundação lhe é atribuída, deixa em Portugal a semente do que deverá ser uma grande nação através do nome de seu grande herói, Ulisses.

O mito exemplar de Ulisses, a sua imagem, funda Portugal mesmo nunca tendo fundado. Pessoa continua no segundo verso, explicitando como o próprio sol, que antes era o titã *Hélíos*, sendo mítico, deixou de sê-lo conforme, primeiro, a sua destronação e sua subserviência à “*Ratio* divina e planificadora” (Borges, 2001, p. 22-23) dos gregos, através do panteão olímpico e de Apolo, deus que domina o Sol sem sê-lo. Da sua primeira derrota, o Sol, como mito, sofre a segunda, segundo a explicação da ciência sobre si, antes um astro celeste, importante que seja, do que um ser que, acima dos homens, atribui-lhe os seus dons.

De toda forma, seguindo para a segunda estrofe do poema, a imagem de Ulisses é fundada no paradoxo, pois Ulisses fundou e é fundado pelo poema de Pessoa, atribuindo-lhe uma tradição além da sua. Clécio Quesado, em *Mensagem, de Pessoa – labirintos de um poema* (2014), irá atribuir ao poema, como característica central, a vitória do mito sobre a realidade, do mítico sobre o histórico, além de ler em todo o texto poético uma relação de contradição e paradoxo, conforme a leitura feita por Roman Jakobson do poema pessoano.

Assim, a partir da terceira e última estrofe do poema, Ulisses entranha na realidade e funda o imaginário coletivo, enquanto a realidade de seu nome e o nome da cidade, a “[...] coincidência fônica entre o remoto topônimo Olissipona e o antropônimo do rei de Ítaca (Odisseus) [...]” (Quesado, 2014, p. 64) e os seus reais fundadores são deixados à

margem da história, para serem lembrados pelos especialistas. A vida, ou seja, aquilo que é na realidade, deixa de ter mais força que o mitológico, entranhado na formação de uma cultura e moldador de uma memória nacional, parte central daquilo que Eduardo Lourenço (1923-2020) irá tratar como “o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses fazem de si mesmo” (Lourenço, 2016, p. 25), no ensaio “Psicanálise Mítica do Destino Português”, abertura de seu livro *O labirinto da Saudade* (2016) [1972].

Apesar da compreensão de memória aqui não ser restrita tão somente ao caráter psicanalítico, entende-se que o irrealismo levantado por Lourenço é mais que correto, pois é notável que a figura de Ulisses, antes semelhante ao herói enquanto nome, após o poema, transfigura-se em profeta da grandeza, como Cristo ou Dom Sebastião, tornando-se dissemelhante ao mesmo tempo que retem suas características. A memória que se faz de Ulisses aqui é, portanto, uma que decorre do coletivo, de um mito existente em Portugal, que é decantado pelo indivíduo, pelo que o poeta, Pessoa, quer que ele seja.

O DESTINO DE ULISSES

O texto, portanto, finda retornando ao seu início, reavivando como a brasa que antes era a chama forte do seu problema central. Onde os poemas se encontram? Dizem eles qual é o destino de Ulisses? Por certo, os poemas se encontram em uma relação de dualismo, enquanto o poema de Melville reaviva a imagem de Ulisses a partir dos gestos e da história de John Marr, estabelecendo uma relação da experiência individual, uma memória singular, com a vontade do retorno a um passado coletivo, no qual a grandeza existia ou ao menos não reinava a decadência; o poema de Pessoa parte do poço fundo que se chama história mítica, ou seja, a memória coletiva de uma nação na compreensão de seu lugar no mundo, para tecer a imagem de Ulisses a partir de seu nome. Melville, em “John Marr”, parte do individual ao coletivo, repetindo as experiências individuais de Marr até encontrar eco desejante de um passado que já foi e somente é possível revistar pela memória. Pessoa, em “Ulysses”, parte do coletivo para o individual, na sua imperial intenção de formar um novo Portugal, se é que isso já não fosse apenas um pensamento desejoso do autor, que na sua intenção deixou um livro grandioso, de mais grandiosidade que uma peça histórica.

Seja para repetir o interesse de alcançar um Destino Manifestado pelo Quinto Império, em Fernando Pessoa, seja para regredir diante do Destino Manifesto e girar ao contrário a roda do tempo no qual a vida estava no exterior e não no interior do indivíduo, como em Herman Melville, se percebe que todo esse processo de formação da memória nos autores parte do reconhecimento do que é o real. Seja o real um inventário de todo tipo de objeto náutico ou seja o real a lista heráldica de grandes nobres, grandes navegadores e grandes feitos. Ou melhor, é preciso partir do que se reconhece como real, problema de primeira grandeza que não será explorado por enquanto. Entretanto, é preciso reter na mente e cantarolar nos lábios os versos de Melville no poema “A Harpa Eólica na estalagem d’Arrebentação”:

Escute: menos um tenso ideal
Que de Ariel a reprodução do Real.
O que é o Real, vamos insinuar,
Uma figura feita na prensa do lembrar – (Melville, 2019, p. 684)¹⁴.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Mário. Healed of my hurt, I laud the inhuman Sea. In: ALVES, Teresa Ferreira de Almeida; CID, Teresa. *Colóquio Herman Melville*. Lisboa: Edições Colibri, 1994. p. 61-65.

BERARDINELLI, Cleonice. Os tempos da pátria: Pessoa e a história de Portugal, entre o heróico e o místico. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Ed. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 116-122.

BORGES. Paulo Alexandre Esteves. *Do finistérreo pensar*. 1 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

FREITAS, Zilda de Oliveira. O Mito de Ulisses em *Mensagem*, de Fernando Pessoa. *Revista Entrelinhas*, São Leopoldo, v. 10, n. 2, p. 340-353, 2016.

GARLAND, Robert. *The greek way of death*. New York: Cornell University Press, 1985.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹⁴ Listen: less a strain ideal / Than Ariel’s rendering of the Real. / What that Real is, let hint / A picture stamped in memory’s mint.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

MELVILLE, Herman. *Complete Poems*. 1 ed. New York: Library of America, 2019.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica – vol. 1 – Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Ed. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

QUESADO, Clécio. *Mensagem, de Pessoa – labirintos de um poema*. Rio Bonito: Almádema, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 27/08/2025

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira: é graduado em Letras - Português/Latim – bacharelado (03/2015-03/2021) e licenciatura (03/2015-03/2022) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. É mestre em Estudos Literários, com especialização em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (2021-23). Atualmente, é doutorando e bolsista CAPES de Estudos Literários, com especialização em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (2024-).

Carolina Maria de Jesus entre o quarto de despejo e a sala de visita

Carolina Maria de Jesus between the trash room and the drawing room

Susana Cristina Ferreira Fernandes
Universidade Federal Fluminense (UFF)
susanafernandes10@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-4787-8346>

RESUMO

O presente artigo propõe um estudo dos livros *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria volume 1: Osasco*, de Carolina Maria de Jesus. Mais especificamente, os lugares nomeados pela autora como “Quarto de despejo”, a favela do Canindé, e “Sala de visita”, casa de Osasco mais os espaços sociais frequentados como escritora. A transição da catadora de recicláveis para autora reconhecida é um elemento-chave, mas sua luta pela identidade é profundamente complicada pelo racismo generalizado. O sucesso lhe permite acessar à alta sociedade paulistana, simbolizada pela “sala de visitas”, mas este acesso revela-se fugaz e condicional. Assim, Carolina, que sai do “quarto de despejo” apedrejada e sem aceitação genuína na “sala de visita”, passa a habitar a fronteira entre esses dois espaços.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; quarto do despejo; sala de visita; fronteira; identidade.

ABSTRACT

This article proposes a study of the books *Quarto de despejo* and *Casa de alvenaria volume 1: Osasco*, by Carolina Maria de Jesus. More specifically, the places named by the author as “Quarto de despejo”, the Canindé favela, and “Sala de visita”, the house in Osasco more the elite social spaces she frequented as a writer. The transition from waste picker to recognized writer is a key element, but her struggle for identity is deeply complicated by widespread racism. Success allows her access to São Paulo's high society, symbolized by the “drawing room”, but this access proves to be fleeting and conditional. Thus, Carolina, who leaves the “eviction room” stoned and without genuine acceptance in the “drawing room”, inhabits the border between these two spaces.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; trash room; drawing room; frontier; identity.

INTRODUÇÃO

A fronteira é o limite que separa dois países ou espaços em um país, como, por exemplo, estados e cidades. Quase sempre, espaços políticos que compartilham o mesmo limite impõem regras e normas para determinar quem pode, ou não, adentrar esses espaços, que separam entre o “nós” e “eles”. Iuri Lotman, no texto “O conceito de fronteira”, fala sobre a divisão em espaços fronteiriços:

Toda cultura começa com divisão do mundo em espaço interno (“seu próprio”) e espaço externo (“deles”). O tipo de cultura define como essa divisão binária será interpretada. No entanto, a divisão em si é universal. A fronteira pode separar os vivos dos mortos, os povos sedentários dos nômades, cidades das estepes; possuir um caráter estatal, social, nacional, religioso ou algum outro (Lotman, 2016, p. 243).

Migrar de um espaço para outro, para aqueles que procuram abrigo devido à guerra, à fome ou à perseguição política, significa a possibilidade de mudança de vida e novas oportunidades. Porém os imigrantes podem enfrentar problemas no país receptor como falta de políticas de acolhimento, barreira linguística e xenofobia. Assim, em tempos de extremismo, a fronteira torna-se mais politizada do que nunca. Para Stefania Chiarelli e Godofredo de Oliveira Neto, na apresentação do livro *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*, a troca de país e de língua pode ser um processo doloroso:

Ultrapassar os limites de um país e adentrar outro, carrega vasto conteúdo simbólico, e o gesto do carimbo no passaporte, historicamente, pode equivaler à possibilidade de inaugurar uma nova vida. Excluídas as viagens turísticas, de lazer ou negócios, a troca de país, de língua e de cultura em geral se dá com alguma dor (Chiarelli; Oliveira Neto, 2016, p. 7).

A mudança de cultura, de língua, de costumes pode ser um processo difícil, assim como começar uma nova vida. Sem auxílio, a vida no novo país, para os imigrantes, é quase impossível. Dessa forma, por mais que se integrem à cultura e à língua daquele lugar, serão sempre vistos como estrangeiros. Para Edward Said, em “Reflexões sobre o exílio”, “[...] um estrangeiro perpetuamente assombrado e sozinho numa sociedade que não o compreende” (Said, 2003, p. 52).

Pensando no contexto histórico-social brasileiro, os estrangeiros africanos trazidos no período do Brasil colônia na condição de escravizados e tratados como mercadoria eram classificados como pessoas inferiores pela biologia, ideia que corroborava a supremacia entre as raças. O período colonial durou mais de trezentos anos e, mesmo após a abolição da escravidão, os negros eram tratados como pessoas de segunda classe, persistindo os padrões de desigualdade social.

De acordo com Lilia Katri Moritz Schwarcz, no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, “Se a presença de negros em espaços de prestígio social já era vedada, ou muito dificultada pela escravidão, permaneceu bastante incomum no começo de nossa história republicana” (Schwarcz, 2019, p. 31). Com o passar do tempo, as teorias biológicas raciais foram entendidas como equivocadas, mas “[...] ainda utilizamos a noção de ‘raça social’; aquela que é criada pela cultura e pela sociedade no nosso cotidiano” (*idem*, p. 32). Estas teorias perpetuam no imaginário popular e “[...] não terminam com simples troca de regime; elas ficam encravadas nas práticas costumeiras e crenças sociais, produzindo novas formas de racismo e estratificação” (*ibidem*).

O racismo relega aos negros o lugar do outro, do estranho/estrangeiro. Para Neusa Santos Souza, no livro *Tornar-se negro*, o estrangeiro é o outro em muitos sentidos: “O estrangeiro é o outro do familiar, o estranho; o outro do conhecido, o desconhecido; o outro do próximo, o distante, o que não faz parte, o que é de outra parte” (Souza, 2021, p. 121). O negro vive em um mundo construído pela ótica da branquitude. A partir do momento em que o europeu cria o sujeito, se apropria dele na identificação e todo o parâmetro para o diferente passa a ser o não homem e o não branco. Assim, o corpo negro é marcado como o estranho, o desconhecido, o distante e o que não faz parte. Como explica a autora:

É a autoridade da estética branca que define o belo e sua contraparte, o feio, nesta nossa sociedade classista, em que os lugares de poder e tomada de decisão são ocupados hegemonicamente por brancos. É ela que afirma: “O negro é o outro do belo”. É essa mesma autoridade que conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador dos padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros (*idem*, p. 59).

Ser tratado como o “outro” dificulta a manutenção da identidade, que está intimamente ligada à questão da cidadania, negada aos sujeitos fronteiriços. Para Lélia Gonzalez (2020, p. 235), no texto “A cidadania é uma questão étnica”, com o fim da

escravatura, o negro sai do centro da produção econômica para periferia. Na República, há uma percepção de que a cidadania que foi dada é puramente formal, de papel.

Historicamente, houve uma tentativa de apagamento da identidade negra, como a imposição de assimilação da cultura da branquitude. De acordo com a professora Ynaê Lopes dos Santos, no livro *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*, mesmo com o fim da escravidão, o racismo continuou como mecanismo de exclusão social associado a políticas de embranquecimento. A vinda de imigrantes europeus foi estimulada com o objetivo de depuração da raça, através do cruzamento interracial, para médio e longo prazo.

No início do século XIX não era novidade os altos índices de negros e mestiços na composição da população brasileira. Indivíduos que, de acordo com a ideologia racista da época, faziam parte de raças inferiores. Desta feita, o que esteve por trás da migração europeia era o desejo de “melhorar” o Brasil, racialmente falando. As elites do Império acreditavam que a maior presença de brancos europeus ajudaria a alavancar o processo civilizatório da nação. E, para tanto, políticas foram desenhadas e dinheiro público foi investido em diversas tentativas de atrair europeus para o país, o que foi ganhando mais peso à medida que o fim da escravidão se consolidava (Santos, 2022, p. 191).

Como as políticas de embranquecimento, com a imigração europeia, não tiveram êxito, segundo Santos, no governo de Getúlio Vargas, 1930-1945, outros mecanismos foram utilizados. “Se não era possível transformar o país branco por meio do controle de reprodução da sua população, a ‘raça brasileira’ seria depurada com um embranquecimento comportamental” (Santos, 2022, p. 227). A escola, como Aparelho Ideológico do Estado¹, foi utilizada para esse fim. Os currículos escolares eram voltados para o ensino baseado na cultura e nos valores civilizatórios eurocêtricos (*ibidem*).

Outro mecanismo era a exaltação do fenótipo de beleza da branquitude, tido como ideal e reforçado em concursos de beleza. Por outro lado, a população não branca era vista como exótica (Santos, 2022, p. 229). Além do corpo, a capacidade intelectual do negro também era contestada, haja vista a exclusão de escritores negros do cânone literário

¹ Louis Althusser, no livro *Ideologia e Aparelho Ideológico de Estado*, aponta dois tipos de aparelhos, repressivo e ideológico, ambos funcionam com base na repressão de corpos em níveis diferentes, influenciando o modo como o conhecimento é produzido e sujeitando os indivíduos a serviço das classes dominantes. O primeiro é o Aparelho Repressivo de Estado (ARE), que compreende as instituições: o Governo, o Exército, a Polícia, as Prisões etc. E o segundo é o Aparelho Ideológico de Estado (AIE), que funciona pela ideologia e se apresenta em instituições distintas e especializadas para construção de saber, por exemplo: a família, a escola, a igreja, a cultura etc. O Aparelho Repressivo garante as condições políticas para o funcionamento dos Aparelhos Ideológicos de Estado (Althusser, 1970, p. 43).

brasileiro, como Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto e a incorporação da figura embranquecida de Machado de Assis. Tais procedimentos colocam o corpo não branco no lugar do “outro”, do estrangeiro, exaltando os valores e a cultura da branquitude e excluindo qualquer outro tipo de raça e de cultura.

Os processos de exclusão da figura do negro dos espaços políticos formam uma sociedade que acredita nos valores da branquitude. A falta de representatividade produz uma identidade negra que não se reconhece como bela e que não se entende como capaz de ocupar os espaços de poder. De acordo com Gonzalez (2020, p. 240), “[...] a cidadania do negro é uma cidadania estilhaçada, é uma cidadania dilacerada, uma vez que a questão da identidade está aí colocada também no sentido da vergonha de ser negro, no sentido de ir buscar outras”.

Carolina Maria de Jesus, que era uma catadora de recicláveis e habitava o “quarto de despejo”, lugar socialmente marginalizado, a partir do momento em que passa a ser escritora, cruza a fronteira e ocupa a “sala de visita”. Esses espaços foram apropriados e renomeados pela autora e demonstram uma observação de mudança de política de conservação e assistência social do ponto de vista do marginalizado: “... Eu classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade inteira é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus, 2014, p. 32).

A escritora registrou sua vida no barraco número 9 da Rua A, na favela do Canindé, em São Paulo. Mesmo de forma precária e nos dias de fome, Carolina não deixava de escrever seus diários. Ela relata também o cotidiano como catadora de papéis em trânsito pelas ruas e avenidas da capital, buscando o ganha-pão. Até que o acaso colocou o jornalista Audálio Dantas em sua vida e a ajudou a lançar seu livro, *Quarto de Despejo*, que se tornou *best-seller*, sendo traduzido para quatorze idiomas.

Ao ser publicada, a catadora de papéis que transitava de forma invisível pela grande São Paulo passa a ser vista com exotismo. O sucesso lhe permite acessar a “sala de visita” da alta sociedade paulistana, mas não a permanência, pois o racismo impossibilita o reconhecimento de sua identidade como escritora, colocando-a sempre na condição de mulher negra e favelada. Assim, Carolina, que sai do “quarto de despejo” apedrejada e não é bem-vinda na “sala de visita”, passa a habitar a fronteira entre esses dois espaços. Para Said, na fronteira entre “nós” e os “outros” haverá sempre o perigo do

não-pertencimento, para onde, em tempos primitivos, pessoas eram banidas. Na modernidade, permanecem como refugiados e pessoas deslocadas (Said, 2003, p. 50).

QUARTO DO DESPEJO

O nome “quarto do despejo”, dado pela escritora, refere-se não só a todo o lixo descartado no espaço, como também ao descarte de pessoas de outras ocupações, de favelas ou moradores em situação de rua. A expansão imobiliária formou uma multidão de despejados, que foram morar nas favelas. De acordo com Tom Farias, em *Carolina: uma biografia*, a escritora morou em cortiços, prédios abandonados e debaixo de viaduto, sendo despejada de todos os espaços. Porém, não foi direto para a favela do Canindé. Grávida, abrigou-se em um hotel, provavelmente uma ocupação. Com medo de perder a criança, no final de 1948 conseguiu a cessão do terreno pela prefeitura e construiu sozinha seu barraco com restos de madeira doados por uma igreja, os quais ela carregava na cabeça e a pé (Farias, 2018, p. 154-155). Na favela, a catadora não tinha uma boa relação com alguns moradores. Havia uma sensação de deslocamento ao integrar esse espaço e um desejo de mudança, como na passagem abaixo:

Terminaram a refeição. Lavei os utensílios. Depois fui lavar roupas. Eu não tenho homem em casa. E só eu e meus filhos. Mas eu não pretendo relaxar. O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela (Jesus, 2014, p. 22).

Carolina lia jornais e livros catados nas ruas e usava cadernos descartados para escrever seus diários, histórias e poemas. De acordo com Farias, o gosto pela literatura nasce logo após ela aprender a ler, ainda na escola. Como ninguém da família era alfabetizado e como não tinha livros em casa, ela pediu emprestado ao vizinho o romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, para ler. Este foi o primeiro dos muitos livros lidos pela autora (Farias, 2018, p. 50-51).

A escritora cursou apenas dois anos do ensino regular, mas, mesmo fora da escola e trabalhando, o desejo de ser escritora surgiu com os registros dos primeiros poemas, ainda na adolescência. Com a desilusão da vida no campo, ela compõe o poema “O colono

e o fazendeiro”², em 1939, escrito como protesto contra a exploração sofrida por ela e sua família na fazenda em que trabalhavam (Farias, 2018, p. 68). Quando Carolina chega a São Paulo, em 1937, para trabalhar na casa da professora Dona Romélia, ela já tinha a intenção de tornar-se poeta (*idem*, p. 113). No entanto, a vida difícil na cidade a levou por caminhos diferentes do idealizado: “...O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que a favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada” (Jesus, 2014, p. 147). Despejada é um adjetivo que ela toma para si, pois, assim como os outros moradores da comunidade, Carolina foi despejada de vários lugares antes de morar na favela.

A vida da escritora nunca foi fácil. Sozinha, mãe de três filhos pequenos e tendo que alimentar a família, muitas vezes passava fome, ou só ganhava o suficiente para comer. Carolina viu a miséria de perto, o que para ela era palpável. A catadora entendia as mazelas que a colocavam nesse lugar social.

...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. Quando eu fui catar papel encontrei um preto. Estava rasgado e sujo que dava pena. Nos seus trajes rotos ele podia representar-se como diretor do sindicato dos miseráveis. O seu olhar era um olhar angustiado como se olhasse o mundo com desprezo. Indigno para um ser humano. Estava comendo uns doces que a fábrica havia jogado na lama. Ele limpava o barro e comia os doces. Não estava embriagado, mas vacilava no andar. Cambaleava. Estava tonto de fome! (Jesus, 2014, p. 54).

A fome e a miséria eram presenciadas pela catadora. “A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago” (Jesus, 2014, p. 44). Carolina não tinha alimento suficiente para si e para sua família e, na maioria das vezes, saía para catar recicláveis com fome. Para ela, a fome é amarela. “...Resolvi tomar uma média e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos” (*ibidem*). O longo jejum afeta os sentidos a ponto de pintar o mundo de amarelo, quando a fome é saciada, a vida se torna colorida.

² O poema foi publicado pela primeira vez, em São Paulo, no jornal *Folha da Manhã*, em 1940. Posteriormente, ele passou a compor o livro *Casa de Alvenaria* (1961) (Farias, 2018, p. 68).

Sua integração com a comunidade era complicada. Como os filhos ficavam sozinhos, muitas vezes sofriam violência física, ou sua casa era invadida. Carolina usava as armas que tinha: ameaçava colocar os vizinhos em seu livro. Foi dessa forma que ela conheceu Audálio Dantas, jornalista que fazia uma reportagem na favela sobre o mau uso do dinheiro público. Os olhos de repórter acenderam quando ela falou em seu livro.

Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos (Jesus, 2014, p. 20).

De acordo com Farias, a catadora não se mistura com os outros moradores, “Carolina era ‘peça rara’ naquele mundo estranho, tão desajustado e mesquinho” (2018, p. 169). O uso de palavras diferentes das habitualmente usadas pelos moradores dava um ar de soberba para a catadora, que era vista como “negra pernóstica, metida, de nariz em pé” (*ibidem*). O fato de não ficar nas ruas da favela conversando, causava aversão. “Essa antipatia iria se confirmar ainda mais quando ela passa a registrar seus pensamentos e relatos, através do seu diário” (*idem*, p. 170).

Carolina escreve sobre uma favela em movimento, não algo estático e fora da realidade. Há vida, morte, violência, carência de serviços públicos e até mesmo de afeto. O livro em forma de relato causou um impacto enorme na sociedade e colocou os holofotes para este espaço social marginalizado, no entanto não modificou a vida dos que lá habitavam. Para Regina Dalcastagnè, no livro *Carolina Maria de Jesus: uma voz insubmissa na literatura brasileira*:

Daí a composição de um espaço urbano que, feito de barracos e becos, de ruas de terra e esgoto a céu aberto, de lixão e fila no açougue para comprar ossos, só pode ser entendido a partir da vivência e dos deslocamentos daqueles que o povoam. Seus vizinhos da favela, então, nos são descritos como alcoólatras ou trabalhadores, bandidos ou vítimas dos desmandos da polícia, violentos ou acovardados, festivos ou amargurados – muitas vezes são uma coisa e outra ao mesmo tempo. E esse modo de ver pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em que fala (ou escreve). Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que espia pelas frestas do barraco enquanto prepara a comida das crianças [...] (Dalcastagnè, 2023, p. 12).

Depois do lançamento do livro, a escritora ainda residiu na favela por um tempo e recebia muitas visitas de repórteres e fotógrafos interessados na “estranha e exótica

vida” da “escritora favelada”. Por vezes, ela foi ameaçada por moradores que a queriam fora da favela por expor nomes e a vida na comunidade: “[...] O Lalau disse que eu ponho várias pessoas no jornal, mas ele eu não ponho. — Se você me pôr no jornal eu te quebro toda, vagabunda! Esta negra precisa sair daqui da favela” (Jesus, 2014, p. 174). Desse jeito conturbado, Carolina deixa a favela para morar em uma casa de alvenaria, em Osasco, abandonando a vida como catadora de recicláveis para a tão sonhada vida escritora.

SALA DE VISITA

Nas primeiras páginas de *Casa de Alvenaria*, o capítulo “Mudança” narra a agitada saída de Carolina da favela, que, já com tudo arrumado para o deslocamento, recebeu repórteres e fotógrafos, precisando sair para autografar alguns livros. Na volta, soube que alguns moradores haviam mexido nas suas coisas, o que a deixou irritada. Com a mudança no caminhão, algumas vizinhas vieram se despedir e outros se aglomeraram para ver sua partida, que estava sendo filmada, quando a confusão começou. Um grupo de meninos foi impedido de subir no veículo e começou a jogar pedras.

A Leila que envelhece mas é sempre infantil agitou-se, pegou uma pedra e atirou dentro do caminhão. [...] Que confusão. Eu não sei de onde surgiu tantas pessoas para presenciar a minha partida. O chico Kiss e a Nair Mathias xingava-me e diziam: — Você vae embora para não apanhar! [...] Eu disse-lhe: — Estou aqui há doze anos, e vocês nunca espancou-me, pode espancar, eu vou residir em Osasco, [...] Eu temia uma agressão, despedi só da Dona Alice de Barros e Dona Eunice, as duas vizinhas amáveis. Eu estava no centro. Audálio queria que despedisse dos favelados pegando-lhes nas mãos, gesto que eu reprovei, porque a mão do favelado não tem poesia, não tem ternura, não sabe acariciar. [...] Os vizinhos de alvenaria olhavam-me no caminhão acenando as mãos, mas eu vou sentir saudades só da Dona Isaltina, que portuguesa boa! Ela dava comida e roupas para os meus filhos (Jesus, 2021, p. 29).

A agora escritora é reconhecida por seu livro que rapidamente virou um sucesso de vendas: a primeira tiragem, de 10 mil exemplares, esgotou em uma semana (Farias, 2018, p. 227). Carolina, antes catadora de recicláveis, invisível, tornou-se celebridade da noite para o dia. O assédio midiático era intenso em seu barraco. Segundo o biógrafo, a escritora negra e favelada passou a ser vista como um produto exótico e curioso, que proporciona audiência e lucro.

Carolina, como mulher negra e favelada, e agora escritora, se tornou, ao mesmo tempo, um produto “vendável” do jornalismo noticioso e sensacionalista, que tinha nela a garantia de audiência certa, como *objeto de consumo e curiosidade*, mas também como uma peça publicitária da própria Livraria Francisco Alves, que essa particular, percebeu mais a fundo (mais do que Audálio Dantas) o alcance midiático que ela poderia proporcionar, como *elemento estranho*³, provocando a curiosidade pública e também a comiseração por sua história de vida (Farias, 2018, p. 216-217, grifo nosso).

A mulher negra, historicamente objetificada, é colocada como última em importância numa escala social hierárquica criada pela branquitude e baseada pela raça, utilizando a lógica escravista, como avalia bell hooks no texto “Desvalorização continuada da natureza feminina negra”. Esta hierarquia autoriza a violência contra a mulher negra, fundamentada no seu grau de relevância para a sociedade. Tal mito dificulta a criação de uma identidade fora do estereótipo, que atribui valor pelo corpo e não pelo intelecto (Hooks, 2020, p. 93). Quando um corpo negro favelado, como o de Carolina, rompe o conceito socialmente aceito, que coloca a mulher negra no lugar servil, é visto como exótico, fortalecendo o consumo de sua obra e de sua imagem pela curiosidade. De acordo com bell hooks:

Todos os mitos e estereótipos usados para caracterizar a natureza feminina negra tiveram as suas raízes na mitologia anti-mulher. No entanto, eles formaram a base da maior investigação crítica à natureza da experiência das mulheres negras. Muitas pessoas tiveram dificuldade em apreciar as mulheres negras como nós somos devido à avidez em impor uma identidade sobre nós, baseada num sem número de estereótipos negativos. Os esforços de disseminação contínua de desvalorização da natureza feminina negra tornaram extremamente difícil e frequentemente impossível às mulheres negras desenvolverem um autoconceito positivo (Hooks, 2020, p. 93).

Na época do lançamento, houve uma pressão editorial que visava a manutenção da imagem de Carolina como favelada e analfabeta. De acordo com Dalcastagnè, os subtítulos “diário de uma favelada”, em *Quarto de despejo*, e “diário de uma ex-

³ Sigmund Freud, no texto “O inquietante”, título original *Das unheimliche*, que também pode ser traduzido como “O estranho”, teoriza sobre aquilo que pode ser visto como inquietante a partir da ficção fantástica *O homem da areia* (1817), do autor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-822). Primeiramente o psicanalista afirma seu interesse no campo da estética o qual ele entende não como uma simples teoria da beleza, mas a teoria da qualidade do sentir. E acrescenta: “‘O inquietante’ é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é *terrível*, ao que *desperta angústia e horror*, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (Freud, 2010, p. 248, grifo nosso). Por fim, conclui que “algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar” (*idem*, p. 250).

favelada”, em *Casa de alvenaria*, foram usados como forma de manutenção da marginalização de seu lugar social e de seus textos, vendido sempre como testemunho e nunca como efabulação. Obras posteriores tiveram seus títulos alterados de “Um Brasil para brasileiros” para *Diário de Bitita* e de “A felizarda” para *Pedaços da fome*. “Em todos os casos, o movimento é na direção de reforçar o caráter testemunhal dos livros da escritora” (Dalcastagnè, 2023, p. 16). À Carolina cabia somente a escrita de diários, visto como gênero literário menor em relação a outros gêneros aceitos pelo cânone.

Por isso, também, a insistência em se divulgar fotos de Carolina Maria de Jesus mal-arrumada, com um lenço na cabeça, tendo como fundo a favela. Nas orelhas, apresentações e posfácios de seus livros ela é frequentemente chamada de semianalfabeta, por exemplo, ou apontada como alguém que fala com o coração e com sinceridade, apagando, assim, toda a elaboração formal e toda a fabulação de seus textos. Isso quando o racismo não é escancarado (Dalcastagnè, 2023, p. 62).

A presença de uma escritora negra e favelada incomodou o meio literário e os jornais. De acordo com Farias, a escritora era vista como uma mulher suja e favelada. Com o sucesso dos livros, “[...] Carolina agora era descrita como ‘ex-favelada e rica’. O êxito de *Quarto de despejo*, que superou escritores consagrados, como Jorge Amado, era disputado por programas de televisão e noticiários sensacionalistas” (Farias, 2018, p. 227-228). A imensa rotina de fotos, autógrafos, jantares e condecorações não ocultaram a frieza com que foi recebida pela imprensa, como ela narra em *Casa de alvenaria*:

Alguns críticos dizem que sou pernóstica quando escrevo [...] será que o preconceito existe até na literatura? O negro não tem o direito de pronunciar o clássico? Quando eu era empregada doméstica as patroas despedia-me porque eu falava o clássico, e continuo falando. Resolvi não ligar com o que falam da minha pessoa (Jesus, 2021, p. 69).

Nos jornais, as classificações como “escritora favelada” e “semianalfabeta” a incomodavam. “Queixei para o jornalista, que vou desistir da imprensa. Ele disse-me: — A senhora entrou no mar, precisa ter cuidado com as ondas. — E que ondas, pensei” (Jesus, 2021, p. 79). A imprensa fazia de tudo para incomodar, trocava seu nome e a chamavam de “Maria de Jesus”. Tentava confundi-la diante da opinião pública, no entanto a venda de seu livro só crescia, assim como as traduções para outras línguas. Esse período foi extremamente complicado para a escritora, que não foi preparada para este embate, como explica Farias:

O período é difícil para Carolina, porque, no plano geral, estes ataques não estavam relacionados exatamente com a qualidade de sua literatura, que muitos dos que criticavam não leram, mas sim contra a sua condição social, de mulher negra, moradora de favela - era o preconceito contra alguém que, pelo seu protagonismo, sua isolada ação empreendedora, ascendia socialmente, e por justo merecimento, por sua luta, seu grande esforço e sacrifício, por sua dor, por seu sofrimento e de sua família, no caso os seus três filhos pequenos, aos status da alta escrita e da intelectualidade (Farias, 2018, p. 235).

Vários procedimentos para manutenção do espaço de poder foram empregados com intuito de desqualificar, embranquecer ou silenciar as vozes dos escritores negros, entre eles o endossamento de escritores brancos para que escritores negros publicassem, ou o embranquecimento de escritores negros. Entretanto, os que ousaram falar sobre as relações raciais causaram fissuras no sistema literário hegemonicamente branco e masculino. Cuti, no livro *Literatura Negro-Brasileira*, explica que quem fura o bloqueio acerca da construção do texto paga um preço: “Pagar o preço pela ousadia de tentar propor a mudança de hábitos de escrita cristalizada e pagar o preço pelo conteúdo não desejado pelas instâncias de poder estabelecidas na área” (Cuti, 2010, p. 51). Acrescenta:

Quando o escritor negro, pela primeira vez, quis dizer-se negro em seu texto, deve ter pensado muito na repercussão, no que poderia atingi-lo como reação ao seu texto. Dizer-se implica revelar-se e, também, revelar o outro na relação com o que se revela. O branco, como recepção do texto de um negro, historicamente foi hostil. Vencer essa hostilidade lastreada na postura de quem não se dispõe a dividir o poder com alguém que, por quatro séculos, teve o mínimo de poder é a grande aventura do escritor negro que se quer negro em sua escrita. Entretanto, acomodar-se a essa hostilidade pode ser uma estratégia ou uma renúncia. Ou seja, não dizer-se negro para ser mais bem aceito e, assim, sofrer menor restrição social, é um caminho trilhado por muitos negros que escreveram e escrevem (Cuti, 2010, p. 51-52).

Carolina rompe os parâmetros previamente estabelecidos de escrita ao se reconhecer como escritora e produzir seus textos do ponto de vista de mulher negra e favelada, porém, assim como outros escritores negros, precisou ser endossada por um jornalista branco, que ficou responsável por sua publicação e seu dinheiro. Sem Audálio, ela jamais seria publicada, ainda que tentasse, como ela denuncia, “Eu disse-lhe que o meu sonho era escrever, suplicava os editores para publicar meus livros. Eles recusavam e diziam que eu devia escrever no papel higiênico” (Jesus, 2021, p. 82).

Ao ser endossada pelo discurso de autoridade de um jornalista branco, o direito à construção de sua identidade como escritora é negado. Ainda que Carolina comunique

seu lugar político de escritora, como mulher negra e favelada, ela sempre será reificada e terá a autoridade do discurso negada. Tais marcadores sociais a colocam no lugar do outro, do estrangeiro, do exótico e não legitimam seu reconhecimento social de intelectual, como explica Neusa Santos Souza:

[...] as inúmeras barreiras à conquista da ascensão social encontradas pelo negro contribuíram para ampliar o fosso que o separa de sua identidade enquanto indivíduo e enquanto grupo. Herança da sociedade escravocrata, a desigualdade racial, que colocava o negro a reboque das populações nacionais, era preservada e reforçada pelo preconceito de cor que funcionava como mantenedor da hegemonia branca nas relações inter-raciais (Souza, 2021, p. 51).

A invalidação do seu discurso se dá não só pela raça e pela classe, mas também pela linguagem. O registro da língua diferente da norma culta foi considerado erro, quando em outros autores, da mesma época, é considerado estilo de escrita. Para Conceição Evaristo, no texto “Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus”, o registro da língua diferente da norma padrão foi considerado como mal escrito, porém, numa leitura mais cuidadosa, observa-se “um sujeito de criação consciente de que escrever é um exercício de linguagem, motivo pelo qual a autora se empenha em fazer escolha das palavras com tanto afínco” (Evaristo, 2021, p. 14). E acrescenta:

Ela arquitetou seu estilo a partir de um material linguístico variado, buscando os registros oferecidos pelos compêndios gramaticais da língua portuguesa, lendo os poetas parnasianos, deixando-se seduzir por expressões raras e algumas até arcaicas, como “abluir”, “nivear” [...] Seu estilo era capturado pelo sotaque mineiro e por termos muito usados nas Gerais — “minino”, “ritira” [...], denunciava trazer em si o “pretuguês”, trocando o “l” pelo “r” (“impicante”) — [...], e ainda incluía a criação de neologismos” (Evaristo, 2021, p. 14).

Contudo, existem procedimentos para controle do discurso, que de acordo com Foucault, em *A ordem do discurso*, cria regras e delimita o acesso. “Ele reduz a uma só figura todas as coerções do discurso: às que limitam seus poderes, às que determinam suas aparições aleatórias, às que selecionam os sujeitos que falam” (Foucault, 2014, p. 35).

Todo discurso é ligado ao exercício de poder, mas nem todos têm o direito de proferi-lo, é necessário seguir regulamentos, cujo objetivo é o controle. Por estar em uma

instância de poder, o discurso passa a ser exclusivo para determinado grupo social. Numa sociedade que traz o racismo como uma tecnologia de exclusão, os pontos principais para determinar o discurso de autoridade são a raça, a classe e o gênero. O silenciamento das vozes negras, por conta do racismo, vai para além do lugar social marcado na estrutura de classe, penetra nos Aparelhos Ideológicos de Estado, incluindo a cultura. Assim, no sistema literário brasileiro hegemonicamente branco e masculino os únicos autorizados a falar são seus pares. À vista disso, Carolina, mulher negra e favelada, é triplamente silenciada.

Depois de tanto embate com a mídia, agenda apertada de trabalho, problemas na relação com Audálio, a escritora começa a se desencantar com vida na “sala de visita”. Em *Casa de Alvenaria*, ela relata uma conturbada viagem ao Rio de Janeiro com seus filhos, na qual a governanta do hotel Copacabana Palace diz que seus filhos vieram do inferno. Na manhã seguinte, a governanta volta e pergunta se ela tem dama de companhia e a conversa segue até Carolina deixar o hotel com seus filhos:

Eu sou ex-favelada, não tenho nada. Vivem primitivamente. Estou arranjando dinheiro para comprar uma casa. As minhas posses não dá para eu comprar os artigos de luxo que às burguesas ostentam. __ O que é que senhora faz? __ *Vou estudar mais um pouco e quero ser escritora!* __ A senhora não pode estudar e escrever com estes meninos. Cuidado com o espelho! Não deixe a torneira aberta. Pensei: meu Deus do céu! Para viver aqui, com tantas recomendações, eu vou ficar louca! Vou voltar pra São Paulo a pé - Comecei arrancar as roupas na mala. Preparei os filhos e sai do hotel chorando. [...] *Se eu soubesse que a minha vida ia ficar tão confusa assim, eu continuava na favela catando papel* (Jesus, 2021, p. 174, grifo nosso).

Nesta passagem, apesar do desentendimento devido a seus filhos, Carolina indica que precisa estudar mais para ser escritora. Por certo, há uma frustração, pois o reconhecimento volta para o campo do desejo, ela acredita que necessita estudar mais e utilizar a norma culta da língua para ser reconhecida como tal, quando há outros impedimentos. Explica Frantz Fanon, no livro *Pele negra máscaras brancas*, que, no domínio da linguagem, está a possibilidade de reconhecimento, “Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2008, p. 33). Ele se refere à língua francesa em relação à língua crioula antilhana. Porém, no caso de Carolina, ainda que ela fale a língua portuguesa, do colonizador, o reconhecimento não se daria somente a partir do domínio da língua na norma culta, mas da identificação como igual. Para o psiquiatra, a luta pelo reconhecimento recíproco passa pelo desejo de não ser o “outro”.

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos (Fanon, 2008, p. 181).

Toda a dificuldade vivida para cuidar de seus filhos e o não reconhecimento do seu lugar social de escritora a deixam confusa. A ideia de voltar para a favela, mesmo com toda precariedade e hostilidade do lugar, parece reconfortante.

Para Souza, “A história da ascensão do negro brasileiro é, assim, [...] a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na intensidade de sua negação” (Souza, 2021, p. 530). Em outras palavras, para ascender socialmente, o negro precisava renunciar a sua identidade negra. Seu reconhecimento é inversamente proporcional à negação dessa identidade. Quanto mais embranquecido, mais socialmente aceito. No caso de Carolina, o estigma de mulher negra favelada não tem como ser negado; logo seu lugar social de escritora não é legitimado, ainda que ela aprenda a norma culta da língua.

Após mudar-se do hotel Copacabana Palace para o hotel Serrador, Carolina encontra-se com Audálio, Paulo Muniz e David St. Clair. Ainda nervosa com o acontecido em relação a seus filhos, ouve do jornalista:

Audálio disse-me que eu devia estar alegre com o sucesso do livro. [...] — Porque saíste do hotel? — Não adianta explicar-te! Você não compreende-me. Quem me compreende é Dr. Lionel Brizola. Eu vou morar no Rio Grande do Sul. Os gaúchos são amáveis, agradáveis e inesquecíveis. Assustei com a voz nervosa do Audálio: — Filha da puta! Foi o Brizola quem selecionou os trechos do teu Diário e publicou? Mal-agra-de-cida! O Paulo Muniz interferiu-se, contando anedotas. Eu sorri e fui acalmando-me (Jesus, 2021, p. 175).

A explosão de Audálio demonstra impaciência e um pouco de ciúmes, pois Carolina relata, no livro, um relacionamento mais íntimo com David St. Clair, jornalista da revista *Time*. Na primeira edição de *Casa de Alvenaria*, de 1961, o prefácio é escrito por Audálio Dantas e há explicações acerca de sua agitada relação com a escritora. Em todo o texto, ele enfatiza o olhar de favelada para a “sala de visita” da qual ele faz parte e ela não:

A gente de alvenaria contribuía, assim, para as contradições do retrato que Carolina fazia, com olhos de favelada, da sala de visitas. A sua capacidade de observação, aliada à sua capacidade de concluir, serviu, porém, para que apanhasse no meio desta feira de vaidades aspectos bastante significativos, nem sempre observados por nós. Por exemplo, os compromissos dos que escrevem, quase sempre tolhidos em sua liberdade pelo jogo infernal de interesses (Dantas, 1961, p. 7).

Carolina começa a entender o espaço de poder, no qual adentrou: “Eu ainda não habituei com esse povo da sala de visita. Uma sala que estou procurando um lugar para sentar...” (Jesus, 2021, p. 94). Dantas começa a pressioná-la para escrever um novo diário, ainda que ela deseje escrever outros gêneros. “Não estou tranquila com a ideia de que devo escrever o meu diário da vida atual. Escrever contra a burguesia, eles são poderosos, pode destruir-me. [...] Quando escrevi contra os favelados fui apedrejada. Escrevendo contra a burguesia podem enviar-me um tiro” (*idem*, p. 144). Estes trechos demonstram que a escritora entende que não tem lugar nem na “sala de visita” nem no “quarto de despejo”, além disso, escrever sobre pessoas poderosas pode ser perigoso.

Pessoas de diversos lugares vinham pedir dinheiro à Carolina para coisas diversas, como comprar uma casa, por exemplo. Muitas vezes, ela cedia, mas as mentiras para conseguir o dinheiro a aborreciam. “O preto continua dizendo que precisa do dinheiro para dar como fiança hoje, porque ele vai fazer o exame hoje. — Ele mente. Ele não tem emprego. E não vai dar depósito em parte alguma” (Jesus, 2021, p. 77).

Outro ponto que a incomodava era a quantidade de comida nas festas, enquanto pessoas passavam fome. Para a escritora, a miséria no “quarto de despejo” era tangível, de repente sair de uma vida de carência e fome para uma vida de abundância causa estranheza e a constatação de que o sofrimento é maior para os menos afortunados.

Comendo aquela comida grandinha eu pensava nos favelados que são os paupérrimos do país. E cheguei à conclusão de que quem está na sala de visita não sofre. E se sofre, o sofrimento é suave. [...] Eu que comia nas latas de lixo, hoje... almoço nos restaurantes de luxo (Jesus, 2021, p. 43).

Carolina sempre defendia seus filhos, falar mal deles a afetava, como vimos. Desde que chegou à casa de alvenaria, em Osasco, este era um problema pontual, incluindo brigas com vizinhos.

[...] Os filhos estavam em completo abandono e queixo-me que o vizinho dos fundos espancou-os porque eles pularam o muro. É que o vizinho é implicante.

Eles não atinge o muro do vizinho. O homem xingou os meus filho disse-lhes que nós vagabundos que estamos habituados a comer coisas do lixo. Não preocupei com as confusões porque a humanidade é tão nojenta que é melhor silenciar-se diante de certas atitudes (Jesus, 2021, p. 61).

Sempre que saía, ficava preocupada com os filhos e com o que poderia acontecer. Não podia confiar na empregada doméstica, que a tratava com racismo e não cuidava direito da casa e nem dos seus filhos:

A dona Maria trabalha para mim. Quando chega visitas, ela fica descontente e triste murmurando: — Meu Deus do céu... isto é o fim do mundo! Deus está me castigando, o mundo está virando. Eu, branca, ter uma patroa preta! Quem deve ser patrões é os brancos, porque sempre foi assim (Jesus, 2021, p. 191).

Passado o deslumbramento da publicação, cumprir a agenda de autógrafos, cuidar da casa e dos filhos e sem tempo para ler e escrever, Carolina começa a ficar desestimulada da vida glamourosa que sempre sonhou:

Eu queixei para a Dona Rosa que estou cansada de viver. Que invejo os que nascem e morrem. Eu estou desiludida. Ter que cuidar dos filhos, e cuidar da literatura. E suportar homens que querem dinheiro. Ela reanimou-me, percebi que estou enfraquecendo, não tenho aquela energia dinâmica de outrora. Não é idade. É a desilusão! (Jesus, 2021, p. 77).

Carolina Maria de Jesus não teve a vida que sonhou ao publicar seu livro. Embora tivesse sucesso e acesso a espaços sociais da elite, antes inviabilizados, ela encontrou muitas barreiras impostas pelo racismo generalizado, inclusive o não reconhecimento de sua identidade como escritora. Em contrapartida, com a venda do livro, pôde mudar sua realidade de fome e miséria, na qual se encontrava antes da fama.

Na transição do “quarto de despejo” para a “sala de visita”, ela não encontrou um lugar para si, pois sua permanência revelou-se fugaz e condicional. Assim, passou a ocupar o entrelugar, a fronteira entre esses dois espaços políticos e sociais. Nas palavras de Conceição Evaristo a respeito do lugar fronteiro que habita Carolina, “Quando lemos a obra da escritora, apreendemos a imagem de uma mulher em sua errância, em sua busca por um espaço, porém ela não cabia em lugar algum, pois os espaços eram pequenos e incompreensíveis para com ela” (Evaristo, 2021, p. 18).

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução Joaquim José Ramos. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1970.
- CHIARELLI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo de (Org.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- CUTI, Luiz Silva. “Uma vertente”. In: BENEDITO, Vera Lúcia (Coord.). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. p. 15-25.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Carolina Maria de Jesus: uma voz insubmissa na literatura brasileira*. 1. ed. Brasília: FUNAG; Instituto Guimarães Rosa, 2023. Disponível em <https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/1-1244>. Acesso em: 25 jun. 2024.
- DANTAS, Audálio. “Casa de Alvenaria: história de uma ascensão social”. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda., 1961. p. 5-10.
- EVARISTO, Conceição; JESUS, Vera Eunice de. “Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus”. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria, volume 1*: Osasco. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 9-23.
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Bahia: EDUFBA, 2008.
- FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Editora Loyola, 2014.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e Outros textos (1917–1920)*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 249-284.
- GONZALEZ, Lélia. “A cidadania é uma questão étnica”. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. *Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 232-241.
- HOOKS, Bell. “Desvalorização continuada da natureza feminina negra”. In: HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Tradução Bhuvli Libanio. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. p. 56-93.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria, volume 1*: Osasco. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LOTMAN, Iúri. “O conceito de fronteira”. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo. In: BORGES FILHO, Oziris (Org.). *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016. p. 243-258.

SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*. São Paulo: Todavia, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 07/06/2025

Susana Cristina Ferreira Fernandes: doutoranda em Estudos de Literaturas - Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e Bolsista pela CAPES - Mestre em Estudos de Literaturas - Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, Especialista em Literatura Infantojuvenil e Licenciatura Letras/Literaturas pela mesma instituição. Participou do Programa de Iniciação Residência Pedagógica (CAPES). Participou do grupo de estudos “Literatura como Patrimônio, Leitura e Formação do leitor” (PROALE - UFF).

O homem duplicado: uma perspectiva labiríntica

The double: a labyrinthine perspective

Thamires Griebler

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

tgrieble@ucs.br

<https://orcid.org/0009-0006-4510-1114>

Douglas Ceccagno

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

dceccag1@ucs.br

<https://orcid.org/0000-0001-9709-7854>

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a obra *O homem duplicado*, de José Saramago, observando como o arquétipo do labirinto se apresenta na trama. Primeiramente, será realizada uma pesquisa sobre as origens, significados e utilizações do labirinto de acordo com autores como Gaston Bachelard (2003) e Joseph Campbell (1997). Em um segundo momento, serão analisados excertos da narrativa em que estruturas labirínticas se mostram aparentes, tanto em relação ao exterior como ao interior da personagem principal.

Palavras-chave: labirinto; mitologia; *O homem duplicado*; Saramago.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the work *The Double*, by José Saramago, observing how the archetype of the labyrinth is presented in the plot. Firstly, research will be carried out on the origins, meanings and uses of the labyrinth according to authors such as Gaston Bachelard (2003) and Joseph Campbell (1997). Secondly, excerpts from the narrative will be analyzed in which labyrinthine structures are apparent, both in relation to the exterior and interior of the main character.

Keywords: labyrinth; mythology; *The double*; Saramago.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O homem duplicado, obra do escritor português José Saramago, publicada em 2002, conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, um pacato professor de história que,

após assistir a um filme intitulado “Quem porfia mata caça”, vê sua vida monótona e depressiva se transformar em uma intrigante e arriscada busca por um homem supostamente idêntico a ele. A obsessão pelo outro – um ator não muito conhecido pelo público – e a preocupação em descobrir quem é a cópia de quem, revela, como observa Thárea Hernandes (2009, p. 3), “um homem com dificuldades de se apropriar do que lhe pertence”, sobretudo de si mesmo.

Em uma procura alucinada por seu duplo, Tertuliano adentra, simultaneamente, um labirinto externo, ao cercar-se de pistas sobre o outro, e um labirinto interno em busca de seu centro – labirintos esses que compõem a temática do presente artigo, o qual pretende investigar, em um primeiro momento, as origens, significados e principais utilizações do arquétipo do labirinto de acordo com autores como Joseph Campbell (1997) e Gaston Bachelard (2003), bem como, em uma segunda etapa, observar as diferentes formas em que o simbolismo do labirinto se apresenta em *O homem duplicado*.

O autor português, de acordo com Hernandes (2009), possui uma maneira de pontuar seus textos que, naturalmente, conduz o leitor a diversas possibilidades interpretativas. Desse modo, faz-se necessário, já de início, destacar esta característica de sua escrita: dando preferência à vírgula, raramente colocando ponto final ou abrindo novos parágrafos – mesmo que haja diálogos ou uma letra maiúscula no meio da frase –, o texto de Saramago provoca um embate com o leitor e o coloca em um labirinto textual no qual há a necessidade de fazer escolhas constantemente para que a leitura aconteça.

Vemos então, um autor que não está preocupado em seguir a norma gramatical, mas que prefere instigar o leitor, causando-lhe confusão e chamando-o a uma escolha individual, no meio de tantas interpretações que o texto proporciona. O autor quer nos colocar diante dos problemas, renovando nossas percepções diante do mundo e fazendo-nos perceber as dubiedades da vida e do texto (Hernandes, 2009, p. 5).

Pode-se observar isso no trecho a seguir:

Na mira de atrair futuras transacções, o empregado tinha resolvido distinguir Tertuliano Máximo Afonso com a melhor prova de apreço e consideração comercial que existe desde os fenícios, Desconto-lhe o aluguer no preço, dissera, e quando procedia à subtracção ouviu que o cliente lhe perguntava, Tem por acaso outros filmes da mesma produtora, Suponho que quererá dizer do mesmo realizador, rectificou o empregado cautelosamente, Não, não, eu disse da mesma produtora, é a produtora que me interessa, não o realizador (Saramago, 2002, p. 49).

Assim, para além do próprio estilo de escrita que já promove por si mesmo um cenário labiríntico para o leitor, Saramago, conforme coloca Corso (2006, p. 16), produz também uma trama labiríntica e instaura na obra “um método detetivesco, no qual, por meio de coincidências absurdas que funcionam como cartas enigmáticas, mascara suas personagens no mundo social, repleto de signos e concretudes”. No universo criado pelo autor, as situações acontecem em cenários da vida cotidiana, porém, em muitos momentos, fogem à lógica, instigando uma busca incessante por resoluções aos enigmas que se apresentam.

O LABIRINTO

De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, Elzimar Nunes Ribeiro e Enivalda Freitas e Souza (2019), o mais conhecido labirinto, no Ocidente, reporta ao mito de Teseu e o Minotauro: conta-se que o artesão Dédalo foi contratado por Minos, rei de Creta, para construir um labirinto que escondesse o vergonhoso e amedrontador monstro gerado pela rainha Pasífae. Como explica Campbell (1997), a criança, chamada de Minotauro, possuía corpo humano, mas cabeça e cauda de touro, sendo fruto de uma paixão vivida por Pasífae e um touro do mar.

Jovens gregos eram sacrificados anualmente para servirem de alimento ao monstro, porém, em uma das levas de rapazes e moças que seriam vitimados, a princesa Ariadne, filha do rei Minos, avistou Teseu e apaixonou-se instantaneamente. Ela ofereceu-lhe ajuda para sair do labirinto com a condição de que se casassem e fossem embora de Creta. Com o trato feito,

Ariadne procurou então a ajuda do habilidoso Dédalo, cuja engenhosidade havia construído o labirinto e havia permitido que sua mãe desse à luz o seu habitante. Dédalo lhe deu simplesmente um rolo de fio de linho, que o herói visitante deveria prender à entrada e ir desenrolando à medida que entrasse no labirinto. Na verdade, precisamos de muito pouco! Mas, se não tivermos esse pouco, a aventura no labirinto não nos dará esperança. Esse pouco está ao alcance da mão (Campbell, 1997, p. 14).

É interessante também observar a perspectiva de Bachelard (2003) sobre o fio de Ariadne: ele comenta que, em explorações de cavernas complexas, desenrolar um fio que conduzirá o visitante em seu trajeto de retorno é uma prática que resulta em mais

confiança e segurança para explorar o local. Desse modo, no entendimento do autor, o fio de Ariadne simboliza essa confiança, bem como, ao observar de um ponto de vista onírico, ele também diz que “o fio de Ariadne é o fio do discurso. Ele é da ordem do sonho narrado” (Bachelard, 2003, p. 165). Nesse sentido, tratando-se de sonhos que envolvem a simbologia do labirinto, Bachelard ressalta que a sensação labiríntica do sonhador somente vem à tona quando o sonho é expresso posteriormente e não no momento em que é vivenciado. O fio de Ariadne seria então uma *vontade* de abrir caminho em meio a um mundo repleto de empecilhos – e essa vontade, estando relacionada a uma atividade, a um agir, pertence à vida acordada.

Onde há uma vontade, há um caminho. A vontade brinca e sofre, ela nos dá tarefas e dificuldades, devaneios de heroísmo e de medos. Mas, por mais diversa que seja em seus impulsos e em suas façanhas, vemos que ela se anima a partir de imagens espantosamente simples e vivas (Bachelard, 2003, p. 185).

Com o fio e o amor de Ariadne, e a perspicácia de Dédalo, Teseu consegue matar o Minotauro e encontrar a saída do labirinto. No entanto, mesmo com a vitória sobre a complexa construção, Chevalier e Gheerbrant (2001) dizem que a complicação e a dificuldade do percurso labiríntico são mantidas. Nesse sentido, por mais que já seja um trajeto conhecido e, de certo modo, dominado, a simbologia do labirinto não perde seu efeito desorientador e desafiador. “O labirinto é uma imagem simbólica que remonta a épocas imemoriais, sendo encontrada em diversas culturas ao longo do planeta, expondo assim seu caráter arquetípico” (Mello; Ribeiro; Souza, 2019, p. 2). A partir desse caráter, a imagem labiríntica torna-se uma base na qual a criatividade do ser humano pode ser impressa e, desse modo, contribuir para que os arquétipos se mantenham vivos.

Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant (2001), é possível encontrar formas labirínticas, em estado natural, em algumas grutas pré-históricas; também esculpidas em catedrais e desenhadas em cavernas, servindo, ao mesmo tempo, como porta de acesso ao *centro* – para aqueles que conseguirem encontrar o caminho certo em meio a um entrecruzamento de possibilidades – e banindo os não capacitados. Os labirintos eram utilizados como sistemas de defesa nas portas de entrada das casas e nos principais acessos às cidades, vilas e territórios; protegem não somente contra inimigos humanos, mas também contra energias e influências maléficas: “o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 530).

Também é possível pensar os labirintos como condutores do processo de individuação humana. Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2001) observam que o labirinto leva o homem para seu próprio interior, fazendo com que se concentre em si diante dos diversos caminhos que se apresentam – diante de emoções, sensações e pensamentos – e entre em contato com o que há de mais escondido e misterioso em seu ser.

A chegada ao centro do labirinto, como no fim de uma iniciação, introduz o iniciado numa *cela invisível*, que os artistas dos labirintos sempre deixaram envolta em mistério, ou melhor, que cada um podia imaginar segundo sua própria intuição ou afinidades pessoais (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 531).

O *centro*, de acordo com Eliade (1992), é uma zona que diz respeito ao sagrado e à realidade absoluta, de modo que outros símbolos que também fazem parte desse mesmo âmbito encontram-se igualmente situados em lugares centrais, como fontes da juventude ou árvores da vida, por exemplo. O autor ressalta que o caminho é sempre complexo, desafiador e cheio de obstáculos para o buscador que almeja chegar ao centro, seja de um lugar externo ou de si próprio.

A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente (Eliade, 1992, p. 23).

É, principalmente, sob esse viés que a obra *O homem duplicado* será analisada neste trabalho, visto que a personagem principal vê sua vida ser transformada em um labirinto após decidir investigar seu duplo. Ele mesmo, o próprio Tertuliano Máximo Afonso, cria um labirinto por meio de suas escolhas, mas será que consegue chegar ao centro?

O LABIRINTO DE TERTULIANO

Logo no início de *O homem duplicado*, o narrador já comunica ao leitor sobre o estado de ânimo da personagem principal:

Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. Para se ter uma ideia clara do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou (Saramago, 2002, p. 9).

Esse ponto de partida é importante para a análise que se segue visto que a porta de entrada para o labirinto parte sempre, como explica Bachelard (2003), de um estado de angústia do ser humano, sendo esse estado a própria fonte de caminhos estreitos em que o homem se sente comprimido e desnorteado. A síntese da forma labiríntica abriga “a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído” (Bachelard, 2003, p. 164). Esse é o estado em que Tertuliano se encontra: entre um passado com o qual não quer entrar em contato e um futuro que não o motiva, sendo, ambos, dentro da obra, representados por figuras femininas. No trecho a seguir – o qual começa por um diálogo entre a ex-esposa de Tertuliano e ele próprio – é possível observar a incerteza e a inconstância vivenciadas pelo professor de história:

Foi por te amar que casei contigo, disse-lhe ela num célebre dia, hoje só a cobardia poderia obrigar-me a manter este casamento, E tu não és cobarde, disse ele. Não, não o sou, respondeu ela. As probabilidades de que esta por diversas considerações atractiva pessoa venha a ter um papel na história que estamos narrando são infelizmente muito reduzidas, para não dizer inexistentes, dependeriam de uma acção, de um gesto, de uma palavra deste seu ex-marido, palavra, gesto ou acção que o mais certo seria determiná-los alguma necessidade ou interesse seus, mas que, nesta altura, não temos maneira de vislumbrar. Essa é a razão por que não achámos necessário pôr-lhe um nome. Quanto a Maria da Paz, se vai durar ou não nestas páginas, por quanto tempo e para que fins, é assunto que além às competências de Tertuliano Máximo Afonso, ele lá saberá o que lhe vai dizer quando se decidir a levantar o auscultador do telefone e marcar um número que conhece de cor (Saramago, 2002, p. 63).

Nesse sentido, considerando a função das figuras femininas em mitos e lendas, Campbell (1997) conta que, dentre os índios americanos do sudoeste, há uma mulher com aparência de avó, uma pequena senhora que vive debaixo da terra e é chamada de Mulher-Aranha. Essa anciã é tida como uma fada-madrinha que auxilia os viajantes, alerta-os dos perigos do caminho e lhes dá amuletos que preservam a vida e afasta os inimigos. O autor ainda ressalta que essa personagem solícita e de poder orientador se encontra em diversas culturas, citando a Virgem, nas lendas cristãs; a figura de Beatriz na obra de Dante;

Gretchen em *Fausto*, de Goethe; Helena de Troia; e diz: “o herói que estiver sob a proteção da Mãe Cósmica nada sofrerá. O fio de Ariadne trouxe Teseu de volta, com segurança, da aventura do labirinto. [...] Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino” (Campbell, 1997, p. 40). Na psicologia de Jung, essas imagens estão relacionadas ao arquétipo da *anima*, que forma a parte feminina da psique masculina. Sendo, embora, supra-individual, a *anima* é projetada pelo homem nas mulheres com que se relaciona, a começar pela mãe (Jung, 2014).

Em *O homem duplicado*, entretanto, a personagem principal se apresenta sem suporte feminino, pois até sua mãe “só tem andado a perguntar-se, Quando será que o meu filho me telefona” (Saramago, 2002, p. 135). E, quando finalmente telefona, ela reclama que sua fala anda incompreensível: “dizes acho que sim, dizes até certo ponto, não estava habituada a que fizesses mistérios comigo” (Saramago, 2002, p. 136).

Ao observar o estado depressivo do colega de trabalho, o professor de matemática sugere a Tertuliano que se distraia, que assista a alguns filmes, mas é enfático ao dizer “tem de ver, é indispensável que veja Quem Porfia Mata Caça” (Saramago, 2002, p. 12). E, na sequência, aconselha Tertuliano a exercitar a sua imaginação:

precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça, por exemplo, uma vez que a astronomia lhe interessa, imagino que igualmente lhe poderia interessar a ficção científica, as aventuras no espaço, as guerras das estrelas, os efeitos especiais, Tal como vejo e entendo, os tais efeitos especiais são o pior inimigo da imaginação, essa manha misteriosa, enigmática, que tanto trabalho deu aos seres humanos inventar, Meu caro, você exagera, Não exagero, quem exagera são os que querem convencer-me de que em menos de um segundo, com um estalido de dedos, se põe uma nave espacial a cem mil milhões de quilómetros de distância, Reconheça que para criar esses efeitos que você desdenha tanto, também se necessita imaginação, Sim, mas é a deles, não é a minha, Sempre terá a faculdade de usar a sua começando do ponto aonde a deles tinha chegado (Saramago, 2002, p. 13).

Ao que parece, querendo ou não, a personagem principal segue os conselhos do colega, pois, após assistir ao filme sugerido – e odiar –, Tertuliano retoma a sua rotina normal, corrige os exercícios de seus alunos e vai deitar, às 23 horas. Porém, às 4h15min, acorda com a sensação de uma presença em seu quarto. Essa presença o leva a reassistir ao filme “Quem Porfia Mata Caça” e a se deparar com uma cena em que um empregado da recepção de um hotel é idêntico a ele: “Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse” (Saramago, 2002, p. 23). A partir desse ponto, a vida de Tertuliano

é completamente alterada, adentrando um labirinto interno de indecisões e incertezas que o fazem se questionar quem é o homem original e quem é o duplicado; a personagem questiona-se se ele mesmo é um erro.

Com a descoberta do duplo, conforme destaca Hernandes (2009, p. 8), Tertuliano “percebe que possui uma vontade dentro de si, própria da alma humana, e tenta se entender. A busca de entendimento, para saber quem é e como deve agir, faz com que o homem englobe o outro, o que acaba acontecendo com Tertuliano”. Este último, desde a primeira vez em que visualizou o ator – o qual, logo mais viria a saber, se chamava Antônio Claro –, empenhou-se em investigar ao máximo sua vida, fazendo de tudo para encontrá-lo. Cabe aqui ressaltar que o cenário em que essa trama acontece não é uma cidade pacata de pouco habitantes, mas sim, como bem o autor informa,

este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto (Saramago, 2002, p. 71).

Assim, a busca de Tertuliano para encontrar seu duplo – que, em seu interior, já se caracteriza de modo labiríntico – se passa, externamente, do mesmo modo: em um ambiente urbano, com ruas e prédios que se assemelham entre si e que, naturalmente, também compõem um grande labirinto.

Esse labirinto também tem sua Ariadne. No momento em que, ao assistir a diversos filmes da mesma produtora de “Quem Porfia Mata Caça”, Tertuliano faz uma listagem de possíveis nomes do duplo, Maria da Paz oferece pistas de como ele deveria proceder, quase como se estivesse tentando lhe dar uma ponta do *novelo* a ser desenrolado. Ela diz:

O caos é uma ordem por decifrar, Quê, que foi que disseste, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, que já tinha a lista dos nomes a salvo, Que o caos é uma ordem por decifrar, Onde foi que leste isso, a quem o ouviste, Ocorreu-me neste momento, não creio que o tivesse lido alguma vez, e, ouvi-lo a alguém, isso tenho a certeza de que não, Mas como foi que te saiu uma frase dessas, Que tem de especial a frase, Tem muito, Não sei, talvez fosse porque o meu trabalho no banco se faz com algarismos, e os algarismos, quando se apresentam misturados, confundidos, podem aparecer como elementos caóticos a quem os não conheça, no entanto existe neles, latente, uma ordem, na verdade creio que os algarismos não têm sentido fora de uma qualquer ordem que se lhes dê, o problema está em saber encontrá-la, Aqui não há

algarismos, Mas há um caos, foste tu mesmo que o disseste (Saramago, 2002, p. 103).

Porém, Tertuliano não aceita ser auxiliado nesse momento e segue em meio à confusão de seu labirinto que o leva a encontrar António Claro. Descobrimos que o “novo do espírito humano tem muitas e variadas pontas, e que a função de algumas das suas linhas, parecendo que conduzem o interlocutor ao conhecimento do que está dentro, é espalhar orientações falsas, insinuar desvios que irão terminar em becos sem saída,” (Saramago, 2002, p. 96), a personagem principal é conduzida a um caminho em que a morte se encarrega de organizar sua história: Tertuliano e António Claro trocam de identidade, cada um assumindo a vida – e a mulher (a *anima*) – do outro; António Claro e Maria da Paz morrem em um acidente de carro, fazendo com que Tertuliano morra perante a sociedade, ao mesmo tempo em que renasce como António Claro, assumindo sua esposa. O labirinto interno de Tertuliano, de um jeito ou de outro, parece ter sido vencido, superado, porém “o próprio dele inclina-se mais para o lado da melancolia, do ensimesmamento, de uma exagerada consciência da transitoriedade da vida, de uma incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas” (Saramago, 2002, p. 203).

E assim, após três dias do falecimento de António Claro, “O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos seus novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim” (Saramago, 2002, p. 315). A obra se encerra no momento em que Tertuliano se depara com outro duplo e a possibilidade de adentrar um novo labirinto; mas, dessa vez, sem hesitar, marca um encontro com o duplicado, decidido, ao que parece, a escolher rapidamente o desfecho:

Há uma parte de bosque depois do terceiro lago, espero-o aí, Talvez eu chegue primeiro, Quando, Agora mesmo, dentro de uma hora, Muito bem, Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu (Saramago, 2002, p. 316).

Como observa Hernandes (2009), Saramago insere seu personagem em um labirinto de complexidades, o qual representa a vida em si, a fim de que possa se

encontrar, se descobrir em sua condição humana, tornando-se vários a partir de sua própria vastidão interior e, assim, transcender uma constituição existencial única.

Outro ponto a ser notado, diz respeito, novamente, à figura feminina: Helena, viúva de Antônio Carlos, propõe a Tertuliano que sejam marido e mulher para além das aparências sociais. Assim, convida-o a tentarem se amar: “tomou-lhe a mão esquerda e, devagar, muito devagar, para dar tempo a que o tempo chegasse, enfiou-lhe a aliança no dedo. Tertuliano Máximo Afonso puxou-a levemente para si e ficaram assim, quase abraçados, quase juntos, à beira do tempo” (Saramago, 2002, p. 314). Agora Tertuliano tem uma mulher-aranha, uma Helena, uma Ariadne que lhe dá o novelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a obra *O homem duplicado*, de José Saramago, sob uma perspectiva que enfatiza o simbolismo do labirinto, foi possível observar aspectos textuais – característicos da escrita do autor – que contribuem para o aspecto labiríntico da trama, mas sobretudo averiguar os labirintos externos e internos com os quais a personagem principal, Tertuliano Máximo Afonso, se depara ao longo da narrativa.

O protagonista é apresentado ao leitor como depressivo e desanimado, porém, ao se deparar com a imagem de seu duplo, se mostra motivado e com energia para recolher pistas e vestígios. Assim, encontrar-se com alguém igual a si dá a Tertuliano um objetivo de vida, não importando se tal situação é fruto de sua imaginação ou um possível transtorno psíquico – ou, quem sabe ainda, um evento sobrenatural. Os labirintos nos quais a personagem se envolve tornam-se estruturas básicas para que ele, como ser humano, possa criar um novo cenário possível de ser vivido.

Nesse percurso, as figuras femininas se mostram fundamentais dentro da narrativa e da trajetória de Tertuliano: a ex-mulher, simbolizando o passado sofrido e seu estado depressivo; Maria da Paz, representando um presente inconstante e sem perspectivas; e Helena, a mulher que o acolhe mesmo diante dos infortúnios da vida e o apresenta como seu marido perante a sociedade. Após transitar por vias tortuosas, Tertuliano vive. Em contraste à vida, houve, anteriormente, a morte de seu duplo, revelando o final de uma jornada e a chegada ao centro do labirinto que havia criado.

Entretanto, mesmo ao se encontrar diante da vitória, a personagem principal se vê confrontada novamente por uma duplicação de si, mas dessa vez assume outra postura sobre o labirinto que o chama. Tal como Ariadne entrega o novelo a Teseu, Helena entrega a aliança a Tertuliano. Sendo a aliança um objeto que reluz, pode ser interpretada como uma guia, uma orientação a seguir – assim como fio do novelo acompanha o viajante, o brilho da aliança o norteia –, levando a personagem a tomar decisões distintas das anteriores e provocar um novo desfecho na história, o qual fica a critério da imaginação do leitor.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORSO, Josiele Kaminski. *No limiar do outro, o eu: a temática do duplo em O homem duplicado* de José Saramago. 2006. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/89105/227239.pdf?sequence=1>> Acesso em: 05 fev. 2025.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

HERNANDES, Thárea Raiza. O homem duplicado: reminiscências e intertextualidades. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 1-16, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/11137>> Acesso em: 05 fev. 2025.

JUNG, Carl Gustave. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Da limitação à expansão: multifaces do labirinto na criação artística. *Téssera*, Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 1-16, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/52083>> Acesso em: 05 fev. 2025.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Recebido em: 05/02/2025

Aceito em: 21/08/2025

Thamires Griebler: doutoranda em Filosofia pela Universidade de Caxias do Sul (bolsista do CNPq), Mestra em Letras e Cultura e Bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela mesma instituição.

Douglas Ceccagno: doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Corpo e discurso: a escrita da maternidade em *A filha primitiva*, de Vanessa Passos

*Body and discourse: the writing of maternity in
The primitive daughter by Vanessa Passos*

Tiago Pereira da Silva

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás)

thiagoalfgar09@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-2743-0872>

Elizete Albina Ferreira

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás)

elizetealbinaferreira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6266-0624>

RESUMO

Este artigo analisa o romance *A filha primitiva*, de Vanessa Passos, a partir da crítica feminista negra, destacando como a obra desestabiliza discursos e narrativas sobre maternidade e ancestralidade. A protagonista, nomeada apenas como “Mãe”, atravessa um percurso de autoconhecimento e resistência às estruturas patriarcais e raciais que historicamente moldam e silenciam as mulheres negras. A maternidade é representada como um espaço de tensão simbólica: lugar de opressão, culpa e negação, mas também de reinvenção subjetiva. A ausência de nomes próprios enfatiza o apagamento identitário e a violência simbólica inscrita nos corpos racializados. A escrita emerge como prática de resistência e de reconfiguração do sujeito, tensionando mitos como o do instinto materno e desromantizando o ideal de mãe. O romance articula corpo, discurso e memória, evidenciando como a linguagem literária pode reconfigurar modos de existência e inscrever novas possibilidades de ser mulher negra e mãe no cenário contemporâneo.

Palavras-chave: maternidade; narrativa; crítica feminista negra; ancestralidade.

ABSTRACT

This article examines *The Primitive Daughter*, by Vanessa Passos, through the lens of Black feminist criticism, highlighting how the novel interrogates and destabilizes dominant discourses and narratives surrounding motherhood and ancestry. The protagonist referred to only as “Mother” embarks on a journey of self-discovery and resistance against the patriarchal and racial structures that have historically shaped and silenced Black women’s experiences. Motherhood is portrayed as a space of symbolic tension: a site of oppression, guilt, and denial, but also of subjective reinvention. The

absence of proper names underscores the erasure of identity and the symbolic violence inscribed upon racialized bodies. Writing emerges as a practice of resistance and reconfiguration of subjectivity, challenging myths such as maternal instinct and deconstructing the ideal of motherhood. The novel articulates body, discourse, and memory, demonstrating how literary language can reshape modes of existence and inscribe new possibilities for Black women and mothers within contemporary society.

Keywords: motherhood; narrative; black feminist criticism; ancestry.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, tanto no campo acadêmico quanto nos movimentos feministas, têm ganhado relevo os debates em torno das representações sociais que moldam a experiência da maternidade na contemporaneidade. Essas discussões atravessam diversas esferas discursivas, emergem na literatura, nas mídias digitais, nas redes sociais, na imprensa tradicional, no teatro, no cinema e, de maneira difusa, no cotidiano.

Pode-se afirmar, de forma preliminar, que, no plano do discurso, a maternidade define “espaços de fala” em que algumas expressões são permitidas, enquanto outras são silenciadas ou negadas.

Deste modo, o romance *A filha primitiva*, de Vanessa Passos, apresenta uma narrativa rica e multifacetada que aborda as complexidades da maternidade sob uma ótica que desafia os padrões tradicionais. Publicado pela José Olympio (2022), o romance da autora cearense, ganhou notoriedade nacional ao ser vencedor do Prêmio Kindle de Literatura (2021), do Prêmio Jacarandá (2022), e do Prêmio Mozart Pereira Soares de Literatura (2023).

Narrado em primeira pessoa, a obra se destaca por representar três gerações de mulheres, e os discursos construídos em torno da maternidade, tal como a negação e a culpa materna. Essa perspectiva revela como a maternidade é construída, vivida e contestada dentro de um contexto de opressão racial e de gênero.

O romance gira em torno da vida da jovem narradora, “Mãe”, que não conhece a identidade do pai. Assim como sua mãe, ela dá à luz a uma criança após um breve relacionamento, o parceiro desaparece ao saber da gravidez, o que evidencia o abandono paterno.

A relação entre essa jovem mãe e sua filha, assim como a que ela mantém com sua própria mãe, é marcada por amargura e ressentimento. Ambas são vítimas de abusos e abandonos desde a infância. A mãe/avó, mulher negra, é deixada pelos pais e adotada por uma família branca que a submete ao trabalho doméstico desde cedo, uma prática que ainda é comum no Brasil. A filha, por sua vez, que também é mãe, enfrenta abusos que destroçam sua infância. A raiva permeia a narrativa, movendo a protagonista e criando um clima que envolve o leitor em uma reflexão ambígua de empatia e julgamento.

A autora se debruça sobre a maternidade, e como esta se constrói na figura da filha, da mãe e da avó, não apenas como uma condição biológica, mas uma construção social que reflete as expectativas culturais e sociais impostas às mulheres. Segundo bell hooks (2018), a maternidade é frequentemente vista como uma das principais identidades que definem as mulheres, especialmente as mulheres negras, que enfrentam uma dualidade de opressões. Passos, ao retratar suas personagens, evidencia essa luta interna entre o ser mãe e as pressões externas que moldam as vivências de mulheres negras, sempre à margem do poder, as *outsiders* cujas experiências não importam (Lorde, 2019).

Ao se tornar mãe, a narradora não desenvolve, como se poderia esperar, um amor incondicional e instintivo pela criança. Suas atitudes em relação ao bebê são questionáveis, gerando revolta e tensão no leitor. Além da ausência do pai, a recém-nascida enfrenta a falta de afeto de uma mãe que, embora presente, luta contra desilusões e mágoas profundas. O ódio e a violência simbólica que permeia a narrativa e a dinâmica entre mãe e filha se intensifica ao longo do texto, criando uma experiência intensa e complexa.

Para bell hooks (2018, p. 113), mulheres que são chefes de família na sociedade patriarcal, com frequência, sentem-se culpadas pela ausência de uma figura masculina e também perpetuam atos violentos contra suas filhas, nas palavras da autora “porque todos nós fomos socializados para aderir ao pensamento patriarcal” e este pensamento tem em sua gênese a violência.

Filha de uma empregada doméstica que oculta suas origens e de um pai cuja identidade permanece desconhecida, a narradora inicia uma busca por suas raízes, enquanto tenta estabelecer um lar precário para a filha recém-nascida. Ao longo de sua jornada, torna-se evidente que ter uma história é um privilégio muitas vezes atrelado à classe social e ao gênero. Sem esse privilégio, a protagonista, que se esforçou para

concluir a graduação em Letras, se volta para o que lhe resta: as palavras. Através delas, ela busca preencher as lacunas de sua existência e construir uma identidade que lhe permita, finalmente, ser reconhecida como sujeito e, a partir daí, assumir o papel de mãe, além de oferecer uma reflexão profunda sobre a relevância da ancestralidade e da linguagem na construção de quem somos.

A narradora culpa a mãe pela própria falta de história, mas, num movimento que aproxima *A filha primitiva* de um romance de formação, concilia-se com ela no momento mesmo em que escreve. Segundo Natalia Timerman (2022), a herança daquela família de mulheres sem nome é o desconhecimento da própria história, também é a vontade de estudar e ter uma vida diferente: vontade de superar a própria herança.

Uma das contribuições mais significativas de *A filha primitiva* é a forma como a maternidade se entrelaça com questões de raça. A personagem nomeada como “Avó”, que também é mãe e filha, enfrenta não apenas os desafios da maternidade, mas também a opressão racial que complica ainda mais sua vivência. O racismo estrutural impacta diretamente na forma como essa mulher exerce sua maternidade, limitando suas opções e reforçando estigmas sociais.

Como afirma Patricia Hill Collins (2019), a maternidade negra é frequentemente construída a partir de estereótipos negativos. Nesse sentido, a autora subverte essas narrativas ao apresentar mães que não se encaixam em moldes pré-estabelecidos, mas que lutam por sua autonomia e por um entendimento mais profundo de suas identidades.

Logo, observa-se que para falar sobre maternidade, também é preciso falar em interseccionalidade. Conforme Santos e Aragão (2023), por meio da Epistemologia Feminista Negra, podemos pensar em interseccionalidade a partir da articulação dos marcadores da opressão, que perpassam os corpos racializados das mulheres negras.

Entende-se por interseccionalidade a perspectiva de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2020), em que as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais de cada indivíduo e categorias de raça, classe e gênero como observa-se no romance de Passos, entre outras, e como ela acontece quando partimos do princípio que não existe uma mulher universal, mas vários grupos de mulheres diferentes, com questões e vivências específicas.

Neste contexto, o objetivo deste estudo é reconhecer na literatura feminista de epistemologia negra as formas de representações, imaginários, subjetividades do que é “ser mãe” em uma sociedade patriarcal, com intuito de oferecer uma reflexão crítica sobre a experiência de mulheres negras e a maternidade, destacando como essas experiências moldam a identidade e o sentimento de culpa e negação da maternidade vivida pela protagonista.

A análise desta obra literária foi conduzida com base nas teorias propostas por pensadoras negras como Collins (2019), Evaristo (2020), Gonzalez (2020), hooks (2018), Kilomba (2019), Lorde (2019), dentre outras. Com fundamentação teórica apoiada em reflexões propostas por Cixous (1976), Scott (1995), Butler (2015) e Xavier (2021).

A maternidade em *A filha primitiva* também é uma questão de representatividade. Teóricas da crítica feminista negra enfatizam a necessidade de dar voz às mulheres que, historicamente, foram silenciadas. Passos, por meio de suas personagens, cria um espaço no qual essas vozes são ouvidas e valorizadas. A obra se torna um campo de resistência, em que a experiência da maternidade é reimaginada.

MATERNIDADE DISSIDENTE

As definições pertencem aos definidores, não aos definidos.
Toni Morrison

No Brasil, as discussões sobre a maternidade passam a tomar conta dos discursos nos espaços sociais ainda no século XIX, com a criação da Lei do Ventre Livre de 1871, que separava as mulheres escravizadas de sua capacidade de reprodução, tanto em termos retóricos quanto físicos, separando seus ventres do restante de seus corpos vivos (Roth, 2020).

A retórica em torno das capacidades reprodutivas das mulheres escravizadas foi racionalizada na medida em que somente mulheres de cor eram escravizadas e, portanto, qualquer legislação relacionada a seus corpos se referia especificamente às mulheres negras (Machado *et al.*, 2021).

Pensando a partir de uma abordagem interseccional entre, raça, gênero e maternidade, as mulheres escravizadas, enquanto trabalhadoras, geraram riquezas para os

escravistas, enquanto ventres, possibilitaram a reprodução da escravidão (Machado; Cardoso, 2024, p. 16). Conforme observado por Conceição Evaristo:

Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande” (Evaristo, 2020, p. 30).

Por conseguinte, no Brasil do século XX, é integrada aos discursos nacionalistas a importância da capacidade reprodutiva das mulheres para o futuro do país. O discurso médico passa a incluir todas as mulheres, independentemente da cor da pele ou classe social, em sua ênfase retórica pela melhoria da saúde reprodutiva das mulheres com o objetivo de assegurar o surgimento de uma “raça” brasileira forte e de novos trabalhadores nacionais (Machado *et al.*, 2021, p.111).

A libertação do ventre, entretanto, ao sinalizar os marcos finais da reprodução da escravidão, embaralhava novamente os parâmetros senhoriais, impactando a maternidade de mulheres escravizadas e libertadas. Impunha, igualmente, à classe senhorial, a produção de novas estratégias de controle do trabalho e de subordinação (Machado *et al.*, 2021).

Observa-se, assim, a continuidade da influência da Lei do Ventre Livre, muito depois do fim da escravidão, no século XX, e até os dias atuais, principalmente quando colocamos em pauta as estruturas reais e duradouras da escravidão no Brasil, que continuam a afetar a vida das mulheres negras e, consequentemente, os discursos sobre os seus corpos, a maternidade, gênero e raça no Brasil:

Os corpos das mulheres negras, foram instrumentalizados como reprodutores e sob tais condições sofreram e ainda sofrem terríveis constrangimentos e violências. Como mulheres, foram violadas, conceberam e deram à luz em condições de inomináveis controles e trabalho excessivo. Amamentar seus bebês foi sempre tarefa árdua e difícil, pois desde logo, ainda no puerpério, seus trabalhos voltaram a ser requisitados; isso quando não eram enviadas para amamentar crianças brancas como amas de leite. Nesses casos, na maioria das vezes, eram separadas de seus próprios filhos e filhas (Machado *et al.*, 2024, p. 16).

Neste sentido, Butler (2015) entende que “antes de ser, um corpo estar exposto a uma modelagem e a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma

ontologia social” (Butler, 2015, p. 16). O corpo, mais especificamente o corpo das mulheres, está exposto a forças articuladoras sociais e políticas, bem como a exigências de sociabilidade, incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo:

As histórias do uso do corpo das mulheres negras pelos filhos dos patrões, como ato iniciático de sexo para os jovens brancos, não são ignoradas. Costume que perdurou longos anos: antes, corpos das mulheres escravizadas, depois, corpos das empregadas domésticas expostos a novos modos de escravização (Evaristo, 2020, p. 29).

Os discursos construídos em torno da maternidade até então são peças indispensáveis para a construção e a sustentação dos papéis de gênero que, segundo Scott (1995), se baseariam nos símbolos culturais de uma sociedade, bem como nas normas que dão explicação a esses símbolos, que estão presentes nos preceitos religiosos, educacionais, políticos, jurídicos e na organização social com suas instituições. A subjetividade de cada pessoa, bem como as reações frente às questões de gênero, também está relacionada com essa construção (Scott, 1995, p. 86-87).

A maternidade deste modo configura-se como uma construção social e discursiva, enraizada simbolicamente e que varia segundo diferentes contextos históricos, e perpassa questões de gênero, raça e classe.

De acordo com Collins (2019), a ideia de uma mulher negra forte foi construída associada à escravidão, elaborada a partir de uma ideia racista e misógina de que mulheres negras aguentavam tudo, seja fisicamente, simbolicamente ou subjetivamente. Não é raro que, em diversos espaços, as mulheres negras sejam retratadas como mulheres fortes, guerreiras, capazes de aguentar o mundo todo nas costas.

Ao mesmo tempo, também está no imaginário a “mãe preta” irresponsável (Gonzalez, 2020). Estamos falando da mãe, mulher negra, daquela família desajustada, na visão de alguns, pois é chefiada por uma mulher. Em grande parte dessas famílias, a mulher sai para trabalhar e, como não há vagas em creches, ela deixa os filhos sozinhos ou com quem puder cuidar.

De acordo com opiniões meio apressadas, a “mãe preta” representaria o tipo acabado da negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu da maneira mais cristã, oferecendo a face ao inimigo. Acho que não dá para aceitar isso como verdadeiro, sobretudo quando se leva em conta que sua realidade foi vivida com muita dor e humilhação. E justamente por isso não se pode deixar de considerar que a “mãe preta” também desenvolveu

as suas formas de resistência: a resistência passiva, cuja dinâmica deve ser encarada com mais profundidade irresponsável (Gonzalez, 2020, p. 180).

Além disso, persiste a construção de discursos que apresentam a maternidade como a vocação natural e legítima das mulheres. Tais narrativas insinuam que aquelas que optam por não ser mães, direcionando suas vidas para a carreira, para a criação artística ou para a atuação política estariam em desacordo com seu suposto destino verdadeiro, condenando-se assim a uma existência emocionalmente insatisfatória. Embora não ataquem ou difamem de modo explícito as mulheres sem filhos, essas representações refletindo a lógica predominante na sociedade reforçam a ideia de que a maternidade seria a experiência mais valiosa e gratificante que uma mulher poderia vivenciar (Hooks, 2019).

Estas narrativas possuem inúmeras funções: podem servir para transmitir informações, persuadir, apresentar uma imagem, estruturar ideias ou identidades. Ou seja, as narrativas sobre a maternidade não têm como função apenas criar cenários de histórias que sejam incoerentes, mas reafirmar como esta é representada e carregada de signos e símbolos na sociedade e na cultura patriarcal que caracteriza as mulheres como sendo seres inferiores.

Apesar da situação de extrema inferiorização, Gonzalez (2020) afirma que as mulheres negras exerceram um importante papel no âmbito da estrutura familiar ao unir a comunidade negra para resistir aos efeitos do capitalismo e aos valores de uma cultura ocidental burguesa. Como mães (real ou simbólica), elas foram grandes geradoras na perpetuação dos valores culturais afro-brasileiros e em sua transmissão entre gerações.

Entretanto, nas narrativas ficcionais, Evaristo (2009) observa que a representação das mulheres negras inclusive enquanto mães permanece atrelada a imagens herdadas do passado escravocrata. Nessa perspectiva, a mulher negra é ainda concebida sobretudo como um corpo destinado a desempenhar funções de força de trabalho, ou como um corpo reprodutor, encarregado de gerar novos corpos para a manutenção desse sistema opressor.

Nos limites, o corpo materno aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual, segundo Butler (2024, p. 30), é uma vontade de apropriação cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado.

Portanto, a maternidade é um conceito repleto de complexidade e contraditórias expectativas culturais, que se refletem de forma distinta em cada indivíduo e em cada contexto social. No entanto, a literatura, e com efeito, a linguagem poética, possibilita a recuperação do corpo materno (Butler, 2024), que nos termos da linguagem literária é capaz de romper, subverter e deslocar os discursos:

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário (Evaristo, 2009, p. 23-24).

A partir dessas premissas, é possível constatar que a literatura brasileira, desde suas origens até a produção contemporânea, sustenta um discurso persistente que reforça uma diferenciação negativa em relação à mulher negra. Sua representação literária continua fortemente enraizada em imagens herdadas do passado escravocrata, que a reduzem ora a um corpo destinado à procriação, ora a um objeto de prazer para o senhor. É particularmente revelador notar que certos estereótipos de homens e mulheres negros, perpetuados no imaginário literário nacional, remontam ainda à literatura do período colonial, evidenciando a duradoura reprodução de discursos que naturalizam essas construções (Evaristo, 2005, p. 52).

No imaginário brasileiro predominantemente católico, podemos inferir, conforme Evaristo (2005), que a representação da mulher é construída sobre a oposição entre bem e mal, personificada nas figuras de Maria, símbolo de pureza e maternidade redentora, e Eva, arquétipo da culpa e do mal, a maternidade portanto, oferece à mulher um caminho simbólico de salvação. Ao privar a mulher negra dessa possibilidade, a literatura reforça sua permanência no lugar de um mal irredimível.

Deste modo Conceição Evaristo, por meio da sua própria concepção literária, discorre sobre a importância das mulheres negras escreverem, ao mesmo tempo, sobre a possibilidade de colocar-se no texto, no mundo e na história, por meio da literatura. Ao refletir sobre sua própria condição de escritora: “(...) quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’, e por ser esse o meu corpo, e não outro vivi e vivo experiências que um corpo

não negro, não mulher, jamais experimenta” (Evaristo, 2009, p. 18), Evaristo reitera que sua ficção não apenas reivindica a autoria de uma mulher, mas também expressa uma vivência encarnada em um “corpo-mulher-negra”, cuja alteridade é inextricável de sua experiência e de sua produção narrativa.

Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (Evaristo, 2005, p. 54).

Partindo desse pressuposto, em *A Filha Primitiva*, de Vanessa Passos, a escritora apresenta uma visão radical e profundamente subjetiva da maternidade, explorando suas diferentes facetas, como a negação da maternidade, a culpa materna, e a busca por identidade através do corpo discursivo.

A maternidade, na obra de Passos, se manifesta inicialmente como um ato físico, mas também simbólico, ligado à ideia de um corpo discursivo. Um corpo que se recusa a ser reduzido a um mero recipiente de gestação, mas que carrega consigo as experiências de dor, desejo, negação e autoquestionamento. A protagonista “Mãe” vivencia um intenso conflito interno com a maternidade, que se revela nas palavras de Passos:

Não tinha mais cordão umbilical, a menina não mamava mais. Era a raiva agora que passava pra ela, de mãe pra filha. Não foi o parto, não; não foi a contração, não; não foi dar o peito, não; foi a raiva que me tornou mãe (Passos, 2022, p. 64).

Esse trecho é fundamental para compreender a tensão entre o desejo de cumprir um papel materno e a incapacidade da personagem de se reconhecer como mãe, já que sua identidade é negada, não apenas pela sociedade, mas também por ela mesma.

O corpo discursivo, conceito que se reflete na escritura e nas narrativas pessoais, é expresso também pela própria escrita da protagonista, que, ao escrever, se reinventa e busca formas de dar voz àquilo que o corpo em si não consegue comunicar. Ela reflete: “Agora me dei conta: a chegada da menina me engravidou de novas palavras. Fico pensando que escrever é um parto infinito” (Passos, 2022, p. 33).

A escrita se torna o lugar no qual a identidade materna, complexa e multifacetada, pode ser resignificada, ultrapassando as limitações do corpo físico e dos papéis preestabelecidos: “Tinha o fone no ouvido e os cadernos na mão. A menina brincava na

cama sem travesseiros de proteção. Eu não estava preocupada se ela ia cair, se ferir ou até perder a própria vida” (Passos, 2022, p. 34-35). E continua:

Pensei no nascimento das palavras, observei minha caligrafia que mudava à medida que escrevia, as palavras serelepes saltando na folha, brincando igual a menina, que agora me olhava com cumplicidade (Passos, 2022, p. 35).

Quando pensamos na materialidade da narrativa de Passos, a partir do fenômeno de Escrivivência, passamos a pensar esse corpo materno como um conjunto de sentidos, como um corpo que se simboliza, ao mesmo tempo que é negado, está presente e ausente.

Podemos pensar a Escrivivência, conforme Evaristo (2020), como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. “A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora” (Evaristo, 2020, p. 29-30).

Assim, na narrativa de Passos, a linguagem está inseparável da constituição dos sujeitos, está intrínseca no corpo e no próprio ser. A escrita é a possibilidade de percepção/viabilização do próprio ser. É constituída na própria vivência da autora:

Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (Evaristo, 2020, p. 30).

Alienada com a ideia de que mantém o domínio sobre o seu corpo e a sua dignidade social, a personagem mãe não nutre a falsa sensação de que, em si mesma, encontra um valor pleno e absoluto.

A maternidade na obra de Passos também se entrelaça com a culpa, um sentimento frequentemente associado à experiência materna, especialmente em contextos sociais de vulnerabilidade. A culpa aparece de forma explícita na seguinte fala da personagem “Avó”: “Só pode ser maldição. Outra que vai crescer sem o pai. É tudo culpa minha, e desatou a chorar” (Passos, 2022, p. 15).

Esse sentimento de culpa é uma constante no discurso das personagens “Mãe” e “Avó”, que parecem carregar a responsabilidade de não ser a mãe idealizada, uma figura que, como muitas mães negras, deve se adaptar à lógica de uma maternidade idealizada pela sociedade, frequentemente em desacordo com sua realidade. A culpa materna é uma construção social que recai sobre as mulheres, especialmente as mulheres negras, que se veem cobradas a cumprir papéis que muitas vezes não têm condições ou vontade de exercer: “Você é minha redenção, minha filha” (Passos, 2022, p. 39).

A escrita da maternidade em *A Filha Primitiva* também reflete um questionamento profundo da religião e dos valores impostos, especialmente em um contexto de opressão. A autora provoca, criticando a ideia de fé e amor genuíno, ao afirmar: “O que realmente duvido é do amor do pai e do filho. Não acredito nesse sentimento genuíno de um ser cem por cento Deus e cem por cento homem que morreu por nós” (Passos, 2022, p. 36). Ao questionar a divindade masculina, a protagonista sugere a desconstrução de valores que são impostos às mulheres, especialmente as mulheres negras, que, muitas vezes, se veem representadas de forma distorcida e subordinada, tanto no campo religioso quanto social.

A maternidade, nesse sentido, pode ser vista como um processo de desconstrução e reconstrução das mulheres e das mães, não como uma figura sacralizada, mas como um ser complexo, com desejos, frustrações e dilemas próprios. A maternidade aqui não é uma glorificação, mas uma luta constante pela autenticidade das mulheres.

Comecei a ter vontade de escrever nas vezes em que me pegava observando a menina. Acho que passei a aceitá-la por conta daquilo, daquele desejo que chegava mais forte. Foi a primeira vez que pensei nela me dando algo, e não tirando tudo de mim (Passos, 2022, p. 34).

O processo de escrita se torna o espaço em que a mãe se reconstrói, e suas palavras podem surgir como um ato de resistência e expressão.

A escrita é, deste modo, precisamente a própria possibilidade de mudança, o espaço que pode servir de trampolim para pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação de estruturas sociais e culturais (Cixous, 1976, p. 875).

Passos oferece, por meio da sua escrita, uma nova possibilidade de compreender a maternidade, através de um discurso que subverte os ideais de maternidade e os enquadramentos em que a maternidade de mulheres negras é colocada. Na narrativa, as personagens, Mãe, Filha e Avó, são construídas de modo ficcional tão intenso que, na

interação entre elas, suas existências se entrelaçam e se confundem com a própria experiência vivida, essa vida que, segundo Evaristo (2020), todos nós habitamos, seja em nosso lugar singular, seja em comunhão ou em fusão com o outro ou com o coletivo ao qual pertencemos.

No romance de Passos, o discurso nunca possui uma só dimensão. Um lapso na fala nos lembra imediatamente que vários discursos podem usar o mesmo porta-voz ao mesmo tempo.

Ao discutir a culpa, a negação e a reinvenção da maternidade, Passos nos oferece uma reflexão poderosa sobre a maternidade como uma construção social e subjetiva. É necessário pensar em um novo conceito de maternidade, que considere não apenas o papel biológico, mas também a experiência emocional, cultural e social das mulheres, especialmente das mulheres negras.

A FORÇA DA NARRATIVA: O PARTO ININTERRUPTO DAS PALAVRAS

Acontece muito raramente que o amor, a amizade, a camaradagem, superem a solidão da morte; apesar das aparências, mesmo quando lhe segurava a mão, eu não estava com mamãe: eu lhe mentia. Porque ela fora sempre mistificada, essa mistificação suprema era-me odiosa. Tornava-me cúmplice do destino que a violentava.
Simone de Beauvoir

A escrita das mulheres tem sido, ao longo da história, um espaço de contestação, resistência e reinterpretação das normas sociais que buscam silenciar suas vozes e limitar suas existências. Em *A Filha Primitiva*, Vanessa Passos utiliza a escrita como uma ferramenta de autodefinição e reconstrução de uma identidade que não se submete às convenções da sociedade patriarcal.

A narrativa da protagonista, nomeada de “Mãe”, é marcada pela ambiguidade da maternidade e da identidade feminina, e propõe uma reflexão profunda sobre a alteridade e a subversão das expectativas sociais impostas às mulheres, especialmente às mulheres negras.

A maternidade, no romance narrado em primeira pessoa, é apresentada como um campo de tensões e contradições, onde o corpo da protagonista que também é escritora se

torna o centro de um processo de autoconhecimento e resistência. Ela escreve para se descobrir, para dar voz àquilo que ainda não tem forma, como evidenciado no trecho:

Pouca coisa sobra da gente depois da maternidade. Vou me descobrindo enquanto escrevo, quando puxo de dentro uma palavra depois da outra, sem sentido lógico as palavras continuam vindo (Passos, 2022, p. 27).

Neste contexto, a maternidade emerge como o fio condutor da narrativa. A ausência de nomes próprios para as personagens, a Avó, a Mãe e a Filha, é um recurso estilístico significativo, que reforça a ideia de que elas representam figuras universais, símbolos de uma linhagem de mulheres cujas identidades pessoais se diluem em um ciclo de gerações. A falta de nomes próprios, longe de ser uma omissão, enfatiza o apagamento da identidade individual das mulheres negras em meio às expectativas e pressões do papel feminino tradicional, tornando-se uma metáfora para o esquecimento da ancestralidade e da história pessoal da narradora.

Minha mãe é uma daquelas personagens que a gente odeia e, ainda assim, não consegue deixar de acompanhar. À primeira vista, uma pessoa simples, negra, analfabeta, trabalhava em casa de família, sem muitos anseios e pretensões (Passos, 2022, p. 26).

A negação dessa ancestralidade e, conseqüentemente, a perda de uma parte essencial da identidade da narradora, é um tema central na obra. O conhecimento das gerações passadas é vital para a construção da própria identidade e, ao ser negado, a narradora sente-se desconectada de um direito fundamental: o direito de se reconhecer em sua história. Essa ausência de conexão com a ancestralidade é marcada por diálogos difíceis e relatos dolorosos, que expõem a raiva e a dor da narradora, numa tentativa de lidar com o que foi negado a ela.

Eu não sou boa com nomes, nunca fui. Todos os personagens das minhas histórias não têm nomes, porque não consigo escolher. E eles seguem sem nome, podendo ser, qualquer um, o leitor ou até eu mesma. É só estar no mundo, porque a realidade, às vezes, é muito mais absurda que a ficção (Passos, 2022, p. 48).

Assim em constante conflito com a figura da mãe, que também é “avó”, a protagonista perpetua violências contra a “filha” recém-nascida, em busca de respostas sobre a identidade do pai, um homem branco:

Encurralada, entre a parede e a porta do banheiro, vendo a menina no meu colo, chorando, enguiando, sufocando. Correu em minha direção, deslizou e caiu no chão. Com dor, vendo minhas mãos prestes a tampar o nariz e a boca da menina. A pressão dos meus braços aumentava o coro, o desespero. Então, finalmente o nome. Ela disse (Passos, 2022, p. 43).

A violência é constante por toda a narrativa em uma teia que perpassa de avó, para filha, e de filha para neta, uma violência que, ao longo dos séculos, foi praticada contra as mulheres negras, e o abandono paterno, presente na narrativa, marca um vazio, da própria protagonista, que, embora seja filha de uma mulher negra, apresenta um tom de pele descrito como branco: “As pessoas estranhavam que eu era branca e ela, negra. Tinha que explicar que eu era filha dela mesmo, não era adotiva” (Passos, 2022, p. 47).

hooks (2018) enfatiza que a violência patriarcal também é perpetrada por mulheres contra crianças, crianças são violentadas, não somente quando são o alvo direto de violência patriarcal, mas também quando são forçadas a testemunhar atos violentos. Para a autora “em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência como meio aceitável de controle social” (Hooks, 2018, p. 100).

A menina está gelada, meu Deus, podia ter morrido, o que eu ia fazer? Virado anjo, não quero nem pensar. Não é você quem diz que criança quando morre vai logo pro céu sem pecado, e nem é julgada? Eu ia fazer um favor pra ela (Passos, 2022, p. 53).

No decorrer da narrativa, descobrimos que origem da protagonista veio de um estupro, o que sistematiza a violência contínua de homens branco contra mulheres negras nos tempos coloniais e na contemporaneidade: “Você não tem nada dele, minha filha. Nada. Só a pele branca e a raiva” (Passos, 2022, p. 60).

Para Audre Lorde (2019, p. 161), todas as mulheres têm um arsenal de raiva bem abastecido, o que pode ser útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. A protagonista, vítima de violência desde criança, usa essa raiva com precisão e a torna uma poderosa fonte de energia para a escrita que dá voz a várias mulheres negras diariamente silenciadas.

Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará (Lorde, 2019, p. 53-54).

Segundo Elódia Xavier (2021), o corpo feminino na literatura é frequentemente tratado como um espaço de submissão às normas e expectativas sociais, mas também como um terreno de resistência e transformação. As personagens, ao não terem seus nomes próprios, refletem essa ausência de autonomia sobre seus corpos e suas identidades, sendo moldadas por uma sociedade que restringe suas possibilidades de se afirmarem plenamente.

“Um personagem só ganha vida, só se materializa com o nome. Por isso nunca chamei a menina pelo nome. Talvez ela não vingue” (Passos, 2022, p. 45).

Conquanto a escrita de Passos (2022) se revele por meio de fragmentos e reflexões que se completam, ressoa na crítica de Hélène Cixous (1976), que defende a escrita feminina como uma forma de expressar a multiplicidade do ser feminino, rompendo com as estruturas limitadoras do discurso patriarcal. Cixous (1976) defende que a mulher, ao escrever, pode ultrapassar as barreiras impostas pela sociedade e criar uma nova forma de existência, mais autêntica e livre.

Ao questionar a própria identidade materna, a personagem reflete as tensões entre o desejo pessoal e as expectativas sociais que envolvem o papel de mãe:

Já era tempo de parar de mamar, mas a menina continuava agarrada ao peito. No fundo eu gostava, porque era o único momento em que eu me sentia mãe de verdade. A menina sugando de dentro de mim a mãe que eu não era (Passos, 2022, p. 11).

A narradora desconstrói o mito do amor materno e promove a desromantização da maternidade. Amplia-se então o discurso sobre a maternidade de mulheres negras, que por séculos são violentadas e silenciadas. A produção literária de Passos é marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição das mulheres negras no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, não é um mero discurso carregado de lamentos, mágoa e impotência:

Quando fui embora e me viram com o cabelo raspado, sorriram de um jeito debochado, depois disseram que agora mais do que nunca eu parecia uma escrava. *Gente preta não presta nem pra ser empregada; ou vira bandido ou vira prostituta!* Fui embora com as únicas coisas que eram minhas: você, no bucho, e a roupa do corpo, o vestido branco que teu pai me deu (Passos, 2022, p. 70).

Entretanto, existe, no interior da narrativa, vozes que vão se afirmando, aos poucos, como um discurso diferenciado que compõem as personagens e seus enredos. Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. Constitui-se como uma escrita que não só encena o “direito de significar” como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo (Evaristo, 2009, p. 24).

Tem dias que vou escrever e só sai uma frase miserável, uma palavra que, tenho certeza, vou abandonar no dia seguinte. Mas é a maldita, ou melhor, a bendita palavra que puxa o fio do novelo da história. O nome pode dizer muito de quem é a pessoa, pelo menos na literatura. Mas na vida real a escolha do nome diz muito mais sobre quem o coloca (Passos, 2022, p. 48).

Observa-se que a protagonista reivindica a sua voz por meio da escrita e, ao ministrar aulas sobre o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, denuncia as condições sociais em que as mulheres outrora eram submetidas:

Na maioria das vezes, estou mais fúnebre e falo da Emma Bovary, minha personagem preferida. Falo de como ter uma criança pode ser a desgraça de toda mulher, olhando no olho de cada menina na sala, como um aviso. Reforço que a Emma ficava presa, não podia nem ler porque era considerado perigoso. Perigoso?, eles perguntam. Perigoso, porque as mulheres começam a ter ideias, a questionar e desejar outra vida que não é a que eles oferecem, a que eles propõem (Passos, 2022, p. 49).

E continua:

Tem vezes que perco o controle e misturo ficção e realidade, porque elas são assustadoramente parecidas. A Emma quis jogar a filha na parede pra morrer. Nossa, que cruel, professora! Quem faria isso com uma criança inocente? a menina que sentava na primeira fileira perguntou. Qualquer pessoa, qualquer mãe. Você ainda não sabe nem entende o peso que é viver, menina (Passos, 2022, p. 49-50).

A protagonista busca reinventar sua identidade e se distanciar dos papéis tradicionais impostos pela sociedade. A maternidade, para ela, é um espaço de contínua reinvenção, onde ela se pergunta constantemente sobre o que significa ser mãe:

Não sei se quero que ela pare de mamar. Dar o peito é o único carinho que sei. O que vou fazer quando ela parar de mamar? Sem o peito, sem o leite, ainda vou ser mãe da menina? (Passos, 2022, p. 13).

É preciso considerar que o corpo materno, segundo Butler (2024), designa uma relação de continuidade, bem como um conjunto de significados que antecede a cultura patriarcal, no entanto conforme hooks (2018), dentro de culturas de dominação patriarcal capitalista de supremacia branca, mães negras e solos não têm direitos, e quase sempre estão economicamente à margem e melancólicas.

Como observado na narrativa a seguir:

Às três da manhã, eu não aguentava mais o choro da menina(...) já alimentava a certeza de que era melhor dar a menina do que um dia desses fazer uma besteira. Qualquer outra família seria melhor para ela, melhor para nós duas (Passos, 2022, p. 31).

E continua,

A moleira, não pode chacoalhar assim, podia ter morrido.
Podia?
Podia.
Fui dormir. Descansar um pouco pra trabalhar cedo no dia seguinte.
Podia ter sacolejado mais um pouco (Passos, 2022, p. 31).

Na narrativa, o tempo se inscreve como cicatriz e escrita no corpo que gesta. Desde os primeiros movimentos, o corpo da mãe se expõe ao cerco de olhares e discursos que o vigiam e narram. Cada transformação desdobra-se em nova camada de percepção, alterando não apenas o modo como a mãe se vê, mas também como é lida e julgada por aqueles que a cercam. O corpo da mãe pulsa entre o íntimo e o público, entre o desejo e a vigilância:

No corredor, ouvi os gritos das que pariam. A irmã da vizinha tinha me dito pra não esquecer que enfermeira não gosta de grávida escandalosa. Ouviu? Perguntou enquanto apertava a minha mão. Fiz que sim com a cabeça. De bico calado. Não precisei ficar no matadouro, na sala cheia de macas e mulheres berrando uma ao lado da outra antes do abate. Sofri sozinha lá em cima, um calor medonho. Tinha bola gigante, aparelho de exercício, equipamento de parto humanizado. Eu não me sentia humana (Passos, 2022, p. 21-22).

Voltamos a tratar dos discursos construídos sobre a maternidade, o primeiro consiste em imaginar que a maternidade basta, em quase todos os casos, para satisfazer a

vida das mulheres: não é verdade. É preciso que as mulheres se encontrem numa situação psicológica, moral e material que lhe permita vivenciar a maternidade. Ser mãe é sem dúvida um empreendimento a que se pode validamente destinar, se assim sonha, mas tal como outras não representa uma justificação em si para a felicidade das mulheres.

A protagonista se vê constantemente desafiada pela alteridade, tanto da filha, que representa o novo e o desconhecido, quanto da mãe, que simboliza a continuidade de um ciclo de gerações marcado por opressões. Em sua busca por uma identidade própria, a personagem busca se distanciar da imposição dessas identidades herdadas, como no momento em que ela deseja “ficar o mais distante das duas, da minha mãe e da menina, ir pra um lugar onde ninguém me conhecesse e eu pudesse ser aquilo que eu inventasse” (Passos, 2022, p. 11).

A alteridade surge como um conceito essencial para entendermos a narrativa de Passos. Para Grada Kilomba (2019), os sujeitos negros constantemente nas narrativas brancas e nos espaços sociais tornam-se aquilo que os sujeitos brancos não querem serem relacionados, assim foi-se criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do eu. “O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra violenta, a bandida, a indolente e maliciosa. Tais aspectos desonrosos, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos” (Kilomba, 2019, p. 34-37).

A alteridade é um conceito imprescindível para o pensamento humano, ao retomar a ideia da hostilidade primordial da consciência, que se caracteriza pela tentativa da consciência de exercer controle sobre outras consciências para afirmar sua própria existência.

O “Outro” é assimilado como linguagem no romance, à medida em que a protagonista tenta preencher o vazio sentido e articula ações que são socialmente compreensíveis, e ao mesmo tempo não aceitáveis.

Para Grada Kilomba (2019), a mulher negra é o outro do outro, pois é o outro do homem e o outro do branco, a antítese da masculinidade e da branquitude, estando hierarquicamente na posição mais vulnerável na supremacia patriarcal e colonial.

Pode-se perceber isto, como durante toda a sua vida a personagem “Avó” foi criada para ser o outro do outro, mulher negra, empregada doméstica, explorada pelos pais adotivos, estuprada pelo namorado, mãe solo, sempre à margem socialmente:

Solta a menina, você está machucando ela. Por favor, não faz nada com ela, nem com você. Vocês duas são tudo o que tenho. Se você quer mesmo saber, eu conto. Eu nunca contei nada do teu vô e da tua vô porque eu fui jogada numa lata de lixo. Meus pais adotivos eram brancos e me pegaram pra ser a empregada da casa. Nunca me deixaram estudar (Passos, 2022, p. 69).

Neste sentido, Collins e Bilge (2020, p. 46) afirmam que na sociedade brasileira as mulheres de ascendência africana sabem, por experiência pessoal, que fazem parte de um grupo que compartilham certas experiências coletivas. São desproporcionalmente representadas no trabalho doméstico. Sua imagem foi aviltada na cultura popular. São alvo desproporcional de violência misógina. São mães, em sua maioria que não possuem recursos para criar seus filhos como gostariam, mas possuem laços com o valor atribuído à maternidade na diáspora africana.

Nessa perspectiva, a narrativa de Vanessa Passos constitui um terreno fértil para reflexões interseccionais, ao romper com a ideia de uma “mulher universal” e com noções simplificadas de opressão comum. Como apontam Collins e Bilge (2020), a interseccionalidade permite compreender como relações de poder interagem em contextos específicos e produzem efeitos complexos sobre as vidas das pessoas. Nesse sentido, as protagonistas da obra são atravessadas por múltiplas formas de opressão e violência que se entrelaçam em função de seu gênero, raça e classe social. Ocupando posições subalternizadas nas estruturas sociais, seus corpos são objetificados e explorados desde a infância, convertidos em espaços de controle, silenciamento e resistência.

Por conseguinte, na narrativa, pode-se perceber que:

O domínio interpessoal do poder refere-se ao modo como os indivíduos vivenciam a convergência de poder estrutural, cultural e disciplinar. Esse poder molda identidades interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, nação e idade que, por sua vez, organizam as interações sociais. A interseccionalidade reconhece que a percepção de pertencimento a um grupo pode tornar as pessoas vulneráveis a diversas formas de preconceito, mas, como somos simultaneamente membros de muitos grupos, nossas identidades complexas podem moldar as maneiras específicas como vivenciamos esse preconceito (Collins; Bilge, 2020, p. 30-31).

A negação da maternidade na narrativa pode ser vista pelo(a) leitor(a) como uma loucura terrível, mas que não pode e não deve ser desprezada na narrativa: “A menina chutou de novo, uma pontada fina no pé da barriga. Soquei a barriga de volta. Os chutes

pararam. Os pontapés. Tudo calmo. A menina, quietinha, queria sobreviver” (Passos, 2022, p. 20).

Podemos pensar no ato de negar, elementos da realidade objetiva, como expressão psíquica da negação da culpa que constitui o sujeito e, conseqüentemente, da negação da própria protagonista como sujeito.

hooks (2018, p. 110), de forma irônica, afirma que várias pessoas pressupõem que qualquer lar é automaticamente matriarcal quando a mulher é chefe de família. Na realidade, mulheres chefes de família na sociedade patriarcal, com frequência, sentem-se culpadas pela ausência de uma figura masculina e ficam hiperatentas à comunicação de valores sexistas para as crianças.

Na narrativa, a personagem “avó” tenta a todo momento buscar uma substituição da figura paterna, tanto para a filha, nomeada de “mãe”, quanto para a neta, nomeada de “filha”.

“Só pode ser maldição. Outra que vai crescer sem o pai. É tudo culpa minha, e desatou a chorar” (Passos, 2022, p. 15). E continua... “Que o Pai do céu fosse nosso pai, avô e marido...” (Passos, 2022, p. 16).

Passos escreve a maternidade em uma narrativa colérica, a identidade e o corpo da protagonista se entrelaçam, cuja dor de escrever se funde ao ato de parir, o que resulta em momentos de incerteza e desconforto:

Nem todo mundo que escreve sabe sobre parir, o que é ser mãe de palavras. Não sabe o que é lambar a cria. Não sabe a culpa que carrega uma mãe. A dor que é escrever. Não se deu conta que é preciso parir pra escrever (Passos, 2022, p. 33).

Passos, ao escrever, se afasta da linguagem tradicional e se reconecta com os aspectos mais profundos da *psique* humana, que não estão aprisionados pelas convenções linguísticas patriarcais.

A escrita de Passos não é um texto literário inocente, conforme defendido por Evaristo (2020), quando mulheres negras escrevem levam para a escrita toda a sua subjetividade, a subjetividade da escritora negra. E essa subjetividade contamina tanto o assunto que escolhem para escrever, as personagens criadas, o enredo, como o próprio uso da linguagem:

Fico pensando que escrever é um parto infinito. A gente vai parindo devagarzinho, letra por letra, que se não saem ficam encruadas dentro fazendo mal, ferindo a gente feito felpa que entra no dedo. Tem que tirar com agulha, espremer o pus. Dói parir palavras. Dói mais ainda viver com elas dentro (Passos, 2022, p. 33).

Para uma mulher negra, escrever sobre maternidade é um enorme desafio, afinal, no exato instante em que uma mãe está escrevendo, ela não está cuidando de seus filhos. É uma escrita culpada.

Em consequência, no romance, a protagonista vivencia a sua própria transformação em sujeito/mãe, à medida que vai se distanciando (e ao encontro) de sua mãe e da filha para se reinventar, o que se reflete nas mudanças que ela vivencia enquanto escreve e reflete sobre sua própria maternidade e identidade. Ao afirmar que “agora me dei conta: a chegada da menina me engravidou de novas palavras” (Passos, 2022, p. 33), a protagonista reconhece que sua experiência materna a modificou profundamente, trazendo à tona novas formas de se expressar e se compreender.

Assim, podemos a partir da narrativa de Passos “pensar a Escrivência em sua autonomia e em sua relação com os modelos de escrita do eu, autoficção, escrita memorialística... a Escrivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado” (Evaristo, 2020, p. 38).

Ao adotar uma narrativa construída a partir da vivência de mulheres negras, a autora busca imprimir a essa realidade, no âmbito psicológico, os seus próprios questionamentos e vivências pessoais acerca da maternidade, a qual utiliza para tentar desvelar o enigma e afirmar a verossimilhança da personagem retratada. Em outras palavras, a autora busca elaborar uma narrativa que se alinha diretamente com a vivência real de várias mulheres negras, e mulheres que ainda estão se tornando negras, como é o caso da protagonista que embora tenha um tom da pele retratado como branco, possui uma ancestralidade negra, retratada na figura da mãe, uma interpretação que ela desenvolve através de sua visão aguçada e da onisciência própria de uma criadora, exercida com total liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A Filha Primitiva*, de Vanessa Passos, apresenta uma narrativa profundamente reflexiva e desafiadora sobre as identidades femininas, a maternidade e a opressão impostas pela sociedade patriarcal às mulheres negras.

Por meio de uma escrita fragmentada e aberta, Passos cria um espaço onde as palavras se entrelaçam para revelar as complexidades da experiência de ser mulher negra, especialmente dentro de um contexto de violência histórica e familiar. A protagonista, ao buscar entender e reconstituir sua identidade, nos convida a refletir sobre o impacto das gerações passadas e o peso da ancestralidade na formação do sujeito.

A escolha de Passos de não nomear suas personagens reflete o apagamento das identidades individuais das mulheres negras, enquanto coloca em evidência a construção de um corpo coletivo, que vive em um ciclo de opressões contínuas. A relação de violência que atravessa gerações, marcada pela ausência da figura paterna e pela imposição de um destino de subordinação e sofrimento, é um tema central da obra, que dialoga com os conceitos de alteridade e interseccionalidade, fundamental na reflexão sobre a experiência das mulheres negras.

A maternidade, um dos pilares da narrativa, é desconstruída como um mito romântico, expondo a complexidade dos sentimentos de amor, culpa e frustração que as mulheres enfrentam ao assumir esse papel. Passos desafia as normas sociais e culturais que impõem a maternidade como um destino glorioso, revelando suas contradições e dificuldades. A protagonista, em sua busca por uma identidade autêntica e pela reinvenção de si mesma, expressa a raiva e a resistência contra as opressões que estruturam sua vida, uma raiva que se torna combustível para a escrita e para o processo de autodescoberta.

A escrita de Passos nos oferece as palavras como ferramentas de ressignificação, um espaço de libertação que permite à protagonista criar sentidos para sua vida e para a vida das mulheres que carrega dentro de si.

A Filha Primitiva não oferece respostas definitivas, mas propõe uma jornada de descobertas e questionamentos, na qual a(o) leitora(o) é convidada(o) a acompanhar a transformação da protagonista enquanto ela enfrenta as tensões entre o desejo pessoal e as expectativas sociais. Ao narrar uma experiência de maternidade e identidade marcadas por contradições e angústias, Passos oferece uma obra rica, profunda e subversiva, que desafia a forma convencional de se pensar a literatura e a condição feminina. Por meio de

sua escrita, ela reivindica o direito das mulheres negras de escreverem suas próprias histórias, de se reinventarem e de se afirmarem em um mundo que insiste em negá-las.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. *Journal of women in culture and society*, Chicago, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. 1. ed. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, n. 1, p. 52-57, 2005.

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

EVARISTO, Conceição. “A escrivência e seus subtextos”. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

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

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MACHADO, Maria Helena P. T. *et al.* *Ventres livres?: gênero, maternidade e legislação*. São Paulo: UNESP, 2021.

MACHADO, Maria Helena, P. T. *et al.* *Geminiana e seus filhos: escravidão, maternidade e morte no Brasil do século XIX*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

PASSOS, Vanessa. *A filha primitiva*. São Paulo: José Olympio, 2022.

ROTH, Cassia. *A miscarriage of justice: women's reproductive lives and the law in early twentieth-century Brazil*. Stanford: Stanford University Press, 2020.

SANTOS, Rosa Maria Dias da Costa; ARAGÃO, Patrícia Cristina de. A epistemologia feminista negra: uma abordagem interseccional dos marcadores da opressão em contraposição ao feminismo hegemônico. *Revista de estudos interdisciplinares*, v. 5, n. 4, p. 416-428, 2023.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*. Tradução: Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

TIMERMAN, Natalia. “As filhas primitivas”. Posfácio. In: PASSOS, Vanessa. *A filha primitiva*. São Paulo: José Olympio, 2022.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 01/07/2025

Tiago Pereira da Silva: mestrando em Letras-Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC Goiás; Pós-Graduação Certificate em Criatividade & Inovações Ecossistêmicas, ESPM - SP; Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Elizete Albina Ferreira: doutora em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás - UFG, Docente e Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu: Mestrado e Doutorado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (área de concentração: Literatura e Crítica Literária).

Dor, micropoder e resistência no conto “Duzu-Querença”, de Conceição Evaristo

*Pain, micropower and resistance in the short story
“Duzu-Querença”, by Conceição Evaristo*

Valmir Lobato Leal

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA)

valmirleal@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4758-9469>

Nathália da Costa Cruz

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA)

nathalia.cruz@ifpa.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-9773-2165>

RESUMO

Este estudo analisa o conto “Duzu-Querença”, de Conceição Evaristo (2016), destacando as relações de micropoder como dispositivos de controle social. Examina como as dinâmicas de opressão e resistência se manifestam no cotidiano das personagens e como a pobreza e a exclusão social estão representadas na obra. Para tanto, são utilizados os conceitos de micropoder (Foucault, 2014; 2021); necropolítica (Mbembe, 2018); poder simbólico (Bourdieu, 2018); resistência na literatura (Bosi, 2002; Candido, 2006) e a ideia de escrevivência (Evaristo, 2008). A partir de uma abordagem sociológica da literatura, baseada na leitura crítica do conto, conclui-se que as opressões sofridas pela protagonista foram decisivas para a manutenção de seu lugar enquanto sujeito subalternizado, e evidenciam sua resistência a partir da sutileza de pequenas ações.

Palavras-chave: literatura negra; resistência; escrevivência.

ABSTRACT

This study analyzes the short story “Duzu-Querença” by Conceição Evaristo (2016), highlighting micropower relations as mechanisms of social control. It examines how dynamics of oppression and resistance manifest in the characters’ daily lives and how poverty and social exclusion are represented in the work. To this end, the concepts of micropower are used (Foucault, 2014; 2021); necropolitics (Mbembe, 2018); symbolic power (Bourdieu, 2018); resistance in literature (Bosi, 2002; Candido, 2006) and the idea of escrevivência (Evaristo, 2008). From a sociological approach to literature, based on a critical reading of the story, it is concluded that the oppressions suffered by the

protagonist were decisive in maintaining her place as a subordinate subject, and evidence her resistance through the subtlety of small actions.

Keywords: black literature; resistance; escrivência.

INTRODUÇÃO

De acordo com Candido (2006, p. 23), a literatura é “a manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”. Nesse viés, entende-se que a literatura é uma necessidade humana e um instrumento de participação social, haja vista que, por meio dela, ecoam as vozes da identidade, da cultura e dos costumes de um povo. Embora a literatura não tenha compromisso direto com a realidade, por ser uma obra de ficção, não obstante, ela é capaz de dar voz aos anseios e às manifestações de determinado grupo e transcender do factual para narrativas de opressão e resistência; ela pode ainda, segundo Bosi (2002), ser o lugar em que tal resistência se faz imanente à escrita.

Dessa maneira, neste estudo, toma-se, como ponto de partida, a obra literária de Conceição Evaristo como um instrumento de análise do texto contemporâneo que surge como um instrumento de resistência contra as opressões sociais. A escritora mineira, por meio de seus contos e romances, dá voz aos marginalizados e oprimidos (Bosi, 2002) e evidencia as estruturas de micropoder (Foucault, 2014) na sociedade atual, a partir da escrita-denúncia de suas narrativas.

Conceição Evaristo, escritora afro-brasileira, desponta como uma das vozes da literatura deste tempo que, em suas obras, aborda o limiar da condição humana: a pobreza, a subalternidade, o racismo e a exclusão social. Em *Olhos d'água*, coletânea publicada em 2016, vencedora do Prêmio Jabuti, na categoria conto, a autora reúne contos que permeiam as vivências da população afro-brasileira e dá destaque a essas situações adversas. A linguagem simples e direta cativa o leitor pela aproximação que as histórias mantêm com os fatos do cotidiano, em uma áurea marcada por finais infelizes e melancolia, os quais favorecem a reflexão acerca dos problemas estruturais da sociedade. Com efeito, o livro tem sido alvo de constantes debates.

Nesse contexto, esta análise pretende se debruçar nas relações de micropoder estabelecidas entre as personagens do conto “Duzu-Querença”, presente em *Olhos d'água*, por considerar-se que elas apontam para um modo de resistir silencioso, o qual

se realiza em pequenos gestos. Para tanto, destaca-se as principais relações de micropoder entre as personagens do conto, examinando de que maneira as dinâmicas de opressão e resistência se manifestam em seu cotidiano, evidenciando também como a pobreza e a exclusão social estão representadas na composição da obra.

É fato, no entanto, que a abordagem das mazelas sociais não é novidade na literatura brasileira – *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, entre tantas outras que se destacam na vitrine dos cânones literários nacionais também trazem no bojo de suas narrativas as questões sociais. E, embora façam isso de maneira significativa, percebe-se a unilateralidade com que tais temas são tratados.

Da mesma maneira, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, *O caso da Vara* e *Pai contra Mãe*, de Machado de Assis, também abordaram substancialmente as opressões sociais, apesar de não receberem o mesmo reconhecimento que os autores brancos e pertencentes à classe dominante. Segundo Candido (2006), por muito tempo, o cânone abrigava as narrativas sob o ponto de vista da classe dominante, outrora composta por homens, brancos, e que detinham uma narrativa hegemônica acerca dos fatos sociais.

Por essa razão, o texto de Conceição Evaristo diferencia-se dos demais, porque há uma confluência entre a sua escrita e sua própria vida. Nele, além do conceito de “escrevivência”, cunhado pela própria autora, o qual consiste na premissa de que suas obras afloram a partir de suas experiências pessoais como mulher negra (Evaristo, 2008), há também a representatividade da literatura periférica, destinada à representação das literaturas advindas das minorias sociais (Rosa; Guedes; Leite, 2019).

Candido (2006) corrobora esse pensamento ao afirmar que a literatura também tem como função a valorização da expressão cultural e das vozes das comunidades marginalizadas. Bosi (2002), na mesma medida, destaca que a literatura é capaz de contestar as estruturas de poder vigentes e que a escrita é imanente ao ato de resistir contra as opressões sociais, políticas e culturais.

Nessa perspectiva, Bosi (2002, p. 135) afirma que “a literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”. Desse modo, a literatura periférica questiona as estruturas de poder que moldam o cânone literário e inaugura

novos modos de representação, nos quais a experiência vivida torna-se central na construção da narrativa.

Embora Foucault (2014) e Candido (2006) tenham, como ponto de partida de suas perspectivas, tradições teóricas distintas – o primeiro, do pós-estruturalismo francês e, o segundo, da crítica literária humanista –, ambos convergem ao reconhecer a literatura como campo de disputas simbólicas. Diante disso, Foucault (2014) enfatiza que as relações de micropoder atravessam o cotidiano e Candido ressalta que as manifestações humanas estão imbricadas na literatura. Essa tensão entre estrutura e agência é retomada por Bosi (2002), o qual afirma que a resistência literária age como gesto ético de restituição da dignidade dos seres humanos e como instrumento subversor do poder disciplinar (Foucault, 2014).

Por mais que Candido (2006) e Bosi (2002) reconheçam a literatura como esse espaço de valorização da dignidade humana, deve-se ressaltar que ambos partem de pressupostos díspares. Candido (2006) ancora-se em uma tradição crítica, voltada à função social da literatura como bem cultural, enquanto Bosi (2002) propõe uma leitura que enfatiza a resistência como gesto ético e como resposta aos mecanismos de dominação. Essa diferença, no entanto, não inviabiliza o diálogo entre eles, mas amplia as possibilidades de leitura sobre como a literatura pode ser, ao mesmo tempo, denúncia e enfrentamento das opressões sociais. Logo, a tensão entre o humanismo de Bosi (2002) e Candido (2006).

Destarte, por mais que os autores mobilizados neste estudo partam de perspectivas teóricas diferentes – a exemplo do pós-estruturalismo francês (Foucault, 2014; Deleuze, 1992), da crítica literária humanista brasileira (Candido, 2006; Bosi, 2002) e da sociologia simbólica (Bourdieu, 1998) –, opta-se por reunir essas perspectivas como forma de lançar múltiplos olhares sobre a obra de Conceição Evaristo. Nesse sentido, a análise proposta considera as tensões epistemológicas entre essas abordagens como potencialidades que, ao dialogarem, permitem constatar as camadas complexas de opressão e resistência presentes na narrativa. Trata-se, pois, de um atrelamento teórico que busca abarcar a densidade social, política e simbólica na obra de Evaristo.

Nessa perspectiva, enquanto Bosi (2002) e Candido (2006) defendem a literatura como espaço ético de humanização, Foucault (2014) enfatiza as relações de poder que constituem o próprio sujeito. Essa tensão entre humanismo e desconstrução do sujeito

enriquece a análise, pois permite ler Duzu tanto como vítima de estruturas (Foucault, 2014) quanto como agente de resistência ética (Bosi, 2002).

Desse modo, ao resgatar as vozes silenciadas e dar visibilidade a subjetividades historicamente marginalizadas, a produção literária de Evaristo desafia os discursos hegemônicos e propõe novas formas de pertencimento e identidade. Assim, a palavra literária assume um caráter político e social, reafirmando a potência da literatura como um instrumento de resistência e transformação.

Nesse sentido, o enfoque nas relações de micropoder amplia a análise da obra da autora. Em geral, estudos acerca dos textos de Conceição Evaristo têm se concentrado nas grandes estruturas de opressão, como a pobreza, o racismo, o patriarcado, e a consequente exclusão social, que evidenciam o macropoder do Estado. E, não obstante, o micropoder está contido na sutileza do cotidiano e a análise desse fator tem potencial para ampliar esse escopo analítico.

Quanto ao objeto em tela – “Duzu-Querença” –, o enredo apresentado pela autora contempla os objetivos elencados neste trabalho. Duzu é uma mulher de personalidade bem-marcada, moldada pelas adversidades da vida. O conto é ambientado em um cenário de miséria e sofrimento e, ao mesmo tempo, de resistência e dignidade. A protagonista vive no morro, um espaço marcado pela exclusão social, pela desigualdade e, na mesma medida, pela resistência cultural de seus marginalizados.

O conto, dessa maneira, descortina uma realidade já conhecida da mulher negra, oprimida pelo sistema patriarcal e racista. A narrativa, nesse sentido, destaca a materialização das heranças do passado escravocrata e o cotidiano de quem as vive plenamente. Tais circunstâncias favorecem a análise interpretativa e temática a partir da concepção de que a narrativa não se limita ao sofrimento em si, mas aponta elementos cruciais que também permitem vislumbrar a sutileza do ato de resistir às opressões.

Dessa forma, a metodologia de caráter sociológico é uma via eficaz para identificar, analisar e interpretar os fenômenos sociais a partir do texto literário ficcional. Acerca disso, Candido (2006, p. 21) afirma que “não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois sociologicamente ela só estará terminada quando encontrar ressonância, visto que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo”.

Na esteira dessas considerações, para realizar esta análise, foram traçados os seguintes passos metodológicos: leitura da obra *Olhos d'água*; seleção do conto; levantamento bibliográfico e de documentação digital; fichamentos temáticos e aplicação do conceito de micropoder. O cerne desta análise está em destacar, a partir de trechos do conto, como as opressões, as humilhações e a marginalização vivida pela personagem se constituem como micropoderes nas relações cotidianas que realizam a manutenção das desigualdades sociais, as quais permeiam a materialização da resistência na narrativa literária.

A partir desta introdução, os títulos das seções deste estudo correspondem a citações diretas do conto analisado. Essa escolha tem como objetivo estabelecer um diálogo direto entre a análise e a narrativa, destacando fragmentos significativos da obra que sintetizam as relações de dor, micropoder e resistência vivenciadas pela protagonista.

“HABITUOU-SE À MORTE COMO UMA FORMA DE VIDA”

A dor é um elemento central nessa narrativa de Evaristo (2016). Esse sentimento é o produto das opressões vividas por Duzu, como a pobreza, o racismo e a exclusão social. Ao longo de todo o conto, a personagem experimenta a dor em diferentes momentos de sua trajetória de vida, intercalando-a com momentos de resistência. Nessa perspectiva, entende-se que a dor, ao refletir as experiências de opressão, marginalização e resistência, torna-se um elemento político e social que permeia as relações de poder.

A autora aborda a dor não apenas como uma experiência individual da personagem em questão, mas a reflete coletivamente, ao evidenciar, mediante o micropoder, as estruturas sociais injustas. É o processo de escrevivenciar as narrativas contra-hegemônicas que se cruzam nos limites entre o real e o ficcional. Nesse viés, segundo Evaristo (2008, p. 30):

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

Duzu, nesse sentido, carrega em seu corpo as marcas de uma longa trajetória de exclusão e exploração. A dor sentida pela personagem, como resultado do abandono, da desigualdade social e da desvalorização de vidas negras, é também produto político da manifestação do macropoder do Estado. Não é apenas uma experiência individual, mas parte significativa de uma questão política maior, que envolve exclusão e negligência.

“Habituar-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo, 2016, p. 34) é, portanto, no silêncio da vida cotidiana, uma forma de resistência. Duzu resiste ao não ser totalmente aniquilada pela dor que lhe é imposta pelas relações de micropoder dos laços interpessoais. A resistência, nesse viés, mesmo quando está invisível ou não o suficientemente expressa, é uma forma de combate ao sistema opressor (Foucault, 2014). Assim, o texto de Evaristo (2016) é capaz de refletir não somente a vivência individual, mas um amalgamado de experiências de exclusão social vividas pela população brasileira subalternizada, representada no conto. E tal dor também reverbera a experiência coletiva de seus leitores.

No entendimento dessas considerações, a dor vivida pela personagem é um produto da ação contínua de mecanismos de micropoderes que atuam na sua existência de forma cotidiana e invisível. Desse modo, segundo Foucault (2014), entende-se que a marginalização racial, de gênero e de classe não é apenas exercida pelo macropoder do Estado, a partir da herança política de contínua desigualdade social, mas por uma rede complexa de microrrelações de poder que atravessam o cotidiano, a vida comum. Na vida da personagem, a pobreza, o racismo, o abandono e a exclusão social, elementos constitutivos da sua dor, manifestam-se em pequenas exclusões e violências cotidianas.

De acordo com Foucault (2014), o poder não está concentrado apenas em instituições formais, como governos ou polícias, mas permeia as interações sociais, os corpos, os comportamentos e as interações. Nessa perspectiva, no conto, Duzu é fruto de uma teia de micropoderes exercidos em seu ambiente social desde a infância, a partir das normas sociais que moldaram a sua vida. A dor experimentada pela personagem é resultado direto da ação desses micropoderes. Assim, a *Microfísica do Poder* (Foucault, 2021) envolve o controle sutil dos corpos a partir da disciplina e da normatização, por meio de diferentes práticas sociais.

A partir disso, entendemos que a dor física e emocional vivida pela personagem é uma manifestação desse poder em sua mente e em seu corpo (Foucault, 2014), seja pelo trabalho extenuante na infância, seja na falta de cuidado e no consequente abandono familiar ou pela solidão imposta pela sua marginalização enquanto sujeito, a qual ocorre porque sua existência é constantemente atravessada por situações que a desumanizam, relegando-a a um estado de invisibilidade social.

Nesse sentido, sua subjetividade é construída pela imposição de um lugar subalternizado no tecido social. Sobre esse aspecto, Evaristo (2008) enfatiza que a escrevivência se trata de uma construção coletiva que dá voz às experiências silenciadas, sobretudo das mulheres negras. Essa escrita, para a autora, busca provocar reflexões e inquietações que possam evidenciar as marcas da desigualdade social e racial. Portanto, o sofrimento de Duzu reflete a maneira como o seu corpo se torna o lugar onde o poder é exercido (Foucault, 2014) e as consequências disso são sentidas diretamente.

Embora a dor de Duzu seja resultado do micropoder opressor, a personagem também encontra formas de resistir. Para Foucault (2021), o poder é sempre acompanhado por atos de resistência. No entanto, essa resistência não se expressa de forma explícita na personagem, mas acontece na sutileza e nas pequenas formas que ela encontra para resistir. Segundo Foucault (2014), a resistência não é necessariamente uma revolta aberta, mas pode ocorrer de maneiras discretas, no cotidiano, nas pequenas ações que desafiam a ordem socialmente imposta.

No caso da personagem, a sua sobrevivência, seus vínculos afetivos e a forma como resiste às opressões e ressignifica o sofrimento são exemplos de resistência aos micropoderes que a oprimem:

[...] entendeu o porquê de tantas mulheres e tantos quarto ali. Entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a sua mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixa-la estudar. E entendeu também qual seria sua vida. É, ia ficar. Ia entrando-saindo sem saber quando e por que parar (Evaristo, 2016, p. 34).

Ela encontra formas de resistir dentro das próprias condições de opressão. Bosi (2002, p. 134) corrobora isso ao afirmar que, na literatura:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico.

Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições.

Por conseguinte, ao longo do conto, Duzu não apenas sobrevive à dor da fome, do abandono, das diversas violências, mas, de certa forma, as supera. Ao resignificar seu sofrimento e continuar sua vida, apesar das condições opressivas, como a situação de rua, ela desafia o controle que o poder tenta exercer sobre seu corpo e sua mente. A sua capacidade de encontrar significado na dor e de transformá-la em resistência subverte a lógica do poder que busca disciplinar e subjugar os corpos marginalizados.

Dessarte, a abordagem de Foucault (2021) acerca do corpo, da sexualidade e do poder é fundamental para se compreender, em Duzu-Querença, como um fenômeno político e social, como a dor advinda da constante exclusão social, surge das interações cotidianas de opressão. A dor vivida pela personagem é resultado de relações de poder que controlam e disciplinam seu corpo e sua vida, mas também representa um exercício de resistência. Duzu subverte essas relações de micropoder, mostrando que o poder não é absoluto e que sempre há possibilidades de resistência.

Ainda que Foucault (2014) tenha sido o principal e mais influente teórico a sistematizar o conceito de micropoder, é possível associar outros estudos a esta análise para visualizar como os mecanismos de controle das instituições sociais (Estado, Igreja, família etc.) se manifestam em diferentes contextos sociais. Eles podem ser entendidos como as diferentes formas pelas quais a sociedade em geral regula os corpos e suas subjetividades. Trata-se, portanto, de normas que regulam o comportamento dos sujeitos, delimitam seus espaços, seus discursos e seus juízos de valor.

De modo complementar, Deleuze (1992) ampliou a perspectiva foucaultiana ao discutir as chamadas “sociedades do controle”, nas quais os dispositivos de micropoder não apenas disciplinam corpos, mas modulam comportamentos e subjetividades de maneira contínua. Deleuze (1992, p. 219) afirma que “o controle não se define mais por uma localização fixa, mas por uma modulação contínua, o que sugere que o poder se adapta e se transforma de acordo com os contextos sociais”.

Em “Duzu-Querença”, nessa perspectiva, esse controle é visível na forma como a sociedade regula o corpo e a presença de Duzu nos espaços públicos, buscando modulá-

la como um corpo indesejado. Nesse contexto, a personagem, como sujeito marginalizado, exemplifica esse controle ao carregar no corpo as marcas da exclusão social.

Para Deleuze (1992), o poder se manifesta menos por coerção explícita e mais pela imposição de normas internalizadas que restringem a liberdade do sujeito. Ao viver na rua e ser constantemente observada com desprezo, Duzu sofre esse controle sutil, que busca regulá-la e delimitá-la como um objeto indesejado no espaço público, como se pode ler na passagem a seguir:

Duzu olho no fundo da lata, encontrando apenas o espaço vazio. Insistiu ainda. Diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente à boca. Quando se fartou deste sonho, arrotou satisfeita, abandonando a lata na escadaria da igreja e caminhou até mais adiante, se afastando dos outros mendigos (Evaristo, 2016, p. 31).

Outrossim, Mbembe (2018), ao desenvolver o conceito de necropolítica, aprofunda essa questão ao demonstrar como certas populações são relegadas a um estado de morte social. O trecho que intitula esta seção reflete com precisão essa ideia. Duzu não apenas vive em condições de extrema precariedade, mas também ocupa uma posição em que sua vida é desvalorizada pelo próprio sistema que a oprime. Logo, a marginalização de sua existência demonstra que, para determinadas populações, a vida se torna um espaço de resistência frente à lógica necropolítica do Estado.

Diante disso, Mbembe (2018, p. 11) aponta que “a soberania reside no exercício do poder sobre a vida e a morte”. Essa lógica se manifesta claramente na vida de Duzu, que, ao se habituar à morte como uma forma de vida, incorpora a realidade imposta pela necropolítica, a qual relega à condição de morte social certos corpos que acabam sendo desprovidos de direitos e dignidade.

Deve-se destacar, entretanto, que a noção de Foucault (2014) acerca do micropoder, a qual conduz o foco das instituições para as práticas cotidianas de controle, dialoga, mas não se confunde com a Necropolítica de Mbembe (2018). Dessa forma, compreende-se que Foucault (2014) analisa como o poder se exerce sobre corpos vivos e Mbembe (2018) radicaliza ao discutir como determinadas populações são relegadas ao estado de morte social. Essa dualidade é exemplificada pela personagem Duzu ao longo

do conto, pois sua condição de subjugada ocorre tanto pela disciplina dos gestos (Foucault, 2014), quanto pela negação sistemática de sua humanidade (Mbembe, 2018).

Nesse sentido, é possível evidenciar que, para Foucault (2014), o poder se exerce através da gestão da vida, enquanto Mbembe (2018) enfatiza que, nas periferias globais, o poder opera substancialmente através da gestão da morte. É nessa compreensão que está inserida a narrativa de Duzu, pois enquanto Foucault (2014) explica seu controle cotidiano, Mbembe (2018) permite observar o motivo de sua existência ser sistematicamente relegada à morte social.

Bourdieu (1998), por sua vez, em sua abordagem sobre poder simbólico, enfatiza que os dominados nem sempre respondem à opressão por meio de confrontos diretos, mas por meio de pequenas estratégias de resistência no cotidiano. Assim, entende-se que a maneira como Duzu desafia os olhares de reprovação e sobrevive em um ambiente que constantemente tenta apagá-la pode ser lida como uma forma de resistência simbólica.

Para Bourdieu (1998, p. 7), “a violência simbólica é uma violência suave, insensível, invisível para suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente através dos caminhos puramente simbólicos da comunicação e do conhecimento”. Logo, a forma de resistência da personagem é uma contraposição a essa violência simbólica, pois Duzu desafia diariamente a invisibilidade e a marginalização, reafirmando sua presença e identidade.

Ademais, embora Foucault (2014), Mbembe (2018) e Bourdieu (1998) compartilhem da abordagem acerca das estruturas de poder, urge mapear as divergências em suas perspectivas. Foucault (2014) enfatiza o poder como rede capilar e produtiva, enquanto Mbembe (2018) destaca que o poder necropolítico é uma decisão soberana sobre quem pode viver ou morrer. Bourdieu (1998, p. 15), em contrapartida, critica ambos ao argumentar que o poder simbólico opera através da “violência suave”. Mesmo com a tensão entre a biopolítica de Foucault e a Necropolítica de Mbembe, aplicá-las nesta análise teve como objetivo situar as distintas camadas de opressão e resistência que envolvem a personagem Duzu.

Butler (2020, p. 104), em complementação, assevera que “os corpos nunca cessam de resistir às normas que os restringem”. No caso de Duzu, seu corpo feminino, negro e periférico pode ser considerado como um espaço onde as normas sociais tentam exercer seu domínio, mas ela encontra maneiras de subverter essa lógica. É possível entender,

nesse sentido, que a existência de Duzu, por si só, e sua recusa em desaparecer, aliada à sua capacidade de se resignificar, já se configuram como formas de resistência que desafiam as estruturas de micropoder. Assim sendo, tais conceitos que permeiam o micropoder nesta análise permitem visualizar que a dor da personagem não é apenas um reflexo individual, mas um produto de relações de poder que disciplinam corpos, impõem normas e delimitam existências.

Para além de Foucault (2014), a intersecção com os conceitos de Deleuze (1992), Mbembe (2018), Bourdieu (1998) e Butler (2020) validam a compreensão de como a opressão sobre a personagem não é apenas física, mas também simbólica e estrutural. No entanto, mesmo inserida nesse contexto, a trajetória da personagem revela que há sempre meios possíveis de resistência, ainda que ela se manifeste de forma silenciosa e sutil.

“ERA PRECISO DESCOBRIR UMA NOVA FORMA DE LUDIBRIAR A DOR”

Partindo da égide dos conceitos apresentados, é necessário fazer uma imersão na narrativa de Evaristo (2016) para ratificar de que forma a dor, o micropoder e a resistência se cruzam e se realizam a partir da vida de Duzu. Ao longo de todo o conto, a relação da mendiga, prostituta e periférica encapsula uma dinâmica entre poder e resistência que se desenrola no nível mais cotidiano, envolvendo gestos, olhares e expectativas sociais, conforme se vê no trecho a seguir:

Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. *Um homem passou e olhou para a mendiga, com uma expressão de asco. Ela lhe devolveu um olhar de zombaria. O homem apressou o passo, temendo que ela se levantasse e viesse lhe atrapalhar o caminho* (Evaristo, 2016, p. 33, grifo nosso).

Essa cena exemplifica como o micropoder se manifesta nas menores interações do cotidiano, por meio de comportamentos e olhares. Segundo Foucault (2014, p. 154):

O poder não se localiza nas mãos de alguns, não é uma coisa, uma mercadoria que se possa apropriar; ele se exerce, dissemina-se, organiza-se em relações. Ele é um conjunto de ações sobre ações, pois governa condutas, manipula corpos, controla gestos, dirige comportamentos.

Nesse sentido, o homem, representante simbólico da classe social dominante, enxerga a mendiga como algo fora de lugar, um corpo indesejado no espaço público, que deve ser evitado, subalternizado e marginalizado. Por conseguinte, o olhar de repulsa é aqui entendido como uma tentativa de afirmar a norma social que desumaniza a pobreza. Tal olhar é um micropoder que reafirma a hierarquia entre o homem e a mendiga, a personagem Duzu, mulher em situação de rua.

Não obstante, é possível perceber como o asco expressado por ele atua como uma forma de controle social, ao sinalizar que a presença dela é incômoda e desafia a norma socialmente aceita. Logo, apenas com o olhar, o homem exclui Duzu não apenas fisicamente, mas simbolicamente, relegando-a ao invisível social.

Por outro lado, em réplica imediata, a zombaria no olhar da mendiga é uma forma de escrivência (Evaristo, 2020). Ao recusar a passividade que o homem tenta lhe impor, seu olhar zombeteiro desafia as expectativas de submissão e, em vez disso, afirma sua própria agência diante do poder opressor que tenta marginalizá-la. Assim, o fato de ele apressar o passo revela que o poder, mesmo quando aparentemente dominante, pode ser instável. O temor de que Duzu se levantasse e interferisse no trajeto dele expõe e descortina a fragilidade de sua posição de poder.

De acordo com Foucault (2014), o poder nunca é absoluto, e o medo do homem revela o potencial de subversão da mendiga. Dessa forma, entende-se que “o poder não é uma instituição, e não é uma estrutura, nem certa força de que alguns são dotados: é o nome que se dá a uma situação estratégica complexa numa dada sociedade” (Foucault, 2014, p. 89).

Compreende-se, portanto, que a mendiga nem precisaria se levantar para desafiar o poder do homem, pois a simples possibilidade de que ela o faça já é o suficiente para desestabilizar a suposta autoridade masculina. O medo expresso por ele, dessa forma, reflete a tensão constante nas relações de poder, em que o oprimido pode, a qualquer momento, contestar o controle que lhe é imposto, ainda que de forma sutil e inesperada.

Em outro trecho, pode-se contemplar outra dinâmica de micropoder decisiva na manutenção das opressões na vida da protagonista:

Um dia quem abriu a porta de supetão foi D. Esmeraldina. Estava brava. Se a menina quisesse deitar com homem, podia. Só uma coisa ela não ia permitir:

mulher deitando com homem, debaixo do teto dela, usando quarto e cama, e ganhando o dinheiro sozinha! (Evaristo, 2016, p. 34).

Nesse trecho, tem-se a presença de D. Esmeraldina. Na narrativa, ela é a mulher que aceita abrigar Duzu para lhe oferecer trabalho e estudo. No entanto, Duzu conheceu apenas o trabalho. A mulher habitava em “uma casa grande de muitos quartos” (Evaristo, 2016, p. 32), e Duzu, ao longo do tempo que passou ali, teve sua vida e sua força de trabalho controladas pelas mãos da dona da casa de prostituição, que representa a estrutura de poder e a hierarquia social dentro da narrativa.

A fala de D. Esmeraldina evidencia o controle que ela tenta exercer sobre o corpo e a autonomia de Duzu, ainda criança. No contexto do conto, a mulher exerce seu micropoder ao tentar regular como a menina deveria se relacionar com os homens, transformando seu corpo impúbere em um campo de controle econômico e moral. Ao dizer que ela poderia “deitar como homem”, mas que “não ia permitir” que isso acontecesse sem sua supervisão, revela o interesse econômico e de poder por trás da relação de aparente cuidado.

A personagem transforma o corpo da menina em uma questão de controle sobre os lucros dessa exploração, empenhando o que Foucault (2021, p. 135) identifica como o laço entre disciplina e vigilância dos corpos, posto que “o corpo humano entra em um maquinismo de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também uma ‘mecânica do poder’, está sendo progressivamente posta em prática”.

Embora a fala da personagem D. Esmeraldina traga à tona a ideia de dominação da autonomia da menina, o conto, de forma geral, sugere que, em algum nível, Duzu pode exercer formas de resistência – não abertamente, mas em brechas, como na forma de subverter as regras impostas sobre ela. Duzu, ao desafiar implicitamente o controle da mulher, ao “ganhar dinheiro sozinha”, está exercendo um ato de resistência contra o controle econômico e corporal. Esse ato sugere uma subversão à lógica imposta e revela uma forma silenciosa de contestação. Mesmo em uma situação de subjugação, ela encontra maneiras de afirmar sua própria resistência, mesmo que em contexto de opressão.

Assim, é notável como a literatura é capaz de retratar a luta entre as forças de dominação e os marginalizados. Segundo Candido (2006, p. 113), “os conflitos sociais

expressos na literatura são, muitas vezes, a manifestação dos antagonismos de classes e valores que permeiam a sociedade”. A interação das personagens reflete esses conflitos sociais e de classe. A posição de D. Esmeraldina revela como as relações de poder não são estáticas.

Essas camadas de opressão demandam diferentes teorizações sobre resistência. Foucault (2021) a categoriza como inerente a todo poder, enquanto Mbembe (2018) destaca a dificuldade em resistir à maquinaria da morte. Bourdieu (1998), conseqüentemente, aborda que, para além dos atos visíveis de resistência, é preciso destacar como a dominação se reproduz através do *habitus*.

Diante dessa perspectiva, o texto de Evaristo (2016) funciona como meio para retratar as camadas de opressão a partir do micropoder, que vão além da dominação entre o homem, do início do texto, e reverberam para um cenário diferente – o controle de uma mulher sobre outra mulher em um contexto de subordinação e exploração trabalhista e sexual.

No caso da protagonista, depreende-se que sua exclusão social não é apenas resultado do racismo estrutural, mas também da forma como a pobreza e o patriarcado operam conjuntamente para restringir sua agência e direitos, pois sua escrevivência resiste tanto à disciplina foucaultiana quanto à necropolítica, sugerindo um ponto de articulação, por meio da narrativa literária, do que é conceitualmente distinto na teoria. Collins (2019), em adição, aponta que mulheres negras, por inúmeras vezes, enfrentam uma intersecção de opressões que as posiciona em um lugar de marginalização ainda mais severo do que aquele vivido por homens negros ou mulheres brancas.

A partir dessa perspectiva, depreende-se que a exploração de Duzu por D. Esmeraldina exemplifica o que Mbembe (2018) chama de “internalização da necropolítica” – quando os oprimidos reproduzem violências –, mas também ilustra o *habitus* bourdesiano, quando se observa a naturalização da hierarquia como “ordem das coisas”. Nesse contexto, a intersecção entre raça e classe (Collins, 2019) revela como o poder simbólico (Bourdieu, 1998) e a necropolítica (Mbembe, 2018) se entrelaçam. Sob essa ótica, Mbembe (2018) enfatiza a morte social e Bourdieu (1998) destaca como essa lógica é internalizada através do *habitus*, *naturalizando a violência simbólica*. D. Esmeraldina, nesse sentido, quando reproduz a opressão, exemplifica essa dupla camada, pois é agente da necropolítica (Mbembe, 2018) e produto do *habitus* (Bourdieu, 1998).

Com base nessa abordagem, é possível inferir que a relação entre Duzu e D. Esmeraldina ilustra como a opressão de gênero pode ser exercida dentro da própria comunidade marginalizada. Como exposto no trecho em que D. Esmeraldina impõe um controle sobre o corpo da menina, a narrativa evidencia como mulheres também podem reproduzir mecanismos de opressão quando inseridas em sistemas de dominação. Tais fatores dialogam com o que afirma Davis (2016), para quem a opressão patriarcal não é exercida apenas por homens, mas pode ser internalizada e perpetuada por mulheres que buscam sobreviver dentro dessas estruturas.

Dessa forma, Evaristo (2016), na construção da personagem, se alinha a uma tradição literária que denuncia as camadas múltiplas de opressão vividas por mulheres negras. A sua literatura, portanto, cria um espaço de resistência ao dar visibilidade a essas experiências silenciadas. Carneiro (2011) preconiza que a escrita de mulheres negras no Brasil é um ato político que desafia as narrativas tradicionais e reivindica um espaço de fala para a população historicamente marginalizada.

Dessarte, Duzu, ao longo do conto, transita por diferentes experiências de dor e exclusão, mas também encontra mecanismos para resistir a esse sofrimento. A expressão “ludibriar a dor” sugere um processo contínuo de resignificação do sofrimento, algo que a personagem realiza de maneira silenciosa e resiliente. Sua resistência não se dá por meio de enfrentamentos diretos, mas sim pela adaptação e pela criação de estratégias para contornar as imposições do micropoder que a circundam.

Nesse conto, Evaristo (2016) utiliza a escrita para evidenciar como os sujeitos subalternizados encontram formas de resistência em meio às opressões. Segundo Bosi (2002), a literatura pode ser um espaço de contestação e denúncia das estruturas de poder. A autora, por sua vez, emprega essa ferramenta para revelar que a resistência de Duzu está presente na maneira como ela desafia, ainda que de forma sutil, o papel que lhe foi imposto socialmente.

Um exemplo disso está na forma como a personagem se apropria dos espaços que ocupam seu cotidiano. Mesmo relegada à condição de mulher em situação de rua, Duzu não aceita a passividade imposta a ela. O simples ato de caminhar por determinados lugares, ocupar calçadas e praças, interagir com passantes e se afirmar presente, é um gesto de resistência contra a marginalização social. Ela se recusa a desaparecer, a ser

invisibilizada pelo olhar alheio. Nesse gesto, é possível identificar um enfrentamento à lógica do poder que a oprime.

Dona Esmeraldina arrumou um quarto para Duzu, que passou a receber homens também. Criou fregueses e fama. Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas (Evaristo, 2016, p. 34).

Com efeito, a ressignificação da dor como forma de resistência também se manifesta na maneira como Duzu se relaciona com sua história. A escrita de Evaristo (2016) não a coloca como uma personagem passiva, mas ao contrário, como alguém que, mesmo diante das adversidades, constrói sua própria trajetória. Seu passado de exploração e abandono não a define por completo; longe disso, ele se torna parte de uma narrativa que a personagem reinterpreta para continuar existindo. Tal fator reforça a ideia de que, mesmo submetida a relações de micropoder, a personagem encontra formas de afirmar sua subjetividade.

Portanto, a resistência de Duzu pode ser compreendida como um processo dinâmico. Ela não insurge de forma evidente contra as forças que a oprimem, mas encontra espaços em aberto para afirmar sua existência. Essa resistência, silenciosa e cotidiana, exemplifica a complexidade das relações de poder descritas por Foucault (2014), que não se resumem à dominação e à submissão, mas também envolvem estratégias e contramovimentos que desafiam, ainda que sutilmente, as normas impostas. Logo, ao citar que “Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor” (Evaristo, 2016, p. 36), sintetiza-se a trajetória de Duzu, marcada por opressões constantes, mas também por suas estratégias sutis de resistência.

“SE AS PERNAS NÃO ANDAM, É PRECISO TER ASAS PARA VOAR”

O nome próprio de uma personagem, em literatura, não é um mero artifício identificador, mas um elemento que pode carregar simbolismos profundos e significados subjacentes. Em “Duzu-Querença” (Evaristo, 2016), a onomástica das personagens revela uma rede de significações que extrapola a narrativa individual e se insere em uma reflexão

mais ampla sobre identidade, resistência e continuidade. O nome composto Duzu-Querença não é fortuito – carrega, em si, o peso da trajetória da protagonista e o desejo que se perpetua na criança que a sucede:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como (Evaristo, 2016, p. 36).

Nessa perspectiva, essa onomástica literária pode ser interpretada e compreendida à luz dos estudos acerca do valor simbólico dos nomes na narrativa ficcional. Segundo Silva (2024), os substantivos próprios, os nomes, em literatura, carregam sentidos simbólicos, afetivos e sociais que colaboram para a construção da identidade e da trajetória dos sujeitos ficcionais.

Com efeito, o nome “Duzu- Querença” opera como um dispositivo simbólico que permeia a trajetória de dor e resistência da personagem, e sua etimologia reforça sua carga simbólica. Baseado em Lopes (2003), Duzu, de origem banto (*Kudúza*, ‘Suportar’), faz referência à resistência física da personagem. Querença, por sua vez, do latim *quaerentia* – que significa busca ou desejo, projeta um futuro, uma continuidade da existência para além da dor. Conforme Tavares (2020, p. 45), na tradição afro-brasileira, “os nomes são cartografias de histórias silenciadas”. Essa dualidade entre suportar e buscar tem suporte na escrevivência de Evaristo (2008), na qual o ato de nomear é também um ato político de resgate e projeção. Destarte, Querença, a neta da personagem, herda, além de seu nome, o legado de resistência que desafia a lógica necropolítica (Mbembe, 2018), pois, se Duzu foi condenada à invisibilidade social, seu nome persiste como mecanismo que transcende seu apagamento enquanto sujeito. Portanto, a nomeação de Duzu-Querença, ao resgatar raízes africanas, descoloniza a linguagem, como aponta Tavares (2020), ao reinscrever na literatura nomes que carregam memórias de resistência contra o apagamento histórico.

Nesse contexto, “Duzu”, a personagem central do conto, carrega em seu nome uma sonoridade dura e curta, que ecoa a resistência de uma mulher forjada pela adversidade. O nome sugere a vivência de uma trajetória marcada pela exclusão e pela dor, mas também pela sobrevivência, ainda que nas margens. Já “Querença”, que se refere à menina que é neta de Duzu, ressoa desejo, apego, vontade – elementos que evocam um

anseio por continuidade e pertencimento. Assim, o nome da criança, ligado ao da protagonista, sugere, além de um laço de afeto e transmissão, a permanência da luta e da resistência, mesmo após a morte de Duzu.

Retomando a ideia de escrevivência (Evaristo, 2008), um conceito que transcende a simples narração ficcional e incorpora a experiência vivida, especialmente no que tange às subjetividades das mulheres negras e periféricas, é possível entender que o nome Duzu-Querença é, por si só, um ato de resistência – um testemunho de que a personagem principal não se encerra em si mesma, mas continua a existir no corpo e no destino da menina que carrega seu nome. Esse gesto rompe com a lógica de aniquilação imposta pelo sistema opressor e sugere uma permanência que desafia a precariedade da existência marginalizada (Bosi, 2002).

Na perspectiva foucaultiana, o poder se dissemina nas relações cotidianas e normatiza os corpos, impondo-lhes um controle que vai além das estruturas institucionais (Foucault, 2014). No conto, esse controle se manifesta nos micropoderes que regulam a trajetória de Duzu – desde a infância explorada por D. Esmeraldina até a exclusão da vida urbana, quando sua presença na rua é marcada pelo olhar de reprovação e desprezo.

Para Foucault (2014, p. 89), “o poder é exercido e se dissemina por meio das relações”. A partir disso, no conto, o controle social e a marginalização de Duzu não vêm apenas do Estado, mas das microrrelações diárias que moldam sua trajetória. Por isso, a narrativa permite contemplar que a personagem é constantemente vigiada e desumanizada pelo olhar social, um exemplo do poder disciplinar que regula corpos indesejados na esfera pública. Contudo, se o poder disciplina e normatiza, a resistência se impõe justamente na recusa de sucumbir a essa normatização. Duzu resiste ao afirmar sua presença, ao se apropriar dos espaços que lhe tentam negar e, principalmente, ao transmitir sua existência para Querença.

Mbembe (2018), ao discutir a necropolítica, argumenta que certos corpos são relegados a uma existência de morte social, em que sua vida vale menos ou é descartável pelo próprio sistema. Duzu se insere nessa lógica – mulher negra, pobre e em situação de rua, sua trajetória caminha para uma aniquilação anunciada. No entanto, ao nomear Querença, ela subverte esse destino. Se o sistema busca apagar a sua existência, ela responde perpetuando-se na criança, que se torna símbolo de um futuro possível, de um desejo que resiste ao apagamento.

Essa ideia encontra eco em Bosi (2002), que entende a literatura como espaço de resistência. A palavra, para o autor, pode contestar as estruturas de poder vigentes e oferecer um contraponto às forças que tentam silenciar os marginalizados. No conto,

Evaristo (2016) constrói essa resistência por meio da continuidade – ainda que Duzu desapareça fisicamente, seu nome e sua história permanecem vivas em Querença. A resistência não é apenas um ato individual, mas um movimento que se inscreve na coletividade e na memória.

Bourdieu (1998, p. 7) ressalta que “a dominação social se perpetua menos pela correção explícita e mais pela aceitação implícita de normas que moldam a percepção da realidade”. Com efeito, quando Duzu desafia a sua própria invisibilidade, seu corpo, que deveria estar silenciado pelo sistema, resiste ao ocupar o espaço público e, além disso, ao deixar sua marca na existência de sua neta Querença.

Evaristo (2008, p. 45) reforça essa noção ao afirmar que “a escrevivência não é para agradar, é para incomodar, inquietar, provocar”. Logo, Duzu deixa um testemunho de sua existência, pois sua escrevivência não se encerra em sua própria trajetória, mas é projetada para o futuro, resistindo através da criança que carrega o seu nome.

Candido (2006), ao tratar da função social da literatura, destaca que a ficção tem o poder de dar visibilidade aos sujeitos que são, muitas vezes, invisibilizados pelo discurso hegemônico. “Duzu-Querença” é uma narrativa que não apenas denuncia as violências sofridas pelas mulheres negras periféricas, mas também propõe um gesto de reexistência. Duzu vive em Querença não apenas pelo nome, mas pelo legado de sua luta cotidiana contra as estruturas que tentaram reduzi-la ao silêncio.

Por conseguinte, Deleuze (1992) afirma que as sociedades do controle modulam subjetividades e restringem a liberdade de maneiras cada vez mais sutis e imperceptíveis. No conto, Duzu desafia esse controle ao se recusar a desaparecer sem deixar vestígios. O ato de nomear Querença não é apenas um gesto afetivo, mas um ato político – é a afirmação de que sua existência, ainda que marginalizada, não será apagada.

Assim, quando Evaristo (2016, p. 32) escreve que “se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar”, aponta para essa continuidade da resistência. Se Duzu não pode mais caminhar, seu nome, sua história e seu legado encontram asas em Querença. A narrativa, portanto, não se encerra na tragédia, mas abre uma possibilidade de permanência e transformação. Na ficção de Evaristo (2016), a resistência não se dá apenas

na insurgência aberta, mas também na sutileza da memória, da transmissão e do nome que se perpetua como semente de um futuro que insiste em existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta análise do conto “Duzu-Querença”, de Conceição Evaristo (2016), sob a ótica das relações de micropoder, permitiu compreender como a narrativa evidencia as dinâmicas de opressão e resistência vivenciadas por corpos subalternizados. Ao longo deste estudo, percebeu-se que a protagonista, Duzu, é atravessada por estruturas de poder que disciplinam, normatizam e marginalizam sua existência, mas, ao mesmo tempo, ela encontra formas sutis de resistência, reafirmando sua subjetividade.

Segundo a perspectiva foucautiana, o exercício do poder é acompanhado pelos atos de resistência. Nesse sentido, a trajetória de Duzu exemplifica essa dualidade. O micropoder, manifestado nos olhares de reprovação, na regulação do espaço público e na dominação de seu corpo por normas sociais, não é absoluto; ele é constantemente tensionado pelas pequenas formas de resistência da personagem. Essas formas, muitas vezes silenciosas, desafiam o sistema que a oprime, demonstrando que a literatura periférica não apenas denuncia as desigualdades sociais, mas também propõe novas formas de reexistência.

Mbembe (2018) contribui para a compreensão do lugar de Duzu dentro da lógica necropolítica, que relega certos corpos à condição de “vida descartável”. No entanto, sua história rompe com essa invisibilização ao nomear Querença, garantindo que sua existência ultrapasse sua própria trajetória. O nome da criança não é apenas uma herança simbólica, mas um ato de subversão contra o apagamento imposto pelo sistema ao perpetuar sua existência por meio de sua descendência.

Ademais, é perceptível, ao longo de toda a narrativa, como as relações de dominação e resistência estão bem estabelecidas, o que permite evidenciar o poder simbólico (Bourdieu, 1998) como uma ferramenta de perpetuação das desigualdades. O texto ilustra, dessa forma, como normas internalizadas e discursos sociais moldam a percepção do que é digno ou indigno de existir nos espaços urbanos. No entanto, Evaristo (2016) desafia essa lógica, por meio da escrivência presente no conto, ressignificando

a narrativa das mulheres negras periféricas e evidenciando suas estratégias de sobrevivência e resistência.

Assim sendo, este estudo evidenciou que a análise literária ganha densidade justamente no entrecruzamento das teorias mobilizadas. Se Foucault (2014) contribui para compreender os micropoderes que disciplinam o corpo e o cotidiano de Duzu, Mbembe (2018) evidencia a lógica necropolítica que relega à morte social, e Bourdieu (1998) revela como essas estruturas se naturalizaram no tecido simbólico das relações. Ainda assim, a literatura de Evaristo resiste a qualquer tentativa de redução teórica. Ao construir uma personagem que escreve-se no mundo por meio da escrevivência, a autora desafia o pessimismo de Mbembe (2018), aprofunda a noção foucaultiana de resistência e ultrapassa os limites do *habitus* boudersiano.

Assim, Duzu subverte a *Microfísica do Poder* (Foucault, 2021) quando ressignifica a dor por meio da escrevivência, pois sua existência é uma recriação de sentido que transcende a reação. Além disso, confronta a necropolítica (Mbembe, 2018), quando se recusa à morte social, e ultrapassa o *habitus* (Bourdieu, 1998), ao desnaturalizar hierarquias. A literatura, nesse sentido, não se limita a ilustrar conceitos: ela os desafia, os tensiona e os expande.

Portanto, a escrita de Conceição Evaristo (2016), ao denunciar as violências estruturais que atravessam a vida de mulheres negras e periféricas, oferece um espaço de resistência e memória. A análise de “Duzu-Querença” permitiu perceber que a dor imposta pelo micropoder é um elemento de opressão e um ponto de partida para a construção de novas subjetividades. Dessa forma, reafirma-se a importância da literatura como um campo de disputa, em que as vozes historicamente silenciadas encontram um meio de ruptura e transformação por meio da escrita e das vozes marginalizadas.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARNEIRO, Sueli. *Mulheres negras e o sexismo na cultura brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

COLLINS, Patrícia Hill. *Interseccionalidade como teoria social crítica*. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Escrivência: a escrita de nós. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 36-42, 2008.

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

EVARISTO, Conceição. “A Escrivência e seus subtextos”. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>.

Acesso em: 15 mar. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROSA, Nicolas Pereira; GUEDES, Manoela de Quadros de Paula; LEITE, Maria Alzira. A literatura marginal periférica e o cânone literário. *Navegações*, v. 12, n. 2, p. e35099-e35099, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2019.2.35099>. Acesso em: 09 jul. 2024.

SILVA, Fernando Moreno da. Onomástica: Conceitos, classificações e propostas de estudo. *Revista de Letras Norte@mentos, Cárceres*, v. 17, n. 49, p. 307-324, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.30681/rln.v17i49.12342>. Acesso em: 28 abr. 2025.

TAVARES, Júlio Cesar. *Nomes africanos: significados e resistência na diáspora*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2020.

Recebido em: 27/02/2025

Aceito em: 30/04/2025

Valmir Lobato Leal: atualmente é Revisor de Textos do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré. Especialista em Linguagens e Artes na Formação Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (Campus Belém). É graduado em Letras – Português pela Universidade Federal Rural da Amazônia (Campus Belém). Atuou como Bolsista CAPES no programa institucional de Residência Pedagógica. Participou como Bolsista voluntário no PIVIC (programa voluntário de iniciação científica) em projetos de pesquisa nas áreas de crenças e atitudes linguísticas, Aquisição, Desenvolvimento, Processamento de linguagem e Psicolinguística Experimental. Tem interesse em estudar e pesquisar Literatura brasileira contemporânea com ênfase na literatura de autoria negra.

Nathália da Costa Cruz: doutora em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Pará (2021). Mestre em Educação: Saberes Culturais e Educação na Amazônia, pela Universidade do Estado do Pará (2013). Licenciada em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade da Amazônia (2010). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas Culturas e Memórias Amazônicas (Cuma | Uepa) e do Grupo de Pesquisa Linguagens, Culturas, Tecnologias e Inclusão (Licti | IFPA), no qual coordena a Linha de Pesquisa de Memórias, Imaginários, Oralidades e Literaturas. Professora de Letras da Educação Básica, Técnica e Tecnológica (EBTT), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA | Campus Castanhal). Escritora e Poeta, publicou: "De beija-flores e de chuvas: traços de uma mitopoética em Paulo Nunes" (Belém: Cromos, 2015); "H" (Marabá: LiteraCidade, 2016. 2 Lugar no Prêmio LiteraCidade de Poesia 2015), "À trois" (Belém: Fundação Cultural do Pará, 2017. Prêmios Literários da FCP 2016. Categoria Poesia) e "Madalena | Magdalena" (Bilíngue: Português | Espanhol. São Paulo: Kazuá, 2019. Menção Honrosa no I Prêmio Amazônia de Literatura. Organizou a I e a II "Antologia Rio Capim" (Belém: Folheando, 2019 e 2021). Foi uma das vencedoras do Prêmio Literário Dalcídio Jurandir 2019, da Imprensa Oficial do Estado do Pará, na Categoria Poesia, com o poema "cobaia".



RESENHAS

Les houris de Kamel Daoud

As húrís de Kamel Daoud

Maria Luiza Mazza Menani
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
m242623@dac.unicamp.br
<https://orcid.org/0009-0005-9687-9228>

RESENHA

DAOUD, Kamel. *Houris*. Paris: Gallimard, 2024.

Le 4 novembre 2024, le dernier roman de l'écrivain algérien Kamel Daoud a remporté le Prix Goncourt, le plus important prix littéraire français. *Houris* (2024), dont le titre fait référence à la croyance islamique des vierges promises aux hommes musulmans fidèles en reconnaissance de leurs bonnes actions sur terre, présente au public des témoignages sous la forme de monologues alternés qui construisent un récit sur les souvenirs et les silences de la soi-disant « décennie noire » en Algérie et sur ses conséquences dans la société algérienne d'aujourd'hui. Les monologues reflètent une caractéristique stylistique de l'auteur qui a obtenu en 2015 le prix Goncourt du premier roman avec *Meursault contre-enquête*, dans lequel il se consacre dans un vaste soliloque à faire un contrepoint à *L'étranger* (1942), l'œuvre d'Albert Camus également algérien, éclairant la situation des Algériens en France pendant et peu après la fin de la guerre d'Algérie entre les années 1950 et 1960.

Cette fois, l'auteur incarne un personnage féminin dans le roman qui accompagne la quête-identitaire d'Aube, survivante de la guerre civile algérienne qui a eu lieu entre 1992 et 2000 et qui a été marquée par la croissance effrénée du fondamentalisme islamique dans la région. En se révélant muette à cause de l'attaque qu'elle avait subie dans ce qui était considéré comme le dernier jour de la guerre, le 31 décembre 1999, le personnage utilise le dialogue avec sa fille à naître pour rapporter ses souvenirs, ses angoisses et, surtout, cherche à justifier la raison de sa décision de l'avorter. Dans sa communication avec son propre *houris*, le personnage décrit le monde avec un binarisme

entre sa « langue intérieure » — qui caractérise ses pensées et son dialogue interne avec sa fille en français — et sa « langue extérieure » — l’arabe et les quelques phrases qu’elle peut prononcer en raison de sa limitation vocale —, entre avant et après son attaque et entre les alliés et les ennemis de l’islam, adhérant à une attitude pessimiste face à la possibilité d’être la mère d’une fille dans la société algérienne moderne : « Je t’évite de naître pour t’éviter de mourir à chaque instant. Car dans ce pays, on nous aime muettes et nues pour le plaisir des hommes en rut » (Daoud, 2024, p. 54).

En plus de porter un tube de trachéotomie, Aube a sur sa peau une cicatrice qui va d’oreille en oreille sur son cou, surnommée par elle-même comme un « sourire », un rappel quotidien de l’épisode qui vingt et un ans plus tôt a failli lui coûter la vie. La cicatrice en forme de sourire révèle le ton fortement métaphorique du récit qui établit la propre image d’Aube comme un rappel constant de l’histoire qui se cache derrière une empreinte profonde sur sa société. L’allégorie des femmes en tant que nation est récurrente dans les récits postcoloniaux, mais elle est nocive pour penser à la représentation des femmes dans la littérature puisque, selon Anne Donadey « Lorsque les femmes sont assimilées à la terre, il n’y a pas de place pour elles en tant que citoyennes » (2001, p. xxx, notre traduction). C’est précisément ce que nous suivons tout au long de *Houris* : une femme dont le caractère de gardienne d’une mémoire historique guide son parcours, la réduisant à un rôle de témoignage.

Afin d’illustrer le conflit entre tradition et modernité qui entoure la société algérienne, l’auteur insère dans le récit le salon de beauté « Shérazade », dont le personnage principal est propriétaire et coiffeuse, et qui se situe devant une mosquée à Oran. De manière stéréotypée, les tensions entre l’Aube et l’Imam responsable de la mosquée s’intensifient comme un moyen d’accentuer les contradictions entre un endroit où les femmes peuvent se faire belles et se sentir bien dans leur propre image et un endroit où les soins personnels des femmes sont, selon la narratrice, considérés comme un péché et les femmes sont considérées comme des forces de travail et de maintien culturel. Le conflit qui établit le dualisme entre religion et émancipation féminine comme deux questions impossibles à faire coexister pousse le lecteur vers la prise de conscience d’Aube à la veille de la célébration islamique de l’Aïd, également connue sous le nom de Fête du Sacrifice, qui marque l’offrande d’Ismaël par Abram dans l’histoire traditionnelle racontée dans le Coran. Le sacrifice gardé au nom de la fête est fait d’animaux,

principalement des moutons, qui sont égorgés et dont la viande est partagée entre les familles et les amis lors d'une célébration communautaire. L'image du mouton qui se fait couper le cou est récurrente dans le récit puisqu'elle se rattache fortement à l'histoire du personnage principal qui, à l'âge de cinq ans, a été victime d'une pratique courante adoptée par les extrémistes de l'époque : l'égorgement.

Lors d'une invasion de son village natal, Had Chekala, la jeune fille avait été l'une des rares survivantes des plus de 1 000 tués à l'époque, dont ses parents et sa sœur. Son agresseur, cependant, s'est trompé en pensant qu'il l'avait tuée, ce qui lui a permis d'être retrouvée le lendemain et emmenée à l'hôpital. Le sauvetage a été considéré comme un miracle, et son salut lui a valu une nouvelle vie, avec une nouvelle date de naissance, le 1er janvier 2000, un nouveau nom, Aube, et une nouvelle mère, Khadija, qui était responsable de l'agilité dans son sauvetage et qui consacre sa vie à trouver des moyens de la faire retrouver ses cordes vocales.

L'aphasie d'Aube est une métaphore du déroulement de la guerre civile qui, selon le récit, est oubliée année après année par la population qui fait taire toute preuve de son déroulement. Faire taire les témoins et reléguer le souvenir de la guerre à des murmures semble être l'objectif d'un gouvernement qui condamne à la clandestinité tout ce qui fait référence à l'époque. Dans le cadre d'un référendum d'amnistie générale sur les auteurs du conflit promulgué en 2006, la loi algérienne prévoit l'arrestation de ceux qui

[...] par ses déclarations, écrits ou tout autre acte, utilisent ou instrumentalisent les blessures de la tragédie nationale, pour porter atteinte aux institutions de la République algérienne démocratique et populaire [...] (Algérie, 2006, art.46).

Cependant, dans le récit, en se promenant dans les rues d'Oran, Aube décrit à sa fille les nombreuses mentions de la guerre d'indépendance menée par l'Algérie contre la France entre 1954 et 1962, telles que des monuments, des noms de rues et des événements qui célèbrent les survivants et les combattants de l'époque, accentuant la lacune historique laissée par l'effacement de la « décennie noire ».

Bien que la voix qui guide le roman soit celle d'Aube, d'autres témoignages sont entrecoupés de son récit au fur et à mesure que sa quête-identitaire se déploie, de sorte qu'un panorama des différentes expériences liées à la guerre civile se construit. L'un des témoignages les plus marquants est celui d'Aïssa, le libraire qui ne savait pas lire et qui dans la deuxième partie du roman, conduit le lecteur à se perdre dans les allées de sa

mémoire pour comprendre, à travers son histoire familiale, la décadence de la vie culturelle de l'époque, frappée par la répression imposée par les fondamentalistes. Le rôle d'Aïssa dans le roman est intéressant car, malgré la difficulté que son récit plein de courbes et d'anachronie peut présenter, il représente la voix masculine la plus expressive du livre et c'est précisément à partir de lui que Daoud insère des données sur les attaques et les nombres de morts dans le roman. Presque comme un mantra, le libraire récite des informations sur les attaques violentes de l'époque, incarnant la mémoire d'une partie de la population qui n'oublie pas les pertes subies. Cependant, les insertions de données deviennent si exhaustives tout au long du chapitre que la narration d'Aïssa commence à agir comme une sorte de validation des récits racontés jusqu'au moment, garantissant la véracité des témoignages racontés dans *Houris* et, en quelque sorte, plaçant l'œuvre en fonction de l'histoire.

Ce chevauchement de la voix masculine en tant que porteuse de vérité reflète les rumeurs entourant le roman de Daoud depuis sa sortie. Les scandales qui accompagnent le livre vont à l'encontre de la proposition de la nouvelle œuvre de Daoud. Les accusations sont qu'il se serait approprié le témoignage de Saâda Arbane, une patiente de son épouse psychanalyste, pour produire son livre même après qu'elle a refusé à l'auteur le droit de publier son histoire. Ce qui n'était d'abord qu'une plainte déposée en Algérie, pays vers lequel Daoud ne peut pas retourner en raison d'un risque d'emprisonnement, a pris ces dernières semaines des proportions plus importantes lorsque la victime a intenté une action en justice en France contre le défendeur. Sur le plan juridique, l'accusation est grave et promet de graves conséquences si elle s'avère vraie. Néanmoins, au niveau littéraire, la confusion suppose des niveaux d'inconfort très élevés lorsque l'on réfléchit au fait que Kamel Daoud a écrit un livre du point de vue d'un personnage féminin qui lutte pour faire entendre son histoire et pour que son récit ne tombe pas dans l'oubli, alors qu'il est lui-même accusé de s'approprier l'histoire d'une femme algérienne pour produire son récit fictif sans tenir compte de son veto et des conséquences que l'exposition lui apporterait.

D'une part, *Houris* est un livre courageux car il met en lumière les discussions sur le rôle des femmes dans l'islam et, plus précisément, sur la façon dont les femmes s'intègrent dans la société algérienne d'aujourd'hui, après avoir été la cible de répression et de violence tout au long de l'histoire du pays. Cependant, le livre, qui n'a pas été et ne

sera probablement pas publié en Algérie, renforce les stéréotypes sur l'islam qui surviennent à un moment délicat d'universalisation des pratiques musulmanes et où le contexte de sa production – un auteur algérien qui vit en France et écrit en langue française – et son accueil endossent une image unilatérale de violence et de répression liée à la religion.

Le fait que Daoud soit lauréat du prix Goncourt avec un livre consacré à une période d'extrême instabilité en Algérie, pays ayant une relation historique de conflit avec la France, est certainement remarquable. Pourtant, la question qui reste ouverte est de savoir pourquoi un travail qui aborde un sujet d'une telle importance n'a retenu l'attention que maintenant, plus de vingt ans après la fin du conflit, alors que depuis les années 1990, il existe un record de productions françaises sur le sujet. *Fis de la haine* (1992) de Rachid Boudjedra, *Le Blanc de L'Algérie* (1995) d'Assia Djebar et *Des rêves et des assassins* (1995) de Malika Mokaddem ne sont que quelques exemples d'œuvres qui apportent, certaines du point de vue de personnages féminins, des dénonciations et des réflexions sur la guerre civile et qui, bien qu'elles aient été écrites par des auteurs algériens de renom et publiées en France, ont reçu peu d'attention critique dans le pays.

Une réponse possible est que le travail de Daoud est fidèle à l'image qui plaît au public européen en ce qui concerne le soi-disant Orient, collaborant avec la reproduction de l'islamisme en tant que méchant et des femmes en tant que victimes impuissantes du régime. D'autre part, nous pouvons penser que le temps est un élément important dans la construction de la pensée critique sur les faits historiques et, par conséquent, faire la lumière sur la guerre civile algérienne au XXI^e siècle peut être un moyen de ne pas oublier une période aussi sombre qui a marqué si fortement l'Algérie. Quoi qu'il en soit, le livre soulève une réflexion sur l'écriture de l'histoire et quelles voix sont prises en compte pour l'écrire. Les lacunes qui représentent les silences dans la chronographie révèlent des perspectives oubliées et amènent le lecteur à questionner et réfléchir sur les différentes versions de la vérité qui sont dites quotidiennement par les journaux ou les manuels. La large diffusion de l'œuvre est importante pour remettre l'Algérie et sa production littéraire sur le radar culturel, cependant, une lecture critique est toujours la bienvenue.

RÉFÉRENCES

ALGÉRIE. Ordonnance n° 06-01 du 28 Moharram 1427 correspondant au 27 février 2006. *Journal officiel de la République Algérienne*, n.11, Alger, 2006. Disponible sur: <https://www.joradp.dz/FTP/jo-francais/2006/F2006011.pdf>.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019 [1942].

DAOUD, Kamel. *O caso Meursault*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

DONADEY, Anne. *Recasting postcolonialism: women writing between worlds*. Portsmouth: Heinemann, 2001.

KOLLI, Belkacem. Réconciliation “nationale” controversée. *RFI*. 2006. Disponível em: http://www1.rfi.fr/actufr/articles/081/article_45883.asp. Accès en: 26 fev. 2025.

Recebido em: 27/02/2025

Aceito em: 31/03/2025

Maria Luiza Mazza Menani: graduada no curso de Letras - Francês pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atualmente realiza mestrado no programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (DTL/UNICAMP) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. É membro do KALIBAN - Centro de Pesquisa em Estudos Pós-coloniais e Literatura Mundial (CNPq), atuando nos campos de Literaturas Africanas e Literatura Comparada, com ênfase em Literaturas Comparadas em língua francesa, Escrita de mulheres e Teoria Pós-Colonial.

Sonho manifesto: quando os saberes são a resposta

Manifest dream: *when knowledge is the answer*

Sabrina Rosa

Instituto Federal Farroupilha (IFFar)

sabrina.rosa@iffarroupilha.edu.br

<https://orcid.org/0009-0008-6113-0550>

RESENHA

RIBEIRO, Sidarta. *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

O livro *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico* (2022), do renomado neurocientista Sidarta Ribeiro, apresenta de forma clara e de fácil compreensão problemas mundialmente conhecidos como a degradação do meio ambiente, a fome e a miséria, bem como a necessidade de nossa volta à ancestralidade como expansão física e cultural com vistas a mudanças de atitudes em prol da saúde humana e do planeta. O autor costura sua fala com narrativas antigas e contemporâneas, de modo a ilustrar seu texto e facilitar a compreensão do leitor.

Sonho manifesto é uma obra impactante que chama a atenção para a realidade em que vivemos: caótica, insana e repleta de problemas existenciais. Ele atenta para a necessidade da volta a conceitos como ancestralidade, memória e sonhos, na busca por mudanças urgentes.

O primeiro capítulo do livro, “Perceber a oportunidade de mudar”, apresenta-nos toda a sorte de misérias mundiais (muitas delas que podiam ser evitadas), inúmeras causadas pelo egoísmo humano e apego desmedido ao dinheiro. O autor evidencia a total falta de empatia dos mais favorecidos financeiramente em relação aos menos abastados. Além disso, ele dá veemência à capacidade que as pessoas mais pobres têm em se compadecer por seus pares e auxiliá-los.

Pesquisas comparando pessoas materialmente pobres e ricas mostram que as primeiras fazem uma leitura melhor de expressões faciais alheias, um marcador importante de empatia. Não por acaso, as pessoas pobres do ponto de vista material dependem muito mais umas das outras para sobreviver do que as materialmente ricas (Ribeiro, 2022, p. 18-19).

Sidarta aponta o acúmulo material como um vício de grande dependência, que tem como efeito colateral a comparação sem limites e a total falta de empatia dos mais ricos pelos mais vulneráveis. Nessa perspectiva, ele reforça um conceito que desenvolve ao longo do livro: o da necessidade da cooperação.

O segundo capítulo da obra, “Compreender a urgência do momento”, apresenta um contraponto entre as dualidades vividas desde os primórdios pela humanidade: paraíso/inferno, perdedores/ganhadores, como sendo ordem natural da vida inclusive na natureza (predador/presa), embora ele destaque que os primeiros se beneficiem mais, no caso da natureza.

Ribeiro destaca que o homem mudou esta ordem quando quis se “poupar” de certas dores. Entretanto, frisa que se não houver uma mudança comportamental na filosofia dos mais ricos, estarão por condenar a todos. Cita que a pandemia do covid-19 ilustrou muito bem que a destruição do planeta afeta a todos, bem como as mais diversas desigualdades (como a desigual distribuição das vacinas que ocorreu pelo mundo), o que pode acarretar a proliferação de vírus diferentes e mais fortes de tempos em tempos, atingido a toda raça humana, independentemente de classe social.

O capítulo 3, “Curar nossa pior ancestralidade”, inicia falando sobre a predação desigual existente na sociedade entre os mais ricos e os mais pobres. Tal afirmação é ilustrada pelo exemplo do grande número de mortos em comunidades indígenas devido ao covid-19. Além disso, nessa seção são elencadas as heranças culturais e ancestralidades “ruins” – conceitos preconceituosos que se disseminaram na sociedade atual e que se enraizaram fortemente e contra os quais devemos lutar e desconstruir.

O quarto capítulo do livro, “Honrar nossa melhor ancestralidade”, tem como norte o princípio da cooperação, asseverando que essa é a melhor e única chance de o ser humano continuar evoluindo. O autor enfatiza a importância do resgate e disseminação do acervo cultural do passado, das mais diversas etnias e povo, a fim de valorizar, em suas palavras, a “enormidade da riqueza de ideias e comportamentos acumulados por nossa espécie” (Ribeiro, 2022, p. 63).

O capítulo cinco, “Assumir nosso lugar no universo”, explora ainda mais o conceito introduzido no capítulo anterior: o de ancestralidade. Sidarta Ribeiro traz à tona a importância de se ouvir as mais diversas vozes, em igualdade de oportunidades.

“A verdadeira história humana só pode ser entendida como a soma ponderada das narrativas de presas e predadores, com ressonância maior para as vozes presas e menor para as vozes dos predadores” (Ribeiro, 2022, p. 70).

Ele destaca a importância de se analisar diversas perspectivas, bem como de realizar um exercício de empatia, colocando-nos no lugar do outro. Além disso, Ribeiro afirma a importância de se revisitar o passado exatamente como ele ocorreu, de modo a repensá-lo e extrair lições para o futuro.

O passado não pode ser mudado e, quando alterado, serve para fraudar o futuro. O que podemos e precisamos fazer quanto às atrocidades do passado é conhecê-las e debatê-las profundamente, para que nunca mais venham a acontecer. O passado precisa ser preservado em todos os detalhes possíveis, para que sempre lembremos dele, pois é do seu aprendizado que vem nossa adaptação ao futuro (Ribeiro, 2022, p. 83).

O autor expõe aos leitores a importância de reconhecer todos os saberes humanos como de igual valor, sem sobreposição de um acima de outro, todos imbricados num sistema de completude e trocas.

É imprescindível garantir a tolerância e a porosidade entre os saberes, a polinização cruzada entre conhecimentos, a possibilidade respeitosa de diferentes misturas, com permissões conscientes e recíprocas para que as trocas de informação sejam férteis, e os múltiplos sentidos, considerados em conjunto, permitam avançar o saber humano (Ribeiro, 2022, p. 88).

“Sonhar o futuro da vida”, sexto capítulo, trata de reaprender a sonhar o bem comum, pensar enquanto coletividade e na junção de esforço e saberes para buscar mudanças.

O capítulo 7, “Buscar a plenitude da mente incorporada”, fala sobre a morte e sua negação, associando a iminência da morte à falta de precauções tidas durante a pandemia tanto por parte de pessoas comuns como de gestores mundiais e de pessoas muito abastadas. Essa seção enfatiza o quanto nós, seres humanos, estamos ligados uns aos outros e precisamos mutuamente uns dos outros para sobrevivermos. Além disso, o autor aponta para a busca desenfreada por prazeres materiais, o que pode causar nossa extinção

pois, segundo ele, “O desaprendizado do sonho e a adoração do deus Dinheiro fazem com que percamos completamente o respeito pelo que é mais sagrado: as pessoas, os seres vivos e o próprio planeta” (Ribeiro, 2022, p. 109).

Sidarta comenta que o verdadeiro prazer humano não vem das coisas, dos objetos, mas das experiências individuais e compartilhadas.

“Construir o caminho”, capítulo 8, assevera que a solução para salvar a presença humana no planeta está em distanciar-se de uma história de acumulação de recursos e opressão, voltando-nos às nossas ancestralidades, a fim de descobrirmos as nossas reais potencialidades. Desse modo, reafirma novamente a importância do multiculturalismo: “A multilateralidade da experiência humana impede, portanto, que qualquer narrativa isoladamente possa fazer sentido para todos, pois o sentido e o valor das coisas são sempre relacionais” (Ribeiro, 2022, p. 130).

No capítulo 9, cujo título é “Aprender a aprender”, deparamo-nos com a necessidade urgente de revolucionar a educação, com uma escola transformadora, libertadora e crítica. Para isso o autor cita como necessários o investimento e a valorização dos professores, além da necessidade de um aprendizado contínuo, metodologias e práticas pedagógicas emancipadoras.

A educação do futuro será bem mais horizontal, menos baseada na ideia de que todos devem marchar iguais pelo mesmo caminho e mais fundada na multiplicidade de percursos para todos os tipos de gente – percursos que permitam a nossos descendentes a mais ampla gama de possibilidades formativas, que lhes possibilitem desenvolver múltiplas perspectivas, contemplar o todo e evitar a hiperespecialização; e que não transformem crianças em trabalhadores forçados, mas em pessoas felizes, amplas e profundas como sua ancestralidade requer (Ribeiro, 2022, p. 145).

Nessa perspectiva, a escola trabalha a favor de perceber o ponto de vista do outro, ampliar perspectivas de forma a enriquecer culturalmente os estudantes, numa aprendizagem significativa e instrumentalizadora. Além disso, a escola também deve favorecer o pluralismo cultural, pois, segundo Sidarta (2022, p. 156), essa também é uma ferramenta de formação identitária, “a exposição à culturas variadas permite o cultivo da alteridade e a expansão da autoidentidade”.

O último capítulo da obra, “Sair do labirinto”, reforça a importância da mudança de hábitos, de modo a combater a poluição em suas mais diversas formas. Além disso, enumera atitudes como racionalizar o consumo, combater a fome, gerar alternativas de

alimentação e hábitos saudáveis, além de estabelecer comportamentos cooperativos como formas de alterar o triste panorama que se descortina à nossa frente. Segundo o autor, “são muitos os ensinamentos antigos sobre hábitos fundamentais que precisamos resgatar, praticar e ensinar” (Ribeiro, 2022, p. 166).

Ribeiro, durante toda a obra e em especial nesse capítulo, enfatiza a importância das relações humanas como essenciais para o bem-estar e o desenvolvimento das pessoas e da sociedade como um todo. Segundo ele, “é preciso regenerar, re-humanizar e revitalizar todas as nossas relações” (Ribeiro, 2022, p. 169).

Do mesmo modo e muito veementemente, ele reforça a ideia de uma sociedade mais igualitária e empática, de modo que os papéis se invertam para uma mudança necessária e sistêmica: “Enquanto as pessoas na base da pirâmide social precisam cada vez mais se organizar e se insurgir para questionar privilégios, aquelas que estão no topo precisam aprender a se colocar no lugar dos vulneráveis” (Ribeiro, 2022, p. 171).

O autor aponta para a necessidade iminente de reformular nosso jeito de estar no mundo, pois nossa postura nos próximos anos será crucial para uma transformação ou destruição de nosso planeta.

Esta é uma obra provocativa, que incita o leitor a repensar sua postura enquanto ser humano e suas atitudes em prol da preservação do planeta e de suas riquezas materiais e culturais. Todos os capítulos se complementam e se regeneram de forma perfeita, retomando tópicos importantes em relação ao tema.

Sonho manifesto leva-nos a refletir acerca das consequências e dos resultados da exploração humana da Terra, e põe em xeque o momento crucial de nossa história em que precisamos agir de modo comprometido e consciente, unindo forças e trabalhando em conjunto, com vista a uma mudança radical de comportamentos em benefício da vida humana.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, Sidarta. *Sonho Manifesto: Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Recebido em: 19/08/2024

Aceito em: 02/10/2024

Sabrina Rosa: graduada em Letras - Português e Inglês pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2004), pós-graduada em Coordenação Pedagógica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017), pós-graduada em Gestão Escolar (Administração, Supervisão, Orientação e Inspeção) pela Faculdade Dom Alberto (2024). Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Letras - Linha de Pesquisa: Estudos literários e midiáticos pela Universidade de Santa Cruz do Sul - Bolsista PROSUC/CAPES II. Atualmente professora no Instituto Federal Farroupilha - Campus São Borja. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Membro do Coletivo Agbara - Movimento Negro de Venâncio Aires.