



ANAIS DO XII SEMINÁRIO INTERNACIONAL LITERATURA E CULTURA

04 a 06 de junho de 2025 - São Cristóvão/SE

TEXTOS COMPLETOS

Organizadores deste volume

Carlos Magno Gomes
Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva
Anderson de Souza Frasão



Criação Editora

2025

ANAIS DO XII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E CULTURA (SILC)

São Cristóvão, 04 a 06 de junho de 2025

Organizadores deste volume

Carlos Magno Gomes

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva

Anderson de Souza Frasão

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL DO EVENTO

Profª Drª Ana Maria Leal Cardoso (UFS), Profª Drª Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ), Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB), Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq), Prof. Dr. Cláudio Mello (UNICENTRO), Profª Drª Christina Ramalho (CIMEEP/UFS), Profª. Drª. Cristina Beatriz Fernández (UNMDP-Argentina), Prof. Dr. Daniel Serravallo de Sá (UFSC), Profª. Drª. Gisela Kaczan (UNMDP-Argentina), Profª Drª Jocelaine Oliveira dos Santos (IFS), Profª Drª Josalva Fabiana dos Santos (UFS), Profª Drª Lúcia Osana Zolin (UEM), Profª Drª Luciana Borges (UNICAT), Profª Drª Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB), Profª Drª Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFS), Profª Drª Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM), Prof. Dr. Ricardo Almeida de Paula (UNICEN/Argentina), Profª. Drª. Thays Keylla de Albuquerque (UEPB), Prof. Dr. Tiago Silva (UFBA)

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes, Christina Bielinski Ramalho, Fábio Alves dos Santos, Gilvan Rodrigues dos Santos, Jorge Carvalho do Nascimento, José Afonso do Nascimento, José Eduardo Franco, José Rodorval Ramalho, Justino Alves Lima, Luiz Eduardo Oliveira, Martin Hadsell do Nascimento, Rita de Cácia Santos Souza

FICHA CATALOGRÁFICA

A532s Anais do XII Seminário Internacional Literatura e Cultura (04-06: 2025 junho: São Cristóvão, SE).

XII Seminário Internacional Literatura e Cultura, São Cristóvão, SE, 04, 05 e 06 de junho de 2025 / Organização: Carlos Magno Gomes, Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva, Anderson de Souza Frasso. Aracaju: Editora Criação, 2025. p. 442.

E-book: PDF

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-8413-689-6

1. Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Literatura e Outros Saberes. I. Título. II. Assunto. III. Autor.

CDD 800

CDU 82

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura.

2. Literatura Comparada.

A originalidade das ideias apresentadas e o respeito aos direitos humanos divulgados nos trabalhos deste evento são de responsabilidades dos/as autores/as.

ESTE EVENTO RECEBEU APOIO DO PPGL/UFS COM RECURSOS PROAP/CAPES 2025.

Apresentação

Carlos Magno Gomes

Anderson de Sousa Frasão

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva

Trazemos a público os Anais do **XII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E CULTURA (SILC)**, realizado entre os dias 04 e 06 de junho de 2025, em São Cristóvão, na Universidade Federal de Sergipe. Esta edição foi organizada pelo Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e pelo Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), em parceria com pesquisadores de universidades brasileiras e estrangeiras. Este volume têm como objetivo divulgar e promover reflexões sobre diversas abordagens culturais e estéticas dos estudos literários, dando destaque para as perspectivas interdisciplinares dos estudos comparados.

O leitor encontrará diversas vertentes dos estudos literários contemporâneos que exploram a obra literária como um produto atravessado por diferentes sistemas estéticos e culturais. Entre as principais perspectivas epistemológicas, destacamos os estudos sobre a Literatura Brasileira por meio de análises estéticas e culturais, as relações entre Literatura e História, os Estudos Afro-brasileiros, os Estudos Épicos, as Abordagens Feministas e Gênero e Sexualidades, os Estudos da Recepção e dos Letramentos Literários. Nesse sentido, os trabalhos publicados nestes Anais reforçam nosso compromisso de dialogarmos com pesquisas que ampliam os estudos literários por meio de bases teóricas atuais, ressaltando a importância de contextualizarmos nossas análises a partir das dinâmicas de produção e recepção do texto literário.

Cabe registrar as parcerias que costumamos para a elaboração do evento e desta produção acadêmica. Esta edição contou com as conferências da profas. Luciana Borges (UFCAT), Cristina Fernández (U. Nacional de Mar del Plata), Gisela Gaskan (U. Nacional de Mar del Plata), e Rachel Sutton-Spence (PGET/UFSC). Entre os palestrantes, destacamos os parceiros que trabalham em rede com nossos grupos de pesquisa: Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Danillo da Conceição Pereira Silva (IFAL), Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFES), Lucie de Lanoy (UnB), Luiz Eduardo Andrade (UFAL), Manuela Rodrigues (IFS), Marcos Bispo (UNEB), Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB), Maria Goretti Ribeiro (UEPB), Maria Ivonete Silva (UFU), Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFES), Thays Keilla de Albuquerque (UEPB) e Tiago Silva (UFBA).

O eixo norteador dos trabalhos apresentando durante o XII SILC foi **Estudos Comparados e as perspectivas subjetivas de criação literária** que envolvem sujeitos que lutam por seus direitos, encarando a literatura para além de um ofício estético, pois está entremeada por estratégias de resistência tanto no plano pessoal como coletivo. A partir das propostas dos simpósios, este volume traz diferentes abordagens sobre as produções literárias e suas interfaces entre literatura e sociedade, direito e literatura e literatura e questões étnico-raciais, literatura e estudos de gênero/sexualidades, dando destaque para a produção que desterritorializada os espaços hegemônicos.

Em síntese, as publicações deste evento têm o propósito de reforçar a importância de abordagens plurais para as relações entre Literatura e Cultura, dialogando com as pesquisas feitas nos programas de pós-graduação de Letras, Literatura e áreas afins.

Aos colaboradores do XII SILC, registramos nosso afeto e aproveitamos o ensejo para agradecer as parcerias construídas ao logo do evento. Desejamos a todos/as, excelentes leituras, reforçando a importância da divulgação dos trabalhos aqui publicados.

São Cristóvão, 30 de julho de 2025.

SUMÁRIO

Apresentação	3
Carlos Magno Gomes.....	3
Anderson de Sousa Frasão	3
Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva.....	3
Amanda Pinto da Silva Cândido	9
Bianca Santos Alves	21
Uma análise da oralidade nas estórias rosianas	30
Bruno Everton Farias Santana	30
Café Literário Sinalizado: LITERATURA EM MÃOS ENCANTADAS	39
Carolina Hessel	39
Renata Heinzelmann.....	39
Fernanda Machado.....	39
Feminicídio e literatura testemunhal em <i>Garotas mortas</i> , de Selva Almada	50
Cristiane Sodré.....	50
Sayonara Amaral de Oliveira.....	50
Entre gritos e os ecos do silêncio: o ativismo compartilhado de mulheres <i>queer</i> através da dicção poética de Audre Lorde	63
Danielle Santos Nascimento Cruz.....	63
Manoel Barreto Júnior.....	63
História, resistência e diversidade feminina nos quadrinhos de Pénélope Bagieu	77
Déborah Alves Miranda	77
Jéssica Luanne Dias da Silva.....	77
Cantando os mitos: a presença da mitologia na música popular brasileira	88
Eliane Marques Paulo Batista.....	88
Michelle Bianca Santos Dantas	88
Sobre outros tons poéticos ou às inquietações dramáticas do existir pelas canções de Amy Winehouse	101
Emilly Antônia Rodrigues Santos	101

Manoel Barreto Júnior.....	101
A mística e a metafísica refletidas no processo poético-criativo de Wellington Brandão	112
Emily Tavares Nascimento.....	112
O realismo contemporâneo e a atualização da forma romance em <i>Flores Artificiais</i> , de Luiz Ruffato.....	124
Fernanda Tourinho Caldas	124
Viajando entre amor e o autoconhecimento: Ana Martins Marques e a autoria feminina.....	138
Gabriel Souza Andrade	138
Utopia(s) feminista(s): os imaginários de Emília Freitas e Charlotte Perkins Gilman	150
Gabriela Seguesse Freitas.....	150
<i>Eugênia Grandet</i> de Honoré de Balzac: uma leitura da condição feminina sob a perspectiva histórico-literária	160
Geovanna Cristina de Jesus	160
Múltiplas prisões em <i>João Miguel</i> , de Rachel de Queiroz.....	174
Guilherme Machado Araujo.....	174
Morder uma maçã: o imaginário da morte em Arya Stark	188
Irla Primo Melo de Carvalho.....	188
Narrativas de resistência: mulheres negras e a construção cultural do saber matemático	198
Jamilly da Silva Santos Cavalcante	198
Lícia Maria de Lima Barbosa	198
A literatura como ferramenta de transformação social: o papel da leitura na formação do indivíduo	214
Jhonatas Santos Vieira	214
Luciana Novais Maciel	214
Vozes entre cinzas: o impacto do colonialismo na espiritualidade da mulher moçambicana.....	225
Joseane Ferreira da Costa Borges	225
O medo da violência sexual na literatura de Sheyla Smanioto e María Ampuero	238
Lethícia Pesanha da Silva	238

Carlos Magno Gomes.....	238
Entre o sagrado e o literário: A Bíblia de Machado de Assis na formação intertextual do escritor.....	252
Lucidete José de Oliveira Santos	252
Poéticas do absurdo pelos versos de Pedro Pietri: apontamentos sobre migrações latino-americanas	262
Ludmila Santos Campos	262
Literatura nas vozes-mulheres afro-brasileiras	272
Marciel Cabral de Andrade	272
O peso silencioso de ser mulher: reflexão e crítica na crônica de Julieta Barbara	284
Maria Alice Ferreira da Silva.....	284
Karla Renata Mendes.....	284
O exílio da voz: o silenciamento da mulher nos romances <i>Ponta de Rua</i> e <i>Mundo Perdido</i> , de Fran Martins.....	295
Maria Amanda da Silva Santos.....	295
Vitória Karoliny Guimarães	295
Manoel Freire Rodrigues.....	295
Anatoli Lunatchárski e a crítica marxista soviética sobre a literatura infanto-juvenil	307
Mariana Caruso Vieira	307
Priscila Nascimento Marques	307
As pedras no caminho da formação e atuação de tradutor literário: análise de entrevistas com tradutores.....	321
Mariana Moura.....	321
A imagem de Ofélia em <i>As horas nuas</i> , de Lygia Fagundes Telles.....	332
Mayra Rodrigues Prata Santos	332
Dramaticidade como crítica ao imaginário social nas obras <i>O Pagador De Promessas</i> e <i>O Bem Amado</i> de Dias Gomes.....	343
Paula Luiza Cangussu Silva.....	343
Letramento literário racial: Entre textos e contextos na construção crítica do leitor cultural.....	356
Seli Santos de Jesus	356

RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA - Uma Análise da Personagem Noemi em <i>Caminho de Pedras</i> de Rachel de Queiroz	365
Severina Carla de Paiva	365
Manoel Freire Rodrigues.....	365
Letramento literário nas aulas de língua inglesa no Ensino Fundamental I: uma proposta de intervenção pedagógica	375
Solange Aparecida da Costa Cunha Cesario ¹	375
Narrativas do corpo: dominação e resistência em <i>As Meninas</i> de Lygia Fagundes Telles.....	387
Susan Priscilla Ribeiro dos Santos.....	387
Poesia mística do modernismo brasileiro: primeira fase da revista <i>Festa</i> (1927-1929)	399
Tatiane Alves dos Santos	399
Alexandre de Melo Andrade.....	399
Entre a seca e a favela: a fome na narrativa brasileira.....	411
Vanessa dos Santos Gomes.....	411
Maria Neuma Mascarenhas Paes	411
Entre normas e desejos: a heteronormatividade imposta ao personagem Constantino Curtis, no romance <i>Cloro</i> , de Alexandre Vidal Porto	422
Zenon Henrique Ajala Moreira.....	422
Viviane Faria Lopes	422
Traços do feminismo negro no conto “Olhos d’água”	434
Rita de Cássia Lima de Jesus	434

Inscrições afrodiaspóricas da voz poética de Tatiana Nascimento em *Um ebó di boca y otros [silêncios]*

Amanda Pinto da Silva Cândido¹

RESUMO: O devir negro na literatura brasileira contemporânea tensiona concepções literárias canônicas ao incorporar cosmovisões africanas e afro-brasileiras que inscrevem outras experiências estéticas no campo literário. Neste artigo, propõe-se analisar como a poética de Tatiana Nascimento (2023) elabora um projeto estético afrodiaspórico que, a partir da experiência da diáspora, reinterpreta criticamente tradições africanas, promovendo uma articulação entre experimentação poética e disputa política. Para isso, são analisados os poemas “taipa (o big-bang do criacionismo)” e “Um ebó di boca y otros [silêncios]”, com base em dois movimentos teóricos: (1) a experiência diaspórica como operador estético, a fim de investigar como poéticas de matrizes africanas são reterritorializadas no contexto brasileiro, à luz dos aportes teóricos de Beatriz Nascimento (1989), Leda Maria Martins (1997), Paul Gilroy (2001) e Édouard Glissant (2021); e (2) as implicações da estética afrodiaspórica na historiografia literária brasileira, conforme discutido por Edmilson de Almeida Pereira (2017) e Henrique Freitas (2016), que permite compreender as estratégias de subversão linguística e estética empregadas por Nascimento (2023). Desse modo, conclui-se que a poética de Tatiana Nascimento (2023) contribui significativamente para as poéticas negras contemporâneas ao articular linguagem, ancestralidade e insurgência em uma estética de resistência e reinvenção. Por meio da experimentação formal e da evocação de saberes afrodiaspóricos, seu projeto desloca os limites do cânone e afirma novas possibilidades para a literatura afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia afrodiaspórica brasileira; Tatiana Nascimento; Estética; Literatura contemporânea.

Introdução

A literatura afrodiaspórica contemporânea inscreve rupturas ao inserir no tecido literário brasileiro concepções estéticas e políticas moldadas por cosmologias de matrizes africanas. Essas epistemes, em especial advindas das tradições nagô e bantu, não apenas se distanciam das formas consagradas pelo cânone, como o

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. Bolsista CNPq. E-mail: manda.psc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1181-6896>

contestam, ao reinscrever signos culturais fundadores de outra constituição simbólica (Martins, 1997). Ainda marginalizadas pelas culturas ocidentais hegemônicas, tais expressões evidenciam que a literatura é também um território em disputa (Dalcastagnè, 2012), fazendo emergir um movimento de escritoras e escritores negros que se pretendem negros na elaboração de suas poéticas, reivindicando lugar na historiografia literária e o reconhecimento estético de suas produções (Cuti, 2010).

Entre essas vozes, destaca-se a poética de Tatiana Nascimento (2024), cuja obra *Um ebó di boca y otros [silêncios]* articula uma textualidade marcada pela ancestralidade africana e pela experiência da diáspora negra no Brasil. Além de poeta, Nascimento (2024) transita pela crítica e pela prosa, com doutorado em tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), consolidando-se como uma das expressões mais singulares da poesia negra contemporânea.

Embora essas textualidades sejam fundacionais na formação cultural brasileira, seguem à margem da crítica e da historiografia literária, sobretudo no campo do experimentalismo poético. Ainda que o modernismo tenha aberto espaço para a experimentação formal, a inserção de vozes negras nesse processo foi mínima. Diante disso, este trabalho propõe a seguinte questão: Em que medida a crítica literária contemporânea tem se mostrado sensível às estéticas e epistemologias de matriz afrodiaspórica, produzindo leituras capazes de apreender suas especificidades poéticas, políticas e ontológicas? Como autoras como Tatiana Nascimento (2024) têm tensionado os limites do literário, deslocando formas e sentidos consagrados?

Nesse sentido, objetiva-se analisar o modelo estético afrodiaspórico presente na voz poética de Tatiana Nascimento (2024), a partir dos poemas “taipa (o big-bang do criacionismo)” e “um ebó di boca y otros [silêncios]”, buscando demonstrar como a pluralidade e o experimentalismo, em sua poesia, não apenas articulam-se com a experiência diaspórica, mas funcionam como estratégias de reinvenção subjetiva e estética. A ausência, a fratura e a descontinuidade tornam-se, assim, matéria formal e política, ativada por recursos como visualidade, plurilinguismo e cosmo percepções de origem africana.

Para isso, a análise se organiza em três movimentos: o primeiro contextualiza a experiência diaspórica e suas estratégias de reinscrição simbólica, com base em e Beatriz Nascimento (1989), Martins (1997), Paul Gilroy (2001) e Édouard Glissant (2021). O segundo discute os desafios enfrentados pelas textualidades negras no campo literário, à luz de Pereira (2017), Hartman (2020) e Freitas (2016). Por fim, o terceiro movimento dedica-se à leitura dos poemas, buscando evidenciar como a poesia de Tatiana Nascimento (2024) inaugura modos outros de sentir, escrever e existir no mundo.

A experiência afrodiaspórica como gesto estético e político

Refletir sobre a poética negra contemporânea no Brasil exige a contextualização dos cenários históricos e sociais que moldaram as condições de existência e de expressão estética da população afrodiaspórica. Segundo Edmilson (2022), a literatura se constitui, em grande medida, pelas inquietações e indagações levantadas por seus autores diante do contexto que os atravessa. No caso de escritores e escritoras negras, essa produção emerge de um duplo movimento: o tensionamento provocado pela violência do colonialismo e da escravidão, e a reinscrição de heranças cosmológicas e estéticas africanas, continuamente violadas, mas nunca extintas. A poética negra, portanto, articula uma crítica que denuncia estruturas opressivas e reorganiza modos de ser e de narrar do sujeito afrodiaspórico, promovendo a reterritorialização de epistemologias africanas no presente.

Essa experiência, marcada pela transposição forçada do continente africano para o Brasil, configura-se como dilema identitário: o corpo negro é situado entre dois domínios, mas sua singularidade impede o reconhecimento pleno em qualquer um deles, já que suas heranças culturais são sistematicamente rejeitadas por uma sociedade que marginaliza sua origem. Nesse sentido, Beatriz Nascimento (1989), no documentário *Orí*, conceitua esse processo como “transmigração” e argumenta que ele resulta em uma “perda de imagem”, pois o sistema simbólico-cultural do sujeito é negado, fragmentando a memória ancestral e relegando-o a um “não lugar”.

Nesse contexto, o africano escravizado depara-se com a ruína de si e com a imposição de uma terra estrangeira que, paradoxalmente, o exclui como pertencente, mas é o único espaço possível para sua existência

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos, chefes, mercadores também, havia uma relação escravo/escravo como também de intercâmbio, uma *change*. Essa troca era do nível do *soul*, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio (Beatriz Nascimento, 1989).

Em diálogo com outra intelectual atlântica, Dionne Brand (2001), em *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*, narra sua trajetória de mulher negra imigrante em busca de um mapa que revele seu lugar de origem, livre de rupturas e violências. No entanto, a autora reconhece que esse lugar já não existe como antes, apresentando-se não como retorno, mas como possibilidade de reelaboração.

A “porta do não retorno” torna-se, assim, metáfora do “não lugar” de Beatriz Nascimento (1989), condição paradoxal da experiência afrodiaspórica, pois implica uma perda irreparável do que foi, mas também desperta uma “consciência” de que não há mapas, apenas portas que abrem caminhos para a recriação, refeitos no alinhavar negro, no ginga que escapa dos limites do sistema colonial e que reinventa modos outros de ser.

A porta existe como uma ausência. Uma coisa sobre a qual, na verdade, nós não sabemos, um lugar que não conhecemos. Mas ainda assim ela existe como o chão que pisamos. Todo gesto de nosso corpo gesticula em direção a essa porta. O que mais me interessa é sondar a Porta do Não Retorno como consciência. (Brand, 2001, p. 39)

Essa oposição entre a impossibilidade do retorno e o desejo de pertencimento gera a provocação que Brand (2001) chama de “porta de retorno como consciência”, já que fisicamente é um lugar inalcançável. Essa consciência mobiliza saberes e práticas de resistência, visíveis, por exemplo, no conceito de “dupla consciência”, Martins (2003, p.69) defende que a “cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam”. Nesse viés, a autora afirma que a reterritorialização das semioses africanas no Brasil se dá por um jogo duplo: práticas culturais negras aparentam conformidade com a ordem colonial, mas, em sua substância, preservam e reativam cosmopercepções africanas. Trata-se de um encobrimento estratégico que garante continuidade a saberes e rituais sob o disfarce da assimilação.

Em consonância com Martins (2003), Du Bois (2021) articula o conceito de “dupla consciência” como categoria central para pensar a experiência negra na modernidade. Para ele, a subjetividade negra é marcada por um olhar dividido entre o modo como o sujeito se vê e o modo como é visto por uma sociedade que o desumaniza. Essa cisão produz uma negociação contínua entre pertencimento e exclusão, interioridade e alteridade. Em seguida, Paul Gilroy (2001) retoma e amplia essa ideia, ao afirmar que as identidades negras modernas não se explicam por narrativas nacionais homogêneas, mas por culturas transatlânticas, marcadas por deslocamentos e hibridismos. A consciência diaspórica, nesse sentido, é móvel e múltipla. Dessa forma, a noção de “dupla consciência” aponta que a experiência negra se constitui na intersecção de saberes e modos, desafiando fronteiras fixas de identidade e cultura.

Nesse horizonte, a reflexão de Édouard Glissant (2021) sobre o “direito à opacidade” torna-se central para a leitura de textualidades afrodiáspóricas. Glissant (2021) contesta a lógica ocidental da transparência e da inteligibilidade total ao defender que nem tudo pode ou deve ser traduzido. Em vez disso, propõe uma ética da relação que reconhece a densidade e os silêncios como dimensões essenciais da alteridade. Essa perspectiva é especialmente relevante para a poética afrodiáspórica contemporânea, marcada por fraturas, lacunas e reencantamentos. Em Tatiana Nascimento (2023), a opacidade aparece como tática estética que, ao evocar dor e apagamento, recria a linguagem sem buscar respostas totalizantes, mas leituras sensíveis. Assim, a fragmentação, a pluralidade e o silêncio não são apenas temas, na medida em que tornam-se constituintes da própria forma poética e do gesto de existência.

A poética afrodiáspórica no campo literário

Após a contextualização histórica da experiência afrodiáspórica, é necessário refletir sobre sua inserção no circuito literário e os desafios enfrentados por autoras e autores negros, especialmente nas produções contemporâneas brasileiras, como a de Tatiana Nascimento (2023). Nesse sentido, Pereira (2022) propõe o conceito de “contraste/síntese” para discutir as tensões entre o cânone e as textualidades que o desestabilizam, classificadas como literaturas negro-brasileiras/afro-brasileiras.

Para ilustrar esse conceito, o autor analisa as primeiras impressões sobre o território brasileiro: de um lado, colonizadores e nobres europeus fascinados pela vastidão e riquezas naturais, ao mesmo tempo em que se espantam diante do que viam como “rudimentarismo” dos povos originários e das cenas de escravização de africanos. Ainda que contrastantes, essas imagens foram assimiladas pelo sistema colonial, alimentando uma lógica de “contraste-síntese” que conciliava o fascínio com a barbárie. Em contraposição, há a impressão dos corpos escravizados que, nos porões dos navios negreiros, privados de luz e paisagem, emergiam em terra alheia, devastados e silenciados.

Nesse cenário, prevaleceu o olhar eurocêntrico como fundante do imaginário nacional. Como observa Pereira (2022), enquanto o colonizador via descoberta, o escravizado enfrentava devastação e imposição territorial. Essa tensão compõe o “caldinho cultural” onde violências e desigualdades são diluídas (Pereira, 2022, p. 21), base do cânone literário que historicamente exclui autores negros, representando-os sob estereótipos e orientando modelos de identidade cultural.

No campo da poesia experimental, foco desta análise, percebe-se que mesmo o modernismo — movimento mais aberto à experimentação estética — manteve a cultura negra à margem. A ausência de referências negras no modernismo

decorre da ênfase no trânsito Europa-Brasil e da valorização das vanguardas europeias como modelo criativo. Mesmo quando evocou culturas indígenas, o fez sem mediação de suas vozes, reafirmando a lógica colonial da representação. Os modernistas, pertencentes às elites, também dispunham de amplo acesso aos meios de legitimação e circulação literária, o que os posicionou no centro do sistema, em detrimento de outras vozes.

Diante desse cenário, é necessário reconhecer as lacunas persistentes na historiografia e na crítica literária é fundamental, sobretudo no que se refere a produções que incorporam estéticas e cosmologias africanas. A lógica de contraste-síntese não apenas moldou o imaginário nacional, mas ainda estrutura o olhar crítico, que frequentemente resiste a se deslocar dos moldes canônicos para apreender linguagens que escapam à racionalidade da língua colonizadora.

Além disso, Pereira (2022, p. 30) destaca outro fator relevante para a compreensão do lugar das inscrições afrodiaspóricas na cena literária brasileira, na medida em que “a articulação da sociedade brasileira tem oferecido às suas populações negras mais a oportunidade de aderir à sua lógica de contraste/síntese do que as condições de manifestar-se a partir das interpretações que essas comunidades diaspóricas elaboram para o seu estar-em-território-brasileiro”. Em outras palavras, os espaços de enunciação disponibilizados à população negra continuam sendo, majoritariamente, moldados por estruturas simbólicas externas, isto é, de “contraste/síntese”, o que restringe a possibilidade de enunciação autônoma e desloca a potência criadora dessas vozes para margens do sistema literário.

Nesse sentido, é oportuno retomar o conceito de “dupla consciência” discutidos pelos teóricos transatlânticos, pois explicitam como o sujeito negro é forçado a não se ver por seus próprios olhos, mas, sobretudo, por meio do olhar do outro, um olhar que o desumaniza e inferioriza. Essa condição de “olhar bifurcado” instala uma cisão entre a interioridade do sujeito e a imagem que a sociedade projeta sobre ele, exigindo uma constante negociação entre o desejo de autorrepresentação e os limites impostos por estruturas de poder racializadas.

Diante desse apagamento, Saidiya Hartman (2020), em *Vênus em dois atos*, problematiza o desafio ético e estético de narrar a experiência negra a partir das lacunas do arquivo colonial. Ao interrogar a possibilidade de reinscrição de vidas desumanizadas e convertidas em mercadoria, a autora propõe o conceito de “fabulação crítica” como tática narrativa capaz de tensionar os limites da linguagem e da história. Conforme insuficiência dos documentos e da historiografia tradicional, fabular torna-se um gesto de reimaginação radical, que não busca ilusões de completude, mas modos alternativos de existência, memória e inscrição. Na obra de Tatiana Nascimento (2003), esse gesto se expressa como operação estética e política que questiona as verdades históricas instituídas e propõe formas insurgentes de habitar o mundo por meio da experimentação poética e da reinvenção simbólica.

Inscrições afrodiaspóricas na poética de Tatiana Nascimento

Em *O arco e a Arché: ensaios sobre literatura e cultura*, Henrique Freitas (2016) discute os limites da teoria e da crítica literária tradicionais diante das produções negro-brasileiras. Nesse sentido, ele propõe uma crítica ancorada nas epistemologias afrodiaspóricas, ao analisar, por exemplo, os provérbios de Mãe Stella de Oxóssi como expressões poético-filosóficas de saber ancestral. Para interpretá-los, ele mobiliza as imagens da “palavra-adjá” e da “literatura-terreiro”, que buscam nomear poéticas centradas na palavra como força sagrada, conforme ressalta Hampâté Bâ (2010), para quem, nas tradições africanas, a palavra é sagrada e não apenas nomeia, mas encarna, mobiliza e preserva a memória viva dos povos, entrelaçando o literário, o espiritual e o comunitário.

Nesse viés, o poema “um ebó di boca y otros [silêncios]”, de Tatiana Nascimento (2023), convoca a imagem do “ebó” — ritual de oferenda das religiões de matriz africana — como metáfora de uma poética que conjura palavras e silêncios como forças capazes de transmutar o mal em bem. O ato de dizer se torna gesto ritual, performático e transformador, em consonância com a noção de palavra sagrada de Hampâté Bâ (2010), no qual a palavra oralizada (re)encanta o mundo ao entrelaçar saberes, estética e corporeidade em uma dimensão política e existencial. Assim, o poema se inscreve:

um ebó di boca y outros silêncios

enquanto palavr escorrem gume
entornam gota
escapam gozo
escrevem: água

em

quanto o poro emerge morro

o riso entorta raiva

y nos distorcem ontens

(nada mais que

escravo

nada mais que

coisa

nada mais que

medo

y nos repelem futuro

:

asa — machucado

línguas — cadeado

Orízonte — (gen)oxidado

:

(Nascimento, 2023)

eu trago um escape a

eu curto um tiro de v

eu conjuro um ebó ci

pra que não me falte a

pra quem é de se reinv

pra gente se reencon

Desde o título, o poema funde línguas coloniais (português e espanhol) e de matriz africana, em um gesto que revela o caráter plural, tensionado e insurgente da experiência negra nas Américas. O “ebó” — oferenda ritual das religiões de matriz africana — torna-se metáfora de uma poética em que o dizer é ação, feitiço e gesto de cura. Além disso, a fragmentação dos versos, o uso do “y” hispânico, os colchetes em “[silêncios]” e o “di” que desafia o português normativo operam como marcas de um sujeito que se posiciona à margem da linguagem hegemônica, reinventando-a desde dentro.

Nos versos iniciais “palavr escorrem gume / entornam gota / escapam gozo / escrevem: água”, a linguagem aparece como matéria viva, que vaza, corta,

goza e flui. A palavra sem o “a” final (“palavr”) já anuncia um desencaixe da norma, uma fala que escorre pelos poros da gramática. Aqui, forma e conteúdo se articulam para expressar o lugar-limite do sujeito negro moderno, forjado na encruzilhada entre dizer e silenciar, como propõe Du Bois (2021). Esse “poro que emerge morro” é corpo e território: espaço sensível e de resistência.

A musicalidade do poema, marcada por cortes bruscos, repetições, variações sonoras e alternância gráfica, intensifica sua dimensão performática. Tatiana Nascimento (2023) escreve com o corpo, no ritmo de quem conjura o mundo pela boca — fazendo do som, da pausa e do silêncio também formas de inscrição poética. Já nos versos “y nos distorcem ontens / y nos repelem futuro”, a poeta denuncia a manipulação da memória e o bloqueio do porvir. A sequência entre parênteses — “(nada mais que / escravo / coisa / medo)” — mimetiza o discurso colonial que reduz o sujeito negro à condição de mercadoria, enquanto a pontuação fragmentada aponta para uma voz que resiste mesmo quando silenciada.

Ainda, potência visual cresce em imagens como “asa — machucado / línguas — cadeado / Orízonte — (gen)oxidado”. Cada par apresenta um corpo ferido: a asa que não voa, a língua trancada, o horizonte oxidado — ou “(gen)oxidado”, neologismo que condensa “genocídio” e “oxidação”, denunciando o desgaste sistemático da vida negra. “Orízonte” também ativa o “orí” (cabeça/destino, em iorubá), reposicionando o futuro como enraizamento ancestral. Na virada do poema — “eu conjuro um ebó di boca y otros silêncios / pra que não me falte a ar” —, o gesto poético é de reinvenção. O ebó, aqui, não apenas protege: ele reposiciona o corpo negro no mundo, não como alvo, mas como vento em travessia — “um tiro de vento em popa”. A imagem do tiro é reapropriada: não fere, impulsiona.

Nos versos finais — “de cá: / do mar: / do desamor: / dausência (de cor)” —, a disposição gráfica desestabiliza o centro e desloca a voz para as margens, redesenhando o mapa da enunciação. “Dausência” funde dor, ausência e cor, abrindo fissura para novas possibilidades de dizer.

Se “um ebó di boca” encena o sujeito negro como travessia e cicatriz, “taipa (o big-bang do criacionismo)” desloca o olhar para as origens — não como ponto fixo, mas como fabulação crítica. Neste poema, é o barro — não o big-bang — que funda o mundo. A criação vem da matéria viva, frágil e moldável, evocando cosmovisões afrocentradas em que a existência se constrói pela falha, pelo cuidado e pelo vínculo.

taipa (o big-bang do criacionismo)

curar não significa nunca mais

vai

feliz não significa nunca mais

doer,

mais

perfeição é nome dum deus: a

gente bota

pra morar na nossa falha. a gente,

vai chorar
ser forte não é rigidez:
(inquebrantável; tem alguma coisa,
na fragilidade, pra se
aprender)
matéria é uma casa que habita a gente
no
finito da jornada. mesmo que cimento
prometa eternidades, é de mariô y
barro a lembrança da acolhida
(palha, ou clorofila morrida, y

que num passa de
poeira das colisões estelares,
poeira de toque, & o
dissolver faz estrelas:
um registro do fim
um pedaço do nada
um silêncio de vácuo
a memória do brilho, do
brilho
y saudade
do infinito.

(Nascimento, 2023)

A partir do título, nota-se uma reconfiguração cosmogônica diante de um léxico afrocentrado. “Taipa” — técnica ancestral de construção com barro — torna-se metáfora criacional, contrapondo-se ao “big bang” como narrativa ocidental de origem. Nascimento (2023) reinventa o mito da criação a partir da terra, da fragilidade e da matéria orgânica, em oposição à rigidez das estruturas coloniais. A experiência afrodiaspórica emerge como epistemologia sensível e poética: um modo de conhecer pelos corpos, elementos, dores e linguagens.

A abertura — “curar não significa nunca mais / vai doer, / feliz não significa nunca mais / vai chorar” — desconstrói a linearidade emocional e o ideal de progresso contínuo. Afirma-se a circularidade do sentir, onde dor e cura coexistem. “Ser forte não é rigidez: / (...) tem alguma coisa, / na fragilidade, pra se / aprender” reforça a fragilidade como tecnologia de resistência. A quebra dos versos e os parênteses reiteram essa recusa à rigidez, tanto formal quanto existencial.

O poema assume um tom cosmogônico sem abandonar a materialidade do corpo: “matéria é uma casa que habita a gente no / finito da jornada.” A inversão do habitual — não habitamos a matéria, mas somos por ela habitados — revela uma cosmopercepção em que corpo e terra se entrelaçam. Ao afirmar que “mesmo que cimento / prometa eternidades, é de mariô y / barro a lembrança da acolhida”, a autora desloca os signos da modernidade para afirmar a ancestralidade das tecnologias negras. O mariô remete à proteção espiritual; o barro, à criação primordial ligada a Nanã. A “primeira deusa, velha, lenta, escura” reinscreve a cosmogonia iorubá como matriz fundadora da vida e da linguagem — uma “tecnologia de terra muito molhada” que molda mundos a partir do saber negro, feminino e ancestral.

Ao dizer “perfeição é nome dum deus: a gente bota / pra morar na nossa falha”, a poeta questiona o ideal colonizador da perfeição e desloca o humano para

o espaço da falta. “Poeira das colisões estelares, / poeira de toque” reconecta o micro ao cósmico, o corpo à galáxia, enquanto “& o / dissolver faz estrelas” relê a dor como força criativa. Desintegração aqui não é fim, mas passagem: o trauma se torna matéria para reinvenção.

A estrofe final condensa a visão cíclica da vida. Versos como “um registro do fim / um pedaço do nada / um silêncio de vácuo / a memória do brilho, do / brilho / y saudade / do infinito” funcionam como pausa ritual, onde fim e permanência se entrelaçam. A repetição de “brilho” e a “saudade / do infinito” evocam a memória diaspórica como pulsação contínua. A saudade — palavra intraduzível, afro-lusófona — é invocada como vínculo entre perda, brilho e linhagem ancestral.

Conclusão

A poética de Tatiana Nascimento (2023) propõe uma ruptura com os modos hegemônicos de fazer literário ao articular forma e conteúdo sob uma perspectiva afrodiaspórica, em que a linguagem se constrói como espaço de fratura, ancestralidade e reinvenção. Nos poemas analisados — “um ebó di boca y otros [silêncios]” e “taipa (o big-bang do criacionismo)” —, recursos como a fragmentação gráfica, o plurilinguismo e a musicalidade não operam apenas como experimentação formal, mas como inscrição de uma subjetividade marcada pelo exílio, pelo apagamento e pela resistência.

Nesse gesto estético, que é também político, a autora desestabiliza sentidos fixos e reinscreve saberes historicamente silenciados, deslocando a linguagem para além da norma e da transparência. Mais do que tensionar os limites do literário, sua escrita instaura um modelo estético afrodiaspórico que amplia as possibilidades de leitura da poesia contemporânea brasileira. Ao transformar a diáspora em força criadora, Nascimento (2023) afirma outros modos de imaginar, sentir e escrever o mundo — modos em que voz, corpo e memória se entrelaçam como fabulação crítica e encantaria de futuro.

Referências

BÂ, Amadou Hampâté. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África. I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. Cap. 8, p. 167. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249por.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2017.

BRAND, Dionne. **A map to the door of no return: notes to belonging**. [S.l.]: Doubleday Canada, 2001.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: EdUERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro** – 1ª edição. São Paulo: Editora Veneta, 2021.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo; Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. **Orí** (1989). Fragmento do release de divulgação para o lançamento de **Orí** (1989), dirigido por Raquel Gerber.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Entre Orfe(xu) e Exunouveau**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

Do local ao universal: imagens poéticas e intertextualidades na obra de Iara Vieira

Bianca Santos Alves²

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar as representações simbólicas nas poesias da escritora sergipana Iara Vieira. A autora se destaca por entrelaçar elementos do cotidiano com reflexões existenciais, numa escrita que transita entre o local e o universal. A pesquisa pretende identificar a biblioteca literária que influencia sua obra, com especial atenção às intertextualidades implícitas presentes em suas metáforas e imagens poéticas. Referenciais como Carl Jung (1989) e Gaston Bachelard (2006), fundamentais para a compreensão simbólica e onírica do texto, serão mobilizados para compreender as nuances do seu processo criativo. Esta comunicação pretende discutir as opções estéticas da autora e sua relação com o contexto social e cultural de produção, além de situar sua contribuição no cenário da literatura brasileira contemporânea. A investigação também considera dados biográficos e entrevistas concedidas pela autora como formas de ampliar a compreensão sobre seus processos de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Iara Vieira; trajetória; simbologia literária.

² Mestranda na área de Estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFS;
E-mail: bbiancsalves14@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6414-237X>

Iara Vieira e a psicanálise da Palavra: uma voz feminina no cenário literário Sergipano

A comunicação do simpósio 8 no XII Seminário Internacional de Literatura e Cultura (SILC) apresentou a temática da trajetória de Iara Vieira, professora e escritora sergipana. Assim, a exposição foi dividida nos seguintes aspectos: Em primeiro momento, apresentou-se a trajetória da autora em questão: Quem foi Iara Vieira, bem como sua trajetória acadêmica e profissional. Embora não fosse o tema central da comunicação e sabendo da necessidade de separar o eu-lírico do autor, falar sobre Iara se torna necessário para que o público acadêmico tome conhecimento da sua poesia e da sua contribuição no cenário artístico da poesia contemporânea. O processo de criação literária está intimamente ligado à linguagem e à comunicação, uma vez que a literatura é (também) uma forma de expressão que apresenta uma época e uma conjuntura social. Podemos começar retomando as escolas literárias, que foram movimentos artísticos com características específicas relacionadas aos contextos históricos. Isso nos leva a compreender que não existe obra literária que não dialogue com seu ambiente cultural, conforme Antonio Candido quando diz que:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (Candido, 2006, p. 30)

Nesse sentido, o processo literário contribui para a formação da identidade cultural de um povo, como um retrato de sua sociedade por meio das palavras. Essa relação deve ser valorizada, pois a literatura pode ser também um recurso histórico que nos permite entender as mudanças ao longo do tempo e as diversas manifestações artísticas.

Diante disso, é válido ressaltar a relevância da escritora Iara Vieira dentro do cenário literário sergipano. Iara nasceu na cidade de Aracaju (SE), entretanto viveu sua infância em Maceió e posteriormente passou a viver em Salvador (BA). Ao retornar, estudou na Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde se tornou professora. Nesse sentido, é importante mencionar que Iara teve grande influência no cenário artístico, haja vista que realizou diversas oficinas literárias nas escolas de Ensino Médio que trabalhou, além de ter desenvolvido cursos, seminários e projetos

junto com a professora Maruze Reis. Na oportunidade, é importante destacar que uma das grandes preocupações de Iara era a divulgação de novos poetas e escritores.

Infelizmente, as obras produzidas pela escritora foram editadas e publicadas por editoras locais e acabaram limitando o acesso. Isso dificulta o pleno alcance das obras pela comunidade e limita os estudos de sua coletânea, visto que não foram encontradas pesquisas aprofundadas sobre escrita vieiriana, salvo um excepcional artigo escrito pela pesquisadora da Universidade Federal de Sergipe Juliana Lira, publicado pela revista acadêmica *Travessias Interativas*; e uma pesquisa de mestrado realizada pela pesquisadora Maria Carolina Barcellos, com ênfase na trajetória poética da autora, de acordo com o catálogo de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior). Ainda assim, sua obra carece de estudos.

É válido compreender o processo de criação envolvido nas obras de Vieira, a fim de dar visibilidade ao seu legado literário. A sua poesia, embora escrita nos anos 1980, dialoga com os tempos atuais. Iara Vieira consegue evocar uma profunda consciência do ser mulher em suas obras, explorando a feminilidade como uma experiência existencial multifacetada. Através de suas narrativas, ela investiga as complexidades da identidade humana, abordando temas como a solidão, a busca por um propósito e as relações interpessoais. Sua escrita é permeada por reflexões sobre o existencialismo, questionando o nosso lugar no mundo contemporâneo e as expectativas que a sociedade impõe. Dessa forma, Iara desafia convenções, convidando os leitores a refletirem sobre a condição humana e as nuances da existência.

Diante do exposto, é imprescindível analisar as obras literárias de Iara Vieira sob a perspectiva da psicanálise. Considerando que o escritor muitas vezes é um ser reprimido, a escrita se torna uma forma de libertação, permitindo que ele expresse livremente seu pensamento. O precursor dessa teoria, Sigmund Freud (1856), sustentava que a liberação do inconsciente ocorre por meio da arte, e, portanto, a poesia é vista como uma manifestação do inconsciente. As representações literárias não são apenas retratos verossímeis da realidade, mas sim manifestações do interior da alma. Nesse sentido, a obra de Vieira é rica em símbolos, oferecendo um ponto de partida significativo para a análise de sua escrita à luz da teoria psicanalista. Dessa forma, este trabalho se guiará a partir de tais problemáticas: Quais os símbolos presentes nas obras de Iara Vieira? De que forma esses símbolos contribuem para a singularidade de sua escrita? Por meio dessa investigação, esperamos contribuir não somente para uma apreciação mais ampla do trabalho de Iara Vieira, mas também para o entendimento do papel crucial que os símbolos desempenham na literatura contemporânea.

A fome do sagrado: simbologia religiosa e inconsciente na poesia de Iara Vieira

O segundo momento da comunicação apresentou o corpus e a justificativa teórica. Utilizamos como base deste trabalho todos os livros de poesia de Lara Vieira, incluindo os livros póstumos, sendo que o objetivo central desta pesquisa é analisar as suas obras à luz da psicanálise e demonstrar como os símbolos podem contribuir para a singularidade da escrita vieiriana.

Diante do que foi exposto, o recorte temático desta pesquisa está pautado em uma análise sob a perspectiva dos teóricos supracitados anteriormente, Jung e Bachelard. As obras de Lara Vieira estão reunidas em um livro que se chama “*Poesia completa Lara Vieira*”, uma iniciativa de pesquisadores, familiares e amigos da autora: Ronaldson Sousa, Maruze Reis, Taylane Cruz e Carolina Barcellos. Graças à esta iniciativa, as poesias de Lara continuam à disposição do público. Observemos, a priori, os títulos de seus livros de poesia: “*A íntima humanidade*” (2003, obra póstuma), “*O coro da serpente*” (2001), “*A fome do paraíso*” (1994), “*Esses tempos ad/versos*” (1984) e “*Ruínas*” (1977). Tais símbolos não se apresentam de forma direta ou dogmática, mas emergem nas entrelinhas dos versos, muitas vezes ressignificados em contextos subjetivos e existenciais. Elementos como o paraíso, a serpente, a fome espiritual, a ruína e a humanidade íntima evocam não apenas imagens arquetípicas do imaginário religioso, mas também atravessam campos simbólicos que dialogam com o inconsciente, a pulsão de vida e de morte, e os conflitos psíquicos.

Nesse sentido, a simbologia religiosa presente em sua produção poética pode ser compreendida como um canal de expressão de angústias humanas profundas, atravessadas por uma busca de sentido, transcendência e reconciliação interior. A serpente, por exemplo, tradicionalmente associada ao pecado e à tentação, pode também representar o saber interdito, o renascimento ou a transformação. Aspectos que, sob a ótica psicanalítica, remetem a processos de individuação e elaboração do desejo. Já o “paraíso”, título de uma das obras, aparece como lugar de ausência e carência (“*a fome do paraíso*”), sugerindo uma experiência de perda, de exílio ou de ideal inatingível, frequente no discurso melancólico. Assim, os símbolos sagrados, quando analisados pela via da psicanálise, deixam de ser apenas referências culturais e passam a operar como chaves interpretativas para acessar o mundo interno do eu-lírico e os dilemas existenciais inscritos em sua poesia que pulsam fora do papel. As temáticas trazidas nessas poesias são temáticas universais e fazem com que o leitor, de certa forma, se identifique com as questões abordadas em cada texto.

Lilith: O silêncio do desejo e a insônia da criação: uma leitura psicanalítica

O terceiro momento da apresentação foi dedicado à análise para um dos livros, sendo que o livro escolhido foi *O coro da serpente*, livro intenso e repleto de imagens poéticas. Para análise escolhemos dois poemas intensamente simbólicos, sendo o primeiro:

“LILITH

Da terra brota
a primeira mulher
insônia de Deus.
Ao pronunciar
o Seu nome: o
Inferno
trama de Eva
Entre elas o pacto
o silêncio.”

(Vieira, 2001, p. 4)

O poema resgata a figura mitológica Lilith, mulher anterior a Eva que representa o feminino indomado. Essa personagem não é muito comentada dentro do âmbito religioso. O poema “LILITH” revela, em sua brevidade, uma profundidade simbólica que dialoga com temas centrais da psicanálise, como o inconsciente, a repressão do desejo e a constituição do sujeito. Ao evocar Lilith como a “primeira mulher” que “brota da terra”, o texto desafia o mito arcaico de que a primeira mulher (Eva) existente surgiu a partir da costela de um homem (Adão) em um espaço onde a linguagem poética se torna um território do inconsciente. Lilith, aqui, representa mais do que um símbolo do feminino reprimido, simboliza uma expressão daquilo que a cultura preferiu esquecer ou silenciar.

A imagem de Lilith como “insônia de Deus” sugere que ela perturba a ordem divina, interrompe o repouso do criador e evoca aquilo que Freud chamaria de retorno do recalcado. Esse aspecto possui destaque na dissertação supracitada anteriormente:

“O tom subversivo dos poemas do livro é uma das características que mais chama a atenção do leitor. O simples fato de incluir a figura de Lilith com lugar de destaque na obra já é um dispositivo de estranhamento. Lilith (ou Lilit), apesar de ser uma figura ancestral que remete à narrativa do primeiro livro do Antigo Testamento e ser representada em diversas obras da literatura e da história da arte, não é amplamente conhecida por cristãos (uma parte relevante da população brasileira) e sequer é

mencionada em várias versões da Bíblia” (Barcellos, 2015, p. 37)

Deus, figura máxima da ordem e da criação, é inquietado por essa presença que se recusa a ocupar o lugar designado para ela. A terra, é também símbolo do instinto, da origem e da potência maternal. Gaston Bachelard, em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, associa a terra ao inconsciente profundo, às forças enraizadas da psique e ao substrato simbólico do desejo humano (Bachelard, 1991).

O verso “Ao pronunciar o Seu nome: o Inferno” marca o ponto de inflexão no qual a linguagem divina institui a ordem e a repressão. A fala de Deus, ao nomear, inaugura a separação entre o desejo e sua realização. O nome divino, símbolo da autoridade máxima, é o agente que transforma o desejo em culpa, instaurando o sofrimento psíquico. Nesse gesto simbólico, é possível reconhecer o movimento descrito por Freud no processo de constituição do superego, onde a lei é interiorizada como instância moral que reprime os impulsos originários.

Na sequência, o poema contrapõe Lilith à figura de Eva. Esta aparece não como uma continuidade, mas como uma “trama”, um artifício moldado pela narrativa oficial da criação. Eva é a mulher derivada do homem, moldada à sua imagem, feita para o convívio e a obediência. Já Lilith é uma mulher feita da mesma terra que Adão, sua igual, mas que se recusa a submeter-se. O verso “*Entre elas o pacto / o silêncio*” sugere uma aliança oculta entre essas duas figuras do feminino: uma cumplicidade ambígua entre a transgressão e a conformidade. O silêncio que se estabelece é o da repressão internalizado pela própria estrutura subjetiva.

Nesse sentido, a leitura poética se aproxima do que Bachelard descreve como a função da imaginação criadora: “*as bases da imaginação material residem nas imagens primitivas da dureza e da moleza. Essas imagens são tão verdadeiramente elementares que sempre poderemos encontrá-las apesar de todas as transposições*” (Bachelard, 1991, p. 15). Assim, destacamos que Lilith é essa imagem germinada da terra e do inconsciente coletivo, um devaneio profundo que rompe com a linearidade lógica e convida à escuta do que foi calado por muito tempo. A poesia opera por condensações e deslocamentos; e é nesse espaço simbólico que Lilith ressurge, não como demônio, mas como figura do desejo reprimido e do feminino ancestral. Nesse ponto, é importante destacar a grandeza da escritora em conseguir reflexões que ecoam até os dias de hoje por versos tão concisos.

A presença no Sofrimento: Deus e o sagrado na falta humana

Para finalizar a apresentação, utilizamos o poema “*Deus existe*” do livro “*O coro da serpente*” para realizar uma leitura à luz da psicanálise.

“*DEUS EXISTE*”

“A fome

A sede

A lágrima

Sinais de Deus

na casa de

homens”

(Vieira, 2001)

O poema “*Deus Existe*” apresenta, em poucos versos, uma intensa densidade simbólica e emocional. A tríade expressa no poema: fome, sede e lágrima evocam estados de privação, dor e necessidade. São sinais da condição humana em sua forma mais vulnerável. Mas é precisamente nessa vulnerabilidade que o poema sinaliza a presença de Deus, como indicam os últimos versos: “*Sinais de Deus / na casa de / homens.*”

Na perspectiva psicanalítica, podemos entender esses elementos como expressões da falta, conceito fundamental em Freud, que associa o desejo à ausência. A fome e a sede, nesse sentido, não são apenas necessidades físicas, mas podem representar carências afetivas que não encontram objeto imediato de satisfação. A lágrima, por sua vez, simboliza a liberação emocional e o reconhecimento da dor, uma espécie de atravessamento do real pela linguagem do corpo.

Ao afirmar que esses sofrimentos são “*sinais de Deus*”, conforme sugere o título, o poema desloca a ideia do divino para o território da experiência humana. Isso ecoa com força o pensamento de Bachelard, que vê a poesia como forma de revelação do sagrado nos detalhes cotidianos. Para Bachelard, o imaginário poético é onde se aninham os grandes símbolos da existência, como a água (a lágrima e a sede), o fogo, a terra assim como todos elementos que remetem ao inconsciente e ao devaneio.

Nesse poema, Iara sugere que Deus não está nos céus inacessíveis, mas habita o sofrimento dos homens, o que pode ser lido também como uma crítica sutil à religiosidade dogmática e distante. A “*casa de homens*” é o espaço do cotidiano, da existência concreta, onde se manifesta o sagrado por meio da dor. A divindade se humaniza, ou, talvez, o humano se sacraliza em sua vulnerabilidade. Por fim, a estrutura concisa do poema reforça sua intensidade. Cada palavra parece ter sido cuidadosamente escolhida. O poema é, assim, tanto uma prece silenciosa quanto uma constatação: Deus não se ausenta. Ele se expressa no que há de mais humano, no que há de mais carente e essencial.

Considerações finais

Em síntese, este trabalho propõe uma análise da obra poética de Iara Vieira, escritora e professora sergipana, com ênfase na simbologia religiosa e existencial presente em seus textos. A partir de sua trajetória acadêmica, literária e social, resgatamos a importância da autora no cenário da poesia contemporânea e a urgência de sua valorização crítica. Embora sua produção literária ainda seja pouco estudada, sua poesia revela uma escrita densa, simbólica e profundamente conectada com questões humanas universais.

A investigação se apoia nos fundamentos psicanalíticos de Freud, na teoria dos arquétipos de Jung e na poética do devaneio de Gaston Bachelard, para compreender como os símbolos que permeiam sua obra funcionam como manifestações do inconsciente e da subjetividade. Esses elementos não se apresentam de forma religiosa dogmática, mas como imagens ressignificadas que apontam para conflitos interiores, pulsões reprimidas, desejos e angústias humanas.

A análise dos poemas “*Lilith*” e “*Deus Existe*” evidencia a presença de um feminino arcaico e simbólico, associado à dor, à resistência e à transcendência, configurando-se como uma forma de elaboração poética do inconsciente. Portanto, a poesia de Iara revela-se, assim, como um campo fértil para investigar o diálogo entre linguagem, subjetividade e cultura, reafirmando a literatura como espaço de revelação simbólica e de construção da identidade.

Ao trazer à tona o valor estético e psíquico da obra vieiriana, o trabalho também busca contribuir para a difusão e valorização de uma autora essencial da literatura sergipana, cuja voz poética merece maior visibilidade tanto no campo acadêmico quanto no imaginário coletivo.

Referências

BARCELLOS, CAROLINA. **Iara Vieira (1949 - 2003): Trajetória poética e docente**. Orientadora: Dra. Anamaria Gonçalves Bueno de Freitas. 2016, 91 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição. Editora Ouro sobre azul. Rio de Janeiro, 2006.

GASTON, Bachelard. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 1ª edição. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 1991.

LIRA, Juliana Freitas Calado. **A poesia contemporânea de Iara Vieira: uma leitura de A íntima humanidade**. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 10, n. 21, p. 120–130, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/14718>. Acesso em: 24 set. 2024.

SANTOS, M. C. A. dos. **O inconsciente na metapsicologia: um estudo sobre a função da consciência. Psicologia: Teoria e Prática**, v. 11, n. 1, p. 15-23, 2009. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000100007. Acesso em: 30 set. 2024.

VIEIRA, Iara. **Poesia completa Iara Vieira**. 1ª edição. Editora Mondrongo. Bahia, 2016.

Uma análise da oralidade nas estórias rosianas

Bruno Everton Farias Santana³

RESUMO: Esta análise tem como objetivo observar o caráter poético que compõe as obras rosianas e sua relação com o ritmo. O objeto deste estudo são as pistas de oralidade em “*Desenredo*”, conto de João Guimarães Rosa que nos apresenta, através do ritmo, caminhos para interpretação e compreensão poética, mas também um pouco da consciência de Rosa enquanto escritor. Em suma, para enveredar os caminhos entre interpretação e possibilidade, dialogaremos com os estudos de Câmara Cascudo (2006); Octávio Paz (1995); Antonio Candido (1996; 2011); Alfredo Bosi (1988); Betina González (2024); Gilberto Mendonça Teles (2011) e demais estudiosos.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Oralidade, Poética, Desenredo

Introdução

Esta análise tem como objetivo a proposta de observar o caráter poético que compõem as obras rosianas e a sua relação com o ritmo. O autor, que tornou-se canônico na Literatura Brasileira por sua genialidade e uso magistral das palavras, parecia conhecer o mistério como ninguém, e generosamente transformou sabedoria em obra. Teoriza-se aqui então neste estudo, que Guimarães Rosa utiliza-se de sua obra para desafiar o leitor. E que talvez, as respostas do mistério que envolve o correr da vida se desvelam ao final da travessia, para aqueles que tiverem a coragem de concluí-la. O objeto deste estudo é a oralidade que compõe as estórias rosianas e nos apresenta, através do ritmo, suas possibilidades, mas também um pouco de sua consciência enquanto escritor. A pesquisa não pretende desvendar o mistério de Rosa ou reescrever seu texto, mas trazer à luz uma possibilidade significativa que enxerga o poético enveredado na erudição da linguagem. Escolhida e dissecada propositalmente pelo autor-desafiador. Em *Tutaméia*, a consciência de Rosa parece manifestar-se de maneira mais explícita. A obra é o único livro do autor a contar com prefácios, que são quase como bússola aos leitores. Em “*Aletria e Hermenêutica*”, Rosa estimula que retornemos, não só a nós mesmos, que não seremos mais os mesmos leitores outra vez, mas também a obra literária, que nos aguarda e se atualiza também, por encontrar um leitor com outro olhar. Em suma, para enveredar os caminhos entre interpretação e possibilidade, dialogaremos com os estudos de Octávio Paz (1995); Antonio Candido (1996; 2011); Alfredo Bosi (1988); Betina González (2024) e Gilberto Mendonça Teles (2011), Paul Zumthor (2018)

³ Mestrando pela Universidade Federal de Sergipe, PPGL/UFS; E-mail: brunnodefarias@outlook.com

Desenvolvimento

Octavio Paz define a poesia como uma forma de conhecimento sinônimo de liberdade e revolução, e ainda “[...] operação capaz de transformar o mundo [...] exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro” (Paz, 1995, p.15). Tal citação pode ser ilustrada ao observarmos o solo fértil da criação de João Guimarães Rosa, podem ser encontrados, nas as estórias rosianas, personagens ricos em representação. São personas cotidianas, heróis improváveis, que atravessam a vida com o auxílio da fé. A religiosidade, é também, um dos recursos que aproximam estas estórias da universalização. Rosa colhe no sertão a matéria da memória e projeta o causo, que sem a magia e o mistério da literatura, seria regional, apropria-se do linguajar daquela aldeia, tornando aquele solo o chão do mundo inteiro. Faz da literatura um espelho onde o leitor se vê refletido e capaz de pensar sobre si e sobre o mundo, concluindo a travessia seguro de que também faz parte dele.

Ao falarmos do regional é também primordial que consideremos os ritmos, seja ele o do correr da vida ou o som e o sentido da voz. Teoriza-se neste estudo que o ritmo é, ainda, o primeiro desafio proposto pelo autor. Para enveredar o universo das estórias rosianas, é preciso afinar os sentidos, entrar em compasso, alinhamento, encontrar seu ritmo. É possível notar um pensar semelhante ao destacar o exposto por González “A essa organização da vida e às possíveis variantes de uma ocorrência remete a primeira definição da palavra (“ritmo: ordem compassada na sucessão ou ocorrência das coisas” (González, 2024, p.89)

Existe, no pensar sobre as maneiras de organizar o correr da vida e seus acontecimentos, uma ordem histórica de como e onde nascem as estórias, como de fazê-lo, e seu objetivo final. Essa organização é esmiuçada e explanada por Luís da Câmara Cascudo, em “Literatura Oral no Brasil” (2006). Em sua obra o autor percorre o rastro histórico que nos leva a gênese do que podemos denominar por Literatura oral, qual a sua função e como se articulam os textos de origem falada.

De acordo com o estudioso, “Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. “A fé é pelo ouvir.” (Cascudo, 2006, p.13).

Nesse sentido, observamos em *Desenredo*, cuja trama central gira em torno da paixão proibida de Jó Joaquim e em plano sequencial de seu conflito interno entre paixão e razão, a desconstrução da personalidade racional do personagem rosiano, Jó manipula a aldeia, e os faz acreditar na sua versão dos acontecimentos, tomado por dois elementos que constroem a literatura oral: performance e memória. Repete o desenredo ao ponto do senso comum e conta com a memória dos aldeões para espalhar as boas novas, nunca houvera sido traído, inocente era Livíria, a essa altura escorraçada da aldeia.

4“Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente.” (DSRD, 2009, p.2)

O que denominamos por performance, neste estudo, deriva das considerações de Paul Zumthor (2018), para o estudioso, a performance é responsável por realizar e concretizar algo de conhecimento comum do plano das ideias ao acontecimento. Em relação à memória, esta figura como ferramenta aliada aos causos oralizados. Cascudo afirma que a Literatura Oral emerge da sabedoria popular, das estórias humanas que não foram documentadas pela literatura escrita, está à margem, mas cumpre seu papel social de incluir na história do mundo outros (des)enredos. É a memória que gira a engrenagem iniciada por Jó, impulsionada por Guimarães Rosa e reiniciada com este estudo. Segundo Cascudo, ainda é sua característica garantir diversas adaptações a uma mesma estória, de acordo com o ambiente em que é contada.

No desenredo nota-se então a construção do ato performático de Jó Joaquim, o conto que é introduzido como estória a ser narrada para seus ouvintes, tem em seu desfecho o final feliz manipulado e esperado pelo maquinista do tempo genial. A engrenagem desvelada por este estudo tem forma infinita, observamos enredo e desenredo lado a lado sendo apresentados ao leitor-ouvinte-contador, toda essa estrutura arquitetada por criador e criatura.

“Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento. Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida. E pôs-se a fábula em ata.” (DSRD, 2009, p.3)

Jó, ao manipular a aldeia, rompe seus princípios de sujeito bom e íntegro. Sua figura representa aqui a imagem dos contadores de causos, personagem que carrega a sabedoria popular, característica da Literatura Oral. Guimarães Rosa surge então com a engenhosidade cartesiana da literatura escrita, anotando o causo ouvido

⁴ Utilizamos uma versão avulsa do conto, não a obra publicada integralmente, para este efeito, nos referimos à *Desenredo* como “DSRD” ao decorrer deste trabalho.

atentamente em ponto de letra, o tornando uma fábula, escrita em detalhes e publicada em *Tutaméia*. Tal engrenagem, entretanto, não foi detida com a publicação da obra de Rosa, há um vasto arcabouço teórico anterior a este estudo que corrobora com as teorias aqui expostas e exploram vertentes diferentes, tornando a obra rosiana uma fonte inesgotável de significação. A universalização nas obras de João Guimarães Rosa emerge das estórias regionais.

Em Grande Sertão: Veredas, que mira a universalização ao contar em papel e telas de cinema sobre a saga amorosa de Riobaldo e Diadorim, Rosa adota um tom homérico ao abordar o maniqueísmo representado na figura combativa de Hermógenes, e põe seu herói à prova com a presença tentadora de Nhorinhá. A obra geral é estruturada em um enredo maior-que-a-vida, onde tudo é grandioso e universal porque o Sertão é o mundo. Enquanto Desenredo, conto de Tutaméia, narra estória da paixão sobre a razão de Jó Joaquim, também é identificável no cotidiano, mas propositalmente, trata sobre o individual. Com o exposto, busca-se elucidar no processo criativo do autor a abordagem de dois diferentes ritmos, para tratar de estórias do cotidiano de maneiras distintas, evidenciando assim, a construção do destino das personagens de acordo com seus próprios sertões.

Ainda tratando do ritmo, entre as inúmeras definições encontradas para “Tutaméia”, obra que se situa o desenredo, está “todas as minhas coisas”, Gilberto Mendonça Teles vai além, e em seu estudo “O pequeno sertão de Tutaméia” define como um espaço onde Guimarães Rosa decide contar ou cantar, se falamos de ritmo, sobre as mizériaszinhas. Não é incomum que a estória de Jó nasça de um inquietamento individual, egoísta e pequeno. Sua paixão por Vilfria não tinha o plano de fundo grandioso em comparação com a de Riobaldo, que lutava por amor e justiça. Em contrapartida, Jó operou o tempo e a verdade por um amor que era só dele.

A nobreza e a mesquinhez são suscetíveis ao correr da vida, e como cita González, podem ser capturadas através das narrativas literárias. “É uma das tarefas da literatura captar essa ordem: fazer a linguagem entrar no ritmo das coisas, que é ao mesmo tempo uma forma de narrar além da escala humana, de contar a história do mundo.” (p.82). Ao observarmos o exposto pela autora, é possível traçar um prisma comparativo entre as estórias rosianas e a citação de Paz (1995), sobre o caráter revelador da poesia. Nota-se uma inclinação das narrativas ao que se concebe por ritmo em “A obrigação de ser genial”. Uma vez que ao representar através da literatura as grandes paixões, ou as que são avassaladoras, mas individuais, falamos dos conflitos internos da odisséia humana, dos heróis improváveis. Tudo isso é, também, de certa maneira, contar a história do mundo.

“Mas o ritmo nas coisas é muito antigo, e coube primeiro à música a tarefa de conjurá-lo. Refiro-me à música não apenas como uma tentativa de copiar as vozes da natureza, mas também como um conjuro de uma tristeza muito íntima, que é a ferida produzida pela linguagem articulada.” (p.83). Seguindo o exposto por

González e mantendo o paralelo analítico com as obras rosianas, é possível observar na composição das histórias uma intencionalidade de representação do chamado ritmo das coisas. A presença de uma oralidade é um dos objetos deste estudo, ao verificar como o autor se apropria não somente de narrativas sertanejas, mas de toda estética e linguagem do falar dos sertões, busca-se evidenciar a cadência que compõe o solo das composições de Guimarães Rosa e o seu papel fundamental no processo da construção de significados em torno das obras.

“Ritmo é ordem, um limite imposto àquilo que, em princípio, parece não ter limite algum. Onde começa e onde termina a história de minha vida, esse continuum? Só consigo ordenar a vida na história graças a um ritmo imposto, a um limite, a uma trama que a sustenta. E essa trama é feita de frases, de cadências potencialmente infinitas. O ritmo, então, é aquilo que sujeita o tempo ao texto.” (González, 2024, p.85)

O plano cinematográfico, em *Grande Sertão: Veredas*, tem som e sentido na voz de Riobaldo, o personagem guia o leitor pelos sertões e a história, assim como as canções, não possui capítulos, mas sim pistas narrativas que se assemelham ao início, refrão ou clímax e, por fim, o grande embate que resulta no fim do romance homérico. Já em *Desenredo*, o ritmo é conduzido pelas vozes narrativas de Jó e Rosa, é concebido nesta pesquisa que, através de Jó e sua canção amorosa, se desenredam os acontecimentos, cabendo a literatura e a linguagem esse papel ordenar e adequar os acontecimentos do correr da vida na história, com cita González (p.83), observa-se em *Desenredo* a tentativa do protagonista, de reconstruir a reputação de sua amada em toda a cidade, valendo-se de um discurso performático oralizado, no seguinte fragmento do conto:

“Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou.” (DSRD, 2009, p.2)

A paixão de Jó, ao contrário de Riobaldo, pode não ser considerada tão nobre, mas seu ato final obteve sucesso. O personagem é quase um narrador-cantador-solo da obra, não fosse a voz de Guimarães Rosa como narrador copista, que observa, ouve e põe a fábula cantada em prosa. “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida. E pôs-se a fábula em ata.” (DSRD, p.3).

Enveredando o solo da criação literária, o processo também pode ser o caminho das possibilidades. Se houvesse apenas uma maneira de produzir significação sobre o texto literário, a literatura enquanto arte libertadora que apresenta, representa e faz refletir sobre o correr da vida, poderia ter sua potência limitada. Entre os motivos citados por Paz, González ou Hall, acrescenta-se aqui o fato da obra literária possibilitar ao leitor incluir-se no espelho das narrativas. Em “*Desenredo*” a estória contada mil vezes ao ponto do senso comum, a condução da estória rosiana colabora com a inclusão supracitada.

Não somente pelo caráter popular do conto e de suas personagens, mas a engrenagem proposta por Rosa na leitura do texto, genialmente faz com que os leitores impulsionem o causo popular de Jó Joaquim. A publicação de “*Desenredo*” em *Tutaméia* atinge com sucesso o que parece ser um dos objetivos calculados por Guimarães Rosa, que a palavra se espalhe. Uma vez que as notícias fossem oficiais, com a fábula posta em ata, cada leitor-ouvinte tem a possibilidade de contar-cantar o desenredo à sua maneira, adicionar detalhes, subtrair ou musicar a fábula amorosa composta com maestria. Curiosamente, em sua última obra publicada em vida, o autor reafirma o pensar que consagrou seu nome com a publicação de Grande Sertão: Veredas. O regional é universal. Em *Tutaméia*, as personagens são, em sua, maioria passíveis de identificação, isso acontece porque o autor buscou versar sobre os pormenores das veredas humanas, como afirma Teles.

A razão, os grandes amores e a busca pela justiça social tornaram o romance rosiano em sua maior obra, em termos de alcance e sucesso comercial, mas há, enveredados nos parágrafos de *Tutaméia*, ensinamentos que se iluminam com maior clareza ao elaborarmos as ideias sobre os textos lidos. As personagens *tutaméicas* são o oposto das demais, são vencedores-perdedores, nem quando ganham são heróis e heroínas paralelos a Riobaldo e Diadorim. Isso se deve porque as personagens são as criações rosianas mais fiéis à realidade da condição humana. As criações da obra nos ensinam a enfrentar os acontecimentos da vida com humor, *Tutaméia* pode ser lido como uma grande ode à filosofia “*páthei-máthos*” (saber pelo sofrer).

Em “A interpretação da obra literária” (1988) Alfredo Bosi afirma que: “Ler é colher tudo que vem escrito. Mas interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (p.275). Neste sentido, busca-se movimentar junto ao pensar bosiano e pensar não sobre a intenção do autor mas sobre as possibilidades de dizer acerca do texto. Conceber o momento de leitura literária, também, como um exercício criativo. No qual o leitor pode utilizar-se dos seus conhecimentos prévios para produzir significação sobre as obras. Para isso, entretanto, deve-se tomar cuidado para não esbarrar nas possibilidades, causando um esvaziamento da obra literária.

O autor ainda afirma que: “Cabe ao intérprete decifrar essa relação de abertura e fechamento, tantas vezes misteriosa, que a palavra escrita entretém com o não-escrito. O intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo em um processo formativo relativamente distante de letra.” (p.277).

Ainda sobre a interpretação, Bosi discorre que, esta transporta o significado de sua forma para a outra “(...) o que pretende dizer a mesma mensagem, mas de modo diferente. A interpretação opera nessa consciência intervalar, e ambiciona traduzir fielmente o mesmo, servindo-se dialeticamente do outro. O outro é o discurso próprio do hermeneuta.” (p.277)

O exposto por Bosi segue de encontro ao pensar que busca-se estruturar com este estudo sobre considerar o processo de leitura, também, como processo criativo, no qual o leitor consegue assimilar, decodificar e produzir significação em torno da obra literária quando ela é compreensível.

Considerações

Este estudo busca, antes de tudo, ser um exercício de interpretação. Uma tentativa de ler, entoar e ecoar literatura de forma ampla. É motivado pelo reconhecimento da literatura como bem incompressível (Candido, 2011) e reconhece os possíveis obstáculos ao enfrentar a travessia dos textos rosianos. A erudição das palavras e todos os recursos linguísticos escolhidos por Rosa para compor suas obras, podem causar ruídos de interpretação, ou a falta completa dela. Dessa forma, busca-se evidenciar a presença da cultura popular oralizada nas obras, e maneiras de enxergá-la como ferramenta que auxilia a conclusão da travessia, como citado em Desenredo: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (DSRD, 2009, p.1).

Consoante ao exposto, González cita: “Ouvir música é, então, para Quignard, uma forma de tentar ressuscitar a curiosidade animal, de nos afastar do sofrimento das palavras.” (p.83)

É possível notar no texto rosiano a intenção de nos fazer refletir para retornar. O plano de fundo mitológico, com estórias de heróis impossíveis, acontecimentos milagrosos e figuras maniqueístas nos fazem remeter a um eterno retorno. Seja o retorno à infância na figura de personagens como *Migulim* em “Campo Geral” ou *Nhinbinha* em “A menina de lá”, que de maneiras individuais buscavam refúgio na possibilidade da existência de um outro mundo, ou retorno a si mesmo, como o de Riobaldo em Grande Sertão: veredas, que enfrentou a dualidade humana entre bem e mal. As personagens rosianas encontram refúgio para o sofrimento individual de diversas maneiras, em paralelo a ficção, o correr da vida também se impõe diariamente, e nós, enquanto leitores e sobreviventes, percorremos a travessia encontrando os próprios refúgios.

Este trabalho ampara-se na Literatura. E como bem incompressível, ela não pode ser incompreensível. O sofrimento das palavras citado por González, pode ser considerado como a presença de uma ultra-consciência em frente a vida, um saber e o sentir demasiado característico dos poetas. Mas também, o não saber ler literatura e não compreender o que foi dito. A literatura rosiana não falta em representar o correr da vida, a infinitude narrativa e pluralidade de personagens que apresentam e representam o cotidiano é vasto. Mas, ainda que os neologismos à frente do seu tempo e histórias maiores-que-a-vida sejam a marca de autoria de Rosa, seu apoio em uma construção linguística brilhante porém erudita, pode ser um obstáculo do leitor iniciante para reconhecer a sua genialidade.

De certa maneira, o autor apresenta a ultra-consciência supracitada, cada palavra e pontuação, ou a ausência dela, é engenhosamente utilizada em favor do ritmo. O solo fértil das criações rosianas é repleto de mistério, e a ausência pode significar possibilidade. Afinal, se o *Sertão é do tamanho do mundo*, todos os caminhos são possíveis. Sobre o processo criativo e a consciência de Rosa, Antonio Candido diz:

“Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos.” (Candido, 1991, p. 294-95)

Ao analisar o processo criativo de Guimarães Rosa e seu conceito de universalização do Sertão, Candido sinaliza a pertinência da intenção artística por trás das criações do autor. Toda a erudição que pode ser considerada obstáculo é, também, parte de sua invenção artística. Rosa apropriou-se da linguagem de forma única para projetar o mundo através do sertão, e a ausência dessa marca de autoria poderia resultar numa criação esgotável de significação. O que faz o romance rosiano ser maior-que-a-vida tão pouco é a história de amor avassaladora, ou a busca pelo sentido da vida, mas a forma como o enredo é disposto, grandioso, poético e cinematográfico.

Stuart Hall (2000) afirma que é através dos discursos que os sujeitos se constroem como redes de significação, é através do discurso que interpretamos e produzimos interpretações sobre as coisas. Hall expõe ainda que este fato se dá a partir da capacidade que os sujeitos têm de se ver no espelho dos textos, assim, nos apropriamos da narrativa e explicamos a nós mesmos e ao mundo a nossa volta. Pensamento semelhante, encontra-se nas contribuições de Paz (1995), onde o autor afirma que a poesia nos revela e apresenta esse mundo e cria outro.

Este trabalho não pretende esvaziar a linguagem ou traduzir o texto rosiano. Mas sim produzir significação, e almeja que esta significação funcione como motor para as futuras interpretações do correr da vida e das obras do autor estudado. Um dos aprendizados extraídos ao percorrer a presente travessia é de que a leitura

e ritmo caminham entrelaçados, e a distância entre o genial e o ordinário está a um neologismo de distância. Como exposto por González, a criação é um exercício e uma das tarefas da literatura é ajustar dentro das narrativas, os diversos ritmos que compõem o correr da vida. E que, enquanto sujeitos criativos, estamos expostos a errar a cadência até nos adequarmos ao ritmo. Que não deixemos de tentar.

Assim como em *Famigerado*, onde a busca pela significação da palavra move a curiosidade do personagem rosiano, deseja-se com esta pesquisa uma extensa vida aos estudos de literatura e de João Guimarães Rosa. Em com um paralelo entre ficção e vida, conclui-se que as respostas só se desvelam no final da travessia

Referências

BOSI, Alfredo. **"A interpretação da obra literária"**. In: BOSI, Alfredo. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287

CANDIDO. Antonio. **O homem dos avessos**. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991, (Coi. Fortuna Crítica, 6)

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006

GONZÁLEZ, Betina, **A obrigação de ser genial** / tradução Silvia Massimini Felix. 1. ed Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2024.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 1995

ROSA, João Guimarães. *Desenredo* In: **Tutameia (terceiras estórias)**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

TELES, G. M. (2010). **O pequeno "sertão" de Tutaméia**. Navegações, 2(2). Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/6393>

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo, Ubu, 2018.

Café Literário Sinalizado: LITERATURA EM MÃOS ENCANTADAS

Carolina Hessel⁵

Renata Heinzelmann⁶

Fernanda Machado⁷

RESUMO: Nosso Café Literário Sinalizado é um espaço de troca e discussão sobre literatura na comunidade surda. Esse momento enriquecedor permitirá o compartilhamento de ideias e o fortalecimento dos laços culturais. Além disso, buscamos coletar informações sobre a literatura, que poderão, futuramente, embasar a pesquisa e contribuir para a produção de artigos voltados à educação de surdos.

PALAVRAS-CHAVE: Encontro Literário Sinalizado; Produções Literárias; Literatura Surda

Introdução

Das mãos para o mundo: Café Literário Sinalizado e a força da Literatura Surda

O Café Literário Sinalizado surgiu inicialmente como uma atividade pontual, voltada ao compartilhamento de experiências literárias surdas. A ideia nasceu a partir de um projeto de pesquisa dedicado ao mapeamento de materiais da Literatura Surda, no qual percebemos a urgência de reconhecer e valorizar o lugar de fala das pessoas surdas nas produções literárias.

Diante disso, iniciamos o Café como um espaço de troca, expressão e protagonismo surdo na literatura. Com a grande adesão da comunidade, o evento passou a ser realizado mensalmente, sempre com um tema específico.

⁵ Doutora pela UFRGS e professora do curso de Letras Libras no Instituto de Letras da UFRGS; e-mail: carolinahes12@gmail.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-0756-1968>

⁶ Doutora pela UFRGS e professora dos Estudos Surdos da Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS); e-mail: renata.heinzel@alvorada.ifrs.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9289-945X>

⁷ Doutora em Estudos da Tradução. Professora do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; e-mail: fernanda.a.machado@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4569-618X>

A proposta consolidou-se como um espaço de valorização da Literatura Surda, com protagonismo de pessoas surdas na curadoria, mediação e produção dos encontros. Além disso, o evento tem como objetivo observar e reunir diferentes produções literárias da Literatura Surda, reconhecendo sua diversidade de formas, estilos e expressões. Esses registros contribuem para futuras pesquisas e reflexões acadêmicas, especialmente na área da educação de surdos.

A cada edição, realizada virtualmente pelo canal IFRS EM LIBRAS, promove-se o fortalecimento cultural e intelectual da comunidade surda, por meio de debates centrados na riqueza da Literatura Surda, porque, no Café Literário Sinalizado, a literatura não vem das páginas, ela nasce das mãos.

A valorização das partilhas visuais das pessoas surdas durante os encontros tem se mostrado fundamental para a construção e ressignificação do conceito de Literatura Surda dentro da própria comunidade. Em um dos encontros, o participante Daniel Almeida compartilhou sua trajetória com as narrativas visuais e afirmou:

"Literatura Surda é aquilo que nasce da nossa experiência visual, da nossa língua de sinais, do nosso corpo. Não é só contar história. É mostrar o nosso jeito de ver e viver o mundo." (SINALIZADO, 2025, p2, tradução nossa, grifo nosso).

Contribuindo

de forma significativa para a compreensão coletiva do que é, afinal, a Literatura Surda que destacamos na citação para viver na Literatura Surda na conversação de nossa experiência de envolver as produções literárias sinalizados em Libras a comunidade surda.

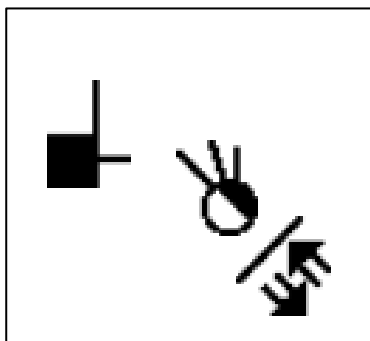
O Café Literário Sinalizado tem um sinal próprio neologismo reconhecido na comunidade surda. O sinal é formado pela letra L, que representa "literatura" em um movimento circular e lento, e o sinal de "café", com duas mãos que se aproximam. Juntas, essas mãos lembram uma roda de conversa — um momento de troca e contação de histórias. Figura 01 mostra o sinal "Café Literário Sinalizado". O sinal "Café Literário Sinalizado" é representado por personagens encantadas em forma de dedos, que conversam entre si formando uma roda de conversa — como nos encontros online do Café Literário Sinalizado. As mãos tornam-se encantadas, simbolizando o diálogo, a troca e a inspiração. Figura 02 mostrar a escrita de língua de sinais.

Figura 01: O sinal “Café Literário Sinalizado”



Fonte: Desenho de
Carolina Hessel

Figura 02: Escrita de
língua de sinais



Fonte: As autoras, do Café Literário Sinalizado

Essa sinalização exemplifica a construção comunitária e identitária do conceito, o qual vai além da simples tradução ou adaptação de obras literárias para Libras. Trata-se de uma produção estética e política enraizada na experiência surda, que valoriza a transmissão visual de conhecimentos e memórias.

Esse entendimento dialoga com a perspectiva de Carol Padden e Tom Humphries (2005), que afirmam que a cultura surda é expressa através de práticas visuais e linguísticas próprias, sendo a Língua de Sinais não apenas um meio de comunicação, mas um instrumento central de identidade e expressão cultural. A literatura surda, portanto, pode ser vista como uma manifestação dessa identidade coletiva, carregando valores, memórias e formas de resistência.

Dessa forma, o Café Literário Sinalizado se afirma não apenas como evento, mas como prática cultural viva, onde a literatura é vivenciada coletivamente e onde o conceito de Literatura Surda é continuamente (re)construído a partir das vozes, ou melhor, dos sinais, de quem a vive.

Metodologia

Nosso grupo de Mapeamento da Literatura Surda, organizamos as próximas temáticas de Café Literário Sinalizado e descrevemos as rodas de conversas e métodos de encontros para conversar sobre temas diversos da Literatura Surda para oportunidade de ampliar Literatura Surda da comunidade surda para subsidiar futuras pesquisas e produções acadêmicas, promovendo o fortalecimento cultural e intelectual da comunidade surda.

O Grupo tem cinco pesquisadoras surdas e uma ouvinte, todas efetivas em instituições de ensino superior, sendo universitários e institutos federais e estaduais, que estão nos nomes dos pesquisadores: 1. Carolina Hessel - Doutora/UFRGS; 2. Renata Heinzelmann - Doutora/IFRS; 3. Fernanda Machado - Doutora/USP; 4. Jeanie Liza Macedo - Mestra/UFRRJ e 5. Tatiane Reis -Doutora/IFSC Bilingue.

A metodologia adotada inclui rodas de conversas, registro em vídeo e a coleta de conversações sobre a literatura na comunidade surda, que poderão futuramente embasar pesquisas e contribuir para a produção de artigo voltados a educação de surdos, bilíngues para surdos e área de sala de aula para alunos surdos. Notamos o formulário de Mapeamento da Literatura Surda.

Acontecem três temas diversos dentro do campo da literatura surda: a) Termo da Literatura Surda; b) Literatura Surda Negra e c) Literatura DODA. Os temas futuros sugeridos serão: d) Literatura Indígena Surda, e) Literatura Surda: humor Surdo; f) Literatura Surda Estrangeira.

Os encontros ocorrem mensalmente, em formato virtual, por meio do canal do IFRS em Libras, responsável pelo controle do canal pelo Grupo de Estudos sobre Educação, Linguística, Tradução, Cultura e Comunidade Surda (GEELTS). As temáticas abordadas no café literário sinalizado: O Termo da Literatura Surda - Primeira edição. Mediadoras foram Renata Heinzelemann e Fernanda Machado. Os

convidados surdos foram Carolina Hessel, Daniel Almeida⁸, Itacir do Carmo⁹, Helenne Sanderson¹⁰ e Rafaela Hoebel¹¹.

As qualidades de perguntas/questionamentos para convidados podem responder ou/trocamos aos outros. e complementares suas ideias, experiências, ensinos e pesquisas.

Os encontros ocorrem mensalmente, em formato virtual, por meio do canal do IFRS em Libras¹² (Figura 03), e têm duração de 2 horas em formato de roda de conversa. Em cada encontro, contamos com a participação de convidados indicados pelo grupo do projeto, que trazem diferentes perspectivas e experiências relacionadas à Literatura Surda.

Figura 03: Primeiro encontro



Fonte: Print de tela do vídeo de Café Literário Sinalizado

No primeiro encontro de abril/2025 (figura 04), onde tivemos a presença de Carolina Hessel, que abordou sua experiência de como viu, pela primeira vez, a Literatura Surda. Ela explicou que existem muitas histórias, como se fossem episódios de uma série, e, para esse encontro, escolheu compartilhar um desses

⁸ Humorista e professor de Libras e Literatura Surda do curso de Letras e Libras da Universidade Federal do Ceará.

⁹ Gaúcho e humorista.

¹⁰ Professora, DJ, tradutora e intérprete.

¹¹ Professora, produtora cultural, multiartista e artista.

¹² <https://www.youtube.com/live/U2V3fex1bek?si=6H55CXU9eH3FhWoH>

episódios. Contou que, no início dos anos 1990, na escola, teve seu primeiro contato com as histórias e piadas sinalizadas pelos surdos. Destacou que era muito marcante ver como os surdos se expressavam nas piadas, demonstrando orgulho surdo. Por muitos anos, nos encontros da comunidade, as piadas circulavam, eram contadas e recontadas, fortalecendo os laços culturais. Relatou que, por volta dos anos 2000, começou a ouvir e ver o termo “Literatura Surda”, mas, naquele momento, ainda não compreendia exatamente o que significava. Foi então que sua curiosidade despertou e ela passou a buscar mais informações, pesquisar e entender melhor esse conceito. Esse interesse a levou, mais tarde, ao doutorado, quando decidiu escolher como tema as piadas surdas, com o objetivo de analisar, registrar e valorizar as piadas clássicas, pois percebeu que, apesar de muito presentes nas rodas da comunidade, existiam poucos registros e poucas pesquisas sobre elas. Durante essa trajetória, também percebeu que a Literatura Surda vai além das piadas, abrangendo outros gêneros, como a poesia, o slam e o Visual Vernacular (VV), que surgiram com força nos últimos anos. Atualmente, Carolina compartilha seu interesse tanto pelas narrativas surdas quanto pelas piadas, reconhecendo nesses gêneros uma grande riqueza cultural e identitária da comunidade surda.

Daniel Almeida, que compartilhou que seu trabalho, busca empoderar surdos literários iniciantes, valorizando o protagonismo dos membros da comunidade surda que já promovem e consolidam a literatura surda na área e o Itacir Carmo manifestou grande encantamento com a diversidade de elementos literários presentes na conversa, destacando que a piada sinalizada é um fator central, e ressaltou que aprendeu muito sobre essa forma de expressão diretamente com a comunidade surda. Já Helenne e Rafaela destacaram a importância de fortalecer os gêneros da música e da narrativa grega, áreas em que ambas atuam. Elas apontaram a dificuldade de acesso a esses gêneros dentro da Literatura Surda e ressaltaram a necessidade de ampliar esse espaço. Rafaela, em especial, compartilhou com entusiasmo a realização de um evento literário no Paraná, que teve grande repercussão e foi considerado um sucesso. No entanto, conforme relato no documentário *Sinalizado* (2005, 53 min), “frustrado com o limite dos registros, ele acredita que 90% dos materiais foram perdidos”. Durante as rodas de conversa, destacaram-se temas como a valorização das produções realizadas por pessoas surdas, consideradas como manifestações “puras” da Literatura Surda, justamente por serem criadas, vivenciadas e transmitidas por sujeitos surdos. Outro ponto recorrente foi o reconhecimento da necessidade de fortalecer e ampliar o espaço dessas produções, reafirmando o desejo coletivo de acompanhar o crescimento e a consolidação da Literatura Surda como campo legítimo, potente e autônomo dentro das artes e da educação.

Figura 04: Card da divulgação da 1ª edição



Fonte: Instagram - IFRS em Libras

Essas discussões começaram a ganhar forma já nos dois primeiros encontros, quando os participantes refletiram sobre o pertencimento surdo nas criações artísticas e o papel das experiências visuais na constituição de obras literárias.

Nos segundo e terceiro encontros, essas questões se aprofundaram ainda mais, com depoimentos marcantes e produções compartilhadas que ilustraram os diferentes caminhos possíveis da criação literária surda. A seguir, descreveremos alguns dos momentos mais significativos desses encontros, destacando os convidados, os temas abordados e os desdobramentos que emergiram das trocas com a comunidade.

No segundo encontro de maio/2025 (Figura 05) com a temática negra relacionando a literatura surda com a presença de convidados negros surdos: Bruno Ramos¹³, Edinho Santos¹⁴, Priscilla Ferreira¹⁵ e Yanna Porcino¹⁶ que ocuparam seu lugar de fala. São eles que compartilham experiências de empoderamento a partir da temática da negritude surda, tanto em contextos comunitários quanto acadêmicos. Eles

¹³ Ator, poeta e Arte-Educador; professor de Libras da Universidade Federal Fluminense (UFF)

¹⁴ Edvaldo Carmo dos Santos, artista, poeta e educador surdo do Itaú Cultural. @edinhopoesia

¹⁵ Artista, poeta, professora de Libras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

¹⁶ Artista e poeta. @meussinaiexpressam

afirmam que a literatura negra contribui para o reconhecimento de suas identidades enquanto pessoas negras e surdas. Priscila destacou que, em 2008, teve início o Congresso Nacional de Inclusão Social do Negro Surdo, um evento marcante, mas que ainda precisa ser mais divulgado, já que a educação de surdos frequentemente não valoriza a população surda negra. Cada participante tem uma trajetória distinta, na poesia, na academia, no teatro ou no slam, mas suas falas no evento, especialmente no Café Literário, revelam pontos em comum em suas vivências e expressões.

Figura 05: Card da divulgação da 2^a edição



Fonte: Instagram - IFRS em Libras

No terceiro encontro de junho/2025 (Figura 06) com a temática DODA relacionando a literatura surda, onde tivemos a presença de Carlos Eduardo Soares de Barros¹⁷, compartilhou sua trajetória marcada por uma longa geração de familiares surdos. Ele cresceu imerso em experiências literárias sinalizadas, vividas no ambiente da associação de surdos. Recentemente, passou a incentivar a filha surda a se envolver com a literatura sinalizada, criando narrativas visuais como forma de estimular a produção e o fortalecimento da identidade surda desde a infância.

¹⁷ Professor de Libras na Prefeitura de Vitória. @professor.kadusurdo

Fabiano Souto Rosa¹⁸, por sua vez, relatou sua vivência como pai de duas filhas surdas e integrante de uma extensa família surda. Para ele, a literatura é uma ferramenta essencial para garantir acesso, visibilidade e liberdade à comunidade surda. Defendeu a importância de espaços literários como caminhos para transformar a relação da sociedade com a surdez.

Já Nelson Pimenta de Castro¹⁹ trouxe uma perspectiva histórica, mencionando seu irmão surdo, com quem sempre compartilhou experiências literárias sinalizadas desde a infância. Nelson destacou que foi quem protagonizou, na década de 1990, uma das primeiras iniciativas de produção literária surda no Brasil, por meio da criação de uma empresa voltada à difusão de obras sinalizadas. Durante o encontro, ele também refletiu sobre o conceito de DODA, termo emergente nas discussões contemporâneas sobre literatura surda. Enquanto Fabiano vê DODA como uma terminologia importante, inspirada na comunidade surda alemã, Nelson defende a necessidade de manter nomes específicos que valorizem a diversidade de formas e contextos.

Os três convidados ressaltaram que suas produções literárias muitas vezes surgem de maneira espontânea, dentro da própria convivência familiar, e que só recentemente passaram a refletir sobre a importância de documentar e valorizar essas histórias como parte do patrimônio da Literatura Surda. Para eles, a vivência literária é natural, cotidiana, mas merece visibilidade e reconhecimento como prática cultural e educativa.

Figura 06: Card da divulgação da 3ª edição



Fonte: Instagram - IFRS em Libras

¹⁸ Professor na Universidade Federal de Pelotas.

¹⁹ Professor no Departamento de Educação Básica no INES

O próximo encontro do Café Literário Sinalizado será dedicado à temática indígena (Figura 07), com foco na valorização das culturas surdas indígenas. Teremos a presença de três convidadas Shirley²⁰ Vilhalva, Indira Moura²¹ e Tatyana Monteiro²², que compartilham suas experiências e saberes a partir de suas identidades. O momento busca respeitar e reconhecer seus lugares de fala, promovendo um espaço de escuta, troca e reconhecimento das diferentes formas de expressão e conhecimento.

Assim como os anteriores, o evento será divulgado pelo canal oficial do projeto e, normalmente, ocorre no início de cada mês. Esses encontros especiais têm como objetivo dar visibilidade a diferentes identidades dentro da comunidade surda, promovendo reflexões e reconhecendo a riqueza das experiências e narrativas temáticas diversas, como a negritude, a vivência indígena, entre outras.

Figura 07: Card da divulgação da 4ª edição



Fonte: Instagram - IFRS em Libras

Durante os encontros, os participantes contribuem ativamente, compartilhando materiais literários que conhecem, conforme a temática proposta de cada edição. Quando não há registros diretamente relacionados ao tema, também são acolhidas outras produções literárias sinalizadas que dialoguem com o universo da Literatura Surda.

²⁰ Indígena, escritora e professora na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

²¹ Indígena e professora de Libras na Universidade Federal de Rondônia

²² Professora da Universidade Federal do Amazonas

Essas contribuições colaborativas alimentam um acervo rico e diverso, que poderá, no futuro, subsidiar reflexões sobre a formação de educadores e o uso da Literatura Surda como ferramenta pedagógica em diferentes contextos educacionais.

Conclusão

Encerrar este artigo não significa concluir o percurso. Os encontros do Café Literário Sinalizado permanecem abertos a novas rodas de conversa, onde experiências, narrativas, histórias e até expressões de humor continuam sendo compartilhadas por meio de Libras, em um espaço de criação coletiva e visual. Cada encontro é, ao mesmo tempo, gesto e memória, um registro significativo para a Comunidade Surda.

O Café Literário Sinalizado já se firmou como uma referência no campo da Literatura Surda, ampliando sua visibilidade e valorização. Espera-se que, futuramente, os materiais e produções construídos ao longo dos encontros possam ser sistematizados e incorporados à formação acadêmica e pedagógica, fortalecendo a presença da Literatura Surda em ambientes educacionais diversos.

Afinal, o que é Literatura Surda? Esse questionamento atravessou os encontros: seria apenas aquilo que está escrito? Para a comunidade surda, a literatura também se constrói no espaço visual, nos movimentos das mãos, na expressão do corpo. É nesse território de narrativas sinalizadas que a Literatura Surda se afirma — viva, pulsante e em constante construção.

Referências

PADDEN, Carol; HUMPHRIES, Tom. *Inside Deaf Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

IFRS EM LIBRAS. **Café literário sinalizado**. Youtube. Acesso em disponível: <https://www.youtube.com/live/U2V3fex1bek?si=Igw5uXscBiVjrrVX..> 04 abr. 2025.

CAFÉ LITERÁRIO SINALIZADO. **Encontros dos surdos literários sobre Literatura da Comunidade Surda**. Organização de RENATA OHLSON HEINZELMANN. IFRS – Instituto Federal do Rio Grande do Sul, 2025. Playlist (YouTube). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLrEMJi9_kFuRe09N1494M-BYKungNcNHE&si=VQ9s-dN6B8-FGKPa. Acesso em: 05 jun. 2025.

Feminicídio e literatura testemunhal em *Garotas mortas*, de Selva Almada

Cristiane Sodré²³

Sayonara Amaral de Oliveira²⁴

RESUMO: Este artigo objetiva analisar as violências de gênero por meio da literatura testemunhal, flagrada na obra *Garotas Mortas*, de Selva Almada (2018), transitando entre ficção e realidade por meio de relatos de três feminicídios ocorridos na Argentina na década de 1980. Da abordagem de crimes negligenciados pela sociedade, Almada denuncia as estruturas patriarcais e a indiferença frente às mortes de corpos femininos. Pela pesquisa bibliográfica com análise literária fundamentada na crítica feminista, nos Estudos Culturais e nas teorias pós-estruturalistas de autores como Butler (2003), Cixous (1975), Culler (1997) e Ludmer (2013), materializou-se este artigo. A literatura testemunhal pode emergir como um espaço político e ético, dando voz às vítimas e preservando memórias frequentemente silenciadas. Desse estudo, pôde-se compreender implicações éticas e estéticas dessa obra, inserindo-a em um diálogo mais amplo sobre violência, memória e resistência cultural. A análise aponta *Garotas Mortas* como uma literatura que denuncia e ressignifica as condições de opressão, contribuindo para a reflexão crítica e o combate às desigualdades de gênero, reafirmando o papel da literatura como ferramenta de transformação social e justiça simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais. Literatura Testemunhal. Violência de Gênero.

Introdução

O fenômeno do feminicídio, tão presente na contemporaneidade, reflete uma sociedade que naturaliza e banaliza a morte de corpos femininos, muitas vezes invisibilizando a dor e a complexidade dessas perdas. Essa violência sistemática, que atravessa diferentes tempos e espaços, é um grito silenciado que a literatura, como espaço sociopolítico e denunciativo, busca amplificar. Nesse contexto, a proposta

²³ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo e Linguagens (UNEB). Membro do Grupo de Pesquisa PPGE/Cult/UNEB (Estudos de Produção e Recepção em Culturas e Linguagens). E-mail: cristianecls@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-6938-8376>.

²⁴ Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGE/Cult/UNEB). Realizou Pós-Doutorado (2018) junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Membro do Grupo de Pesquisa PPGE/Cult/UNEB (Estudos de Produção e Recepção em Culturas e Linguagens). E-mail: sayo22amaral@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7387-0547>.

desta pesquisa visa analisar as violências de gênero por meio da literatura testemunhal e engajada, utilizando como *corpus* a obra *Garotas Mortas* (2018), de Selva Almada.

Ao investigar os percursos de violência que culminam em feminicídios, Almada (2018) constrói uma narrativa que transborda os limites entre ficção e realidade, trazendo à tona histórias de mulheres cujas vidas foram abruptamente interrompidas. Estranguladas, esfaqueadas, abandonadas, estupradas e afogadas; os modos e os meios de suas mortes se tornam testemunhos de uma estrutura social profundamente marcada pelo patriarcado e pela misoginia. Almada (2018), ao abordar esses “crimes menores”, questiona diretamente o silenciamento e a indiferença que permeiam a sociedade frente a essas violências, denunciando um sistema que perpetua e legitima tais atos.

Nessa obra, Almada entrecruza jornalismo investigativo e uma dimensão ficcional a partir do momento em que dispõe aos leitores uma narrativa híbrida, posto que o texto não se restringe à simples reconstituição dos feminicídios que, embora tenham sido reais, perpassam por contribuições subjetivas da autora, sobretudo por memórias pessoais e reconstruções imaginativas dos eventos fatídicos e das vidas dessas mulheres. Ao preencher as lacunas por inquietações e elucubrações sobre os motivos, as circunstâncias, os precedentes sob um viés de subjetividade, essa autora confere à obra um tom literário que não só se distancia do relato jornalístico, como também constrói uma atmosfera imaginativa.

A literatura testemunhal, como categoria que dialoga com a realidade e com experiências vividas, emerge aqui como uma forma de dar voz às ausências e de preservar memórias que, de outra forma, seriam apagadas ou ignoradas. No caso de *Garotas Mortas*, a escolha por abordar histórias reais confere à narrativa um caráter ético e político, pois a autora não apenas narra os eventos, mas também interpela o leitor, convidando-o a refletir sobre as condições que permitem a continuidade dessas tragédias. Assim, a obra vai além da simples representação da violência e se transforma em um ato de resistência e de justiça simbólica.

A sistemática da morte de mulheres é atravessada por descontinuidades histórico-espaco-temporais, mas também por um padrão que revela a precariedade com que essas vidas são tratadas. O feminicídio não é um ato isolado; ele está imbricado em uma rede de violências cotidianas que vão desde o controle dos corpos e das subjetividades femininas até a legitimação de estruturas que perpetuam a desigualdade de gênero. Nesse sentido, a obra *Garotas Mortas* funciona como um espelho que reflete a barbárie e a indiferença, mas também como um grito por transformação.

Este artigo pretende explorar como Almada (2018) constrói sua narrativa a partir de elementos que cruzam o jornalismo investigativo e a literatura, utilizando a ficcionalização de corpos femininos como uma estratégia para denunciar as violências de gênero. A obra, ao apresentar relatos de três casos de feminicídio

ocorridos na Argentina na década de 1980, expõe as relações entre violência, impunidade e memória. Cada história é narrada de forma a destacar não apenas a brutalidade dos atos, mas também as lacunas deixadas pelas vítimas e a forma como suas mortes impactam seus entornos.

Para tanto, será necessário investigar o conceito de literatura testemunhal e suas implicações éticas e estéticas, bem como analisar a construção narrativa de Almada (2018) na obra em questão. Ademais, a pesquisa busca compreender de que maneira *Garotas Mortas* dialoga com outras produções literárias e culturais que abordam o feminicídio, inserindo-se em um debate sobre gênero, violência e resistência.

Em um momento histórico em que as vozes femininas têm se levantado contra as opressões de gênero, a literatura torna-se uma ferramenta poderosa para questionar o *status quo* e para dar visibilidade às violências sofridas pelas mulheres. *Garotas Mortas* é, portanto, um exemplo contundente de como a literatura pode servir não apenas como um espaço de denúncia, mas também como um convite à reflexão e à ação. Sendo assim, este artigo almeja contribuir para o debate sobre o papel da literatura na construção de uma consciência crítica e na luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

No tocante à metodologia, propõe-se aqui uma abordagem de natureza bibliográfica com análise de texto literário cuja base assenta-se na crítica feminista, nos Estudos Culturais e nos pressupostos teóricos pós-estruturalistas agenciados por Butler (2003), Cixous (1975), Ludmer (2013) e Jonathan Culler (1997). A abordagem adotada busca compreender como o gênero se constrói não apenas como uma categoria biológica, mas como uma performatividade reiterativa, conforme sugere Judith Butler. Essa perspectiva dialoga com o conceito de "lendo como uma mulher", proposto por Jonathan Culler, que enfatiza a necessidade de uma leitura que interrogue as dinâmicas de poder e as representações de gênero presentes nos textos. Dessa forma, a crítica feminista, ao lado dos Estudos Culturais, permite um exame da obra de Selva Almada (2018), destacando como esta subverte as normas hegemônicas e denuncia as violências estruturais que atingem corpos femininos.

Muitos são os casos de mulheres subjugadas ao seu gênero, diariamente assediadas, molestadas, violentadas e silenciadas pelo mundo, computando as estatísticas do feminicídio e ganhando destaque nos noticiários do mundo. Entre as vidas e as mortes de mulheres, existem famílias que sofrem, que sentem o peso das lembranças e da ausência de mulheres vítimas da condição de serem mulheres. Em vista de se quebrar os silenciamentos, as invisibilizações e os esquecimentos de inúmeras mortes femininas, na literatura contemporânea, têm se florescido obras que tomam o feminicídio como pauta latente, salientando a importância de se falar sobre a violência contra a mulher na prerrogativa de sua erradicação.

Nesse sentido, o livro *Garotas Mortas*, de Selva Almada (2018), é uma dessas obras de cunho testemunhal e documental. Num primeiro momento, a narrativa transporta o leitor para um passeio por uma pequena cidade do interior com hábitos, cheiros, barulhos e calores os mais bucólicos possíveis, para que, em seguida, rompa a tranquilidade de um dia quente de primavera pela notícia de um assassinato. Entre relatos, memórias e depoimentos, Almada traz para a costura de sua narrativa a realidade de inúmeras vidas femininas que tiveram as suas rotas alteradas e os seus futuros ceifados em tenra idade por crimes que até hoje não gozaram de esclarecimento.

O conceito de literatura testemunhal e suas implicações éticas e estéticas na construção narrativa em *Garotas mortas*

A literatura testemunhal, como um gênero que se situa na interseção entre memória, história e vivência, desempenha um papel ético e estético fundamental ao narrar experiências humanas marcadas por violência, exclusão e silenciamento. Esse tipo de literatura surge como um ato de resistência simbólica, oferecendo visibilidade a eventos ou grupos frequentemente relegados às margens. De acordo com John Beverley (2004), a literatura testemunhal é definida como uma narrativa em primeira pessoa que se concentra em experiências coletivas de sofrimento, com o objetivo de dar voz a sujeitos subalternos e denunciar as condições sociais que perpetuam tais sofrimentos. Nesse contexto, a literatura testemunhal não é apenas um registro de eventos, mas também uma interrogação sobre as estruturas de poder e as dinâmicas sociais que possibilitam tais acontecimentos.

Ainda dentro dessa perspectiva, o gênero *testimonio*, conforme analisado por Mabel Moraña (1995), se caracteriza pela comunicação de problemáticas coletivas referentes a classes subalternas frequentemente excluídas cultural, social e historicamente. Moraña destaca que o *testimonio* representa a luta por auto-representação, permitindo que sujeitos periféricos ocupem o espaço literário privilegiado por meio da criação de produções culturais que dialoguem com suas práticas e identidades sociais. Essa ocupação, descrita como um "assalto ao poder da escrita", é vista como um meio de questionar e resistir às imposições do discurso hegemônico, buscando legitimar práticas simbólicas enquanto alicerces de identidades sociais autênticas.

A complexidade da literatura testemunhal se intensifica devido à tensão entre compromisso documental e liberdade estética. Moraña aponta que esse entrecruzamento entre narrativa e história, ficção e realidade, é um dos traços marcantes do *testimonio*. Como resultado, essa forma discursiva é marcada pela dificuldade de fixar fronteiras claras, uma vez que combina elementos ficcionais com a intenção de manter viva a memória de eventos significativos protagonizados por atores sociais subalternos. Marc Zimmerman (2004) reforça essa ideia ao afirmar

que o *testimonio* apresenta verdades parciais, oferecendo uma das múltiplas versões de um evento histórico, enquanto Beatriz Sarlo (2005) defende que seu valor reside na representatividade da experiência relatada.

No âmbito ético, a literatura testemunhal carrega uma responsabilidade intrínseca de dar voz aos que não podem mais falar, seja por conta de suas mortes ou pelo silenciamento imposto por sistemas opressivos. Essa dimensão ética se manifesta no compromisso em narrar de maneira fiel as experiências das vítimas, ao mesmo tempo em que interpela o leitor a adotar uma posição crítica em relação às estruturas de violência. No plano estético, a literatura testemunhal enfrenta o desafio de transformar eventos muitas vezes brutais em narrativas que envolvam o leitor sem comprometer a gravidade dos temas abordados. Essa tensa relação entre forma e conteúdo exige uma abordagem narrativa que evite a espetacularização da dor, buscando, em vez disso, criar empatia e reflexão.

Na obra *Garotas Mortas* (2018), Selva Almada traz uma narrativa em primeira pessoa, datando, localizando, nomeando e contextualizando a banalidade do seu cotidiano em família, com sons, cheiros e vozes familiares. Até que, em meio a essa dinâmica doméstica,

Foi então que o rádio deu a notícia. Eu não estava prestando atenção, mas mesmo assim a ouvi bem claramente. Naquela mesma madrugada, em San José, uma cidadezinha a 20 quilômetros dali, uma adolescente tinha sido assassinada em sua própria casa, enquanto dormia (Almada, 2018, p. 11).

Nessa narrativa, os nomes não são fictícios: Andrea Danne – 19 anos –, Maria Luisa Quevedo – 15 anos –, Sarita Mundín de Almada – 20 anos –; todas tiveram suas vidas ceifadas, vitimadas em face de seu gênero. Ao empreender pesquisas nos laudos policiais, acionar as famílias dessas mulheres, para além de suas lembranças na infância, Almada insere-se plenamente nesse universo da literatura testemunhal ao explorar três casos de feminicídio ocorridos na Argentina.

Sua narrativa transcende o registro factual, incorporando elementos ficcionais que ampliam a compreensão do leitor sobre os contextos sociais, culturais e históricos em que essas mortes ocorreram. Almada adota uma linguagem que mescla o jornalismo investigativo à subjetividade literária, criando um texto que é ao mesmo tempo intimista e universal, ela dá voz às ausências e constrói um manifesto de seus incômodos frente aos assassinatos, uma vez que nenhum deles até o momento foi devidamente esclarecido, sua indignação transparece na denúncia, pondo em evidência a violência estrutural contra mulheres e a vulnerabilidade das fronteiras entre o real e o imaginado na narrativa.

Ao narrar as histórias de jovens assassinadas, a autora não se limita a relatar os fatos, mas explora as implicações das ausências deixadas por essas mulheres e os ecos de suas mortes na vida dos que ficaram, conforme no trecho:

[...] Durante mais de vinte anos, Andrea esteve por perto. Voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. Iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes dos jornais de circulação nacional: Maria Soledad Morales, Gladys Macdonald, Elene Areche, Adriana e Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reiter, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, Maria Marta Garcia, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Damasso, Rosana Galliano. Cada uma delas me levava a pensar em Andrea e seu assassinato impune (Almada, 2018, p. 12).

Do ponto de vista ético, Almada evita sensacionalismos ao abordar os feminicídios, concentrando-se em revelar os mecanismos sociais que legitimam e perpetuam essas violências. Ela cria uma narrativa que desafia o leitor a confrontar sua própria posição dentro de uma sociedade que, muitas vezes, é cúmplice pela omissão ou pela naturalização das violências de gênero. Almada também questiona os processos institucionais que conduzem à impunidade, como a negligência policial, os estigmas sociais e as lacunas legais:

Os irmãos Quevedo, depois de comunicarem à polícia o desaparecimento de María Luisa e de ouvirem a resposta de praxe – que esperassem, que ela devia ter dado uma escapada com algum namoradinho e que logo iria voltar-, resolveram consultar uma vidente (Almada, 2018, p. 27).

Esteticamente, a obra é marcada por uma escrita que equilibra a crueza dos relatos com momentos de reflexão poética. Almada utiliza descrições precisas para retratar os cenários e os eventos, mas também faz uso de silêncios e espaços vazios no texto, como uma forma de simbolizar as ausências deixadas pelas vítimas. Essa construção narrativa convida o leitor a preencher essas lacunas com sua própria compreensão e empatia, criando um envolvimento ativo com a história narrada.

Ao entrelaçar ética e estética, Selva Almada transforma *Garotas Mortas* em uma obra que ultrapassa os limites da literatura testemunhal convencional – gênero

narrativo em primeira pessoa baseado em experiências reais, marcadas por eventos sociais significativos, históricos e sobretudo traumáticos, dando voz às testemunhas desses acontecimentos.

Uma vez assumido o compromisso com a veracidade dos fatos, a narrativa oferece uma leitura que não apenas denuncia as violências de gênero, mas também propõe uma reflexão sobre as possibilidades de resistência e transformação social por meio da literatura. Nesse sentido, a obra reafirma o poder da escrita como um meio de reconstrução de memórias e como um convite à ação crítica.

Vozes Silenciadas

Selva Almada, em *Garotas Mortas*, revisita histórias de feminicídios ocorridos na Argentina dos anos 1980, transformando sua obra em um potente ato de memória e resistência. A narrativa não apenas documenta os casos de mulheres brutalmente assassinadas, mas também denuncia o contexto de indiferença que os cercava, expondo como as estruturas patriarcais naturalizam e silenciam a violência de gênero. Almada (2018) utiliza uma linguagem que transita entre a ficção e o real, rompendo com o discurso oficial que frequentemente marginaliza ou apaga as vítimas. Nesse sentido, a obra convida o leitor a enxergar além do sensacionalismo, focalizando as consequências de um sistema que perpetua o controle sobre os corpos femininos e banaliza suas mortes.

Jonathan Culler, em *Sobre a Desconstrução* (1997), propõe que a interpretação literária pode revelar tensões culturais e desconstruir narrativas hegemônicas. Em *Garotas Mortas*, essa perspectiva é evidente, já que Almada desafia as estruturas narrativas tradicionais ao dar centralidade a vozes frequentemente apagadas. Ler a obra “como mulher”, conforme a abordagem de Culler (1997), implica reconhecer como a autora não apenas relata histórias negligenciadas, mas também desestabiliza a indiferença social que normaliza a violência contra mulheres. A desconstrução, nesse contexto, expõe os mecanismos de poder implícitos na linguagem e na cultura, que reforçam o apagamento das vítimas. Assim, Almada utiliza a literatura como uma ferramenta para dismantlar a naturalização da violência de gênero e transformar essas histórias em um espaço de resistência e visibilidade.

A obra desafia essas construções ao deslocar o foco das narrativas tradicionais – que tendem a romantizar ou minimizar os crimes – para a denúncia das dinâmicas de poder que sustentam a violência: o patriarcado, o domínio do masculino, a convivência masculina. Neste trecho a seguir, Almada relata uma cena muito comum em muitas cidades, sobretudo nos territórios de passagem – estradas, rodoviárias, lanchonetes –, retratando a inércia do entorno de uma situação de vulnerabilidade e abuso.

Numa mesa próxima, um home de uns quarenta anos tomava uma cerveja e uma menina de doze anos comia um sanduíche. Não eram pai e filha. Embora ele não conseguisse ouvir a conversa, os gestos, os olhares, o corpo do homem cada vez mais debruçado sobre a mesa davam a entender que, tão logo a menina terminasse seu misto, a reunião continuaria em outro lugar. Em alguma das pensões baratas que rodeiam a rodoviária ou ali mesmo, nos banheiros. O homem estava pagando adiantado, com um lancha, por aquilo que cobraria em seguida” (Almada, 2028, p. 51).

Para mais, Judith Butler, em *Problema de gênero* (2003), argumenta que o gênero é performativo e construído dentro de normas sociais que marginalizam o "outro". Em *Garotas Mortas*, essa performatividade se manifesta nas formas como os corpos femininos são controlados e reduzidos a objetos de violência. Almada expõe como essas normas culturais perpetuam um ciclo de opressão e exclusão, em que a vida das mulheres é sistematicamente desvalorizada. Butler nos ajuda a compreender como Almada (2018) reverte a performatividade ao reinscrever as mulheres assassinadas em um lugar de agência simbólica, questionando não apenas a violência em si, mas também os sistemas culturais que a perpetuam.

Nesse diálogo teórico, Almada articula uma denúncia que vai além do individual, situando os feminicídios em um contexto cultural e histórico mais amplo. A partir da crítica de Culler (1997), observamos como a obra desconstrói narrativas hegemônicas, enquanto Butler oferece uma lente para entender as forças performativas que moldam a violência de gênero. *Garotas Mortas*, assim, não apenas resgata vozes silenciadas, mas também promove uma reflexão profunda sobre as dinâmicas culturais que perpetuam essas violências, apontando caminhos para sua desconstrução.

Esse romance brutal e realista mostra-se como uma tecedura de casos de feminicídio que se proliferaram desde a década de 1980, ou pelo menos desde que Almada consegue reconhecer que uma mulher acaba sendo vítima de ser quem é, conforme declara:

Eu não sabia que uma mulher podia ser morta pelo simples fato de ser mulher, mas tinha escutado histórias que, com o tempo, fui ligando umas a outras. Casos que não terminavam com a morte da mulher, mas em que ela era objeto da misoginia, do abuso, do desprezo (Almada, 2018, p. 13).

Embora os assassinatos relatados tenham acontecido em pequenas cidades da Argentina, os modos, os meios e as circunstâncias desses acontecimentos não se distanciam dos incontáveis casos de mulheres brasileiras que perderam (e perdem) suas vidas cotidiana e brutalmente e, tais quais as argentinas, não galgaram solução ou punição aos culpados até o momento.

Se a literatura está para a realidade como a vida está para a ficção, os fatos tencionam a importância e a necessidade de torná-los narrativas diaspóricas, repletas de subjetividades, de trocas, de afecções. Almada, então, dispara/provoca/deflagra os afetos ao costurar aos crimes as vidas que tiveram seus anseios e futuros usurpados numa narrativa expansiva e representada em sua fatalidade, seja pelos casos de Andrea, Surita e Maria Luisa, seja pelas revelações e compreensões de outras realidades de violências que a circundavam. Os discursos de violências afetam pela crueldade e pela veracidade de sua possibilidade: “E quando até as picas se enfatiaram, continuaram a violentá-la com uma garrafa.” (Almada, 2018, p. 14).

Ou também pelas cogitações que permaneceram na possibilidade e que, felizmente, não passaram disso e não a tornaram mais uma vítima dos infortúnios de ser mulher num mundo machista, misógino e perigosamente gerido por uma “masculinidade tóxica”, que se erige em discursos como: “Estava na hora de dar uma lição nessa vadia que sempre tirava o cu da reta” (Almada, 2018, p. 14).

O medo que marcou Almada em sua infância e adolescência, quer pela percepção de que o perigo não se restringe ao “estranho” ou “Tarado” desconhecido, mas está entre os próximos e conhecidos – pai, irmão, padrasto, amigo, tio, professor –, quer por uma cultura de “culpabilização” da mulher por quaisquer motivos – pela boca pintada, pela roupa colada no corpo ou curta/decotada “demais”, pelo riso frouxo ou a certa altura, pela simpatia, por ser “marrenta” ou “fácil” – continua conduzindo a sua hesitação em entrar ou frequentar espaços ocupados por homens – potenciais estupradores, molestadores, assediadores. “Como é que podia o marido estuprar a própria mulher? [...] Desde pequenas nos ensinavam que não devíamos falar com estranhos e que devíamos tomar cuidado com o Tarado.” (Almada, 2018, p. 36). Quando uma cultura endossa essa hesitação, como se o cuidado e a prevenção por parte da mulher fossem as principais armas contra o estupro e o feminicídio, e não a punição efetiva e rigorosa dos culpados, os afetos – que só podem ser problemáticos (Leone, 2014) – travestem-se de medo individual e coletivo.

No diálogo com outras produções literárias e culturais sobre feminicídio

A obra de Selva Almada se conecta a um *corpus* literário e artístico que explora as diferentes formas de violência contra as mulheres, compartilhando com essas

produções um compromisso ético de denúncia e uma perspectiva crítica sobre as desigualdades de gênero.

Dentre as produções literárias, destaca-se a proximidade de *Garotas Mortas* com obras como *Los Divinos* (2018), de Laura Restrepo, que também aborda casos de feminicídio com uma escrita que mistura investigação jornalística e narrativas subjetivas. Ambas as obras lançam luz sobre o impacto estrutural da violência de gênero, problematizando a normalização de tais crimes em contextos sociais marcados por desigualdades. E, no campo da televisão, por exemplo, programas como *Mulejes em la Justicia* (2023), que investiga desaparecimentos e mortes de jovens mulheres no México, compartilham com Almada (2018) o objetivo de resgatar histórias silenciadas e estimular um engajamento crítico por parte do público.

Do ponto de vista teórico, essa conexão se sustenta em estudos feministas e culturais que destacam a importância de narrativas que rompem com a invisibilidade das mulheres vítimas de violência. A abordagem de Almada dialoga, por exemplo, com o conceito de "escrita feminina" de Hélène Cixous (1975), ao trazer para o centro da narrativa experiências historicamente marginalizadas. Ao mesmo tempo, suas escolhas narrativas ressoam com as reflexões de Judith Butler (2003) sobre a performatividade de gênero, evidenciando como as normas culturais moldam as condições de vulnerabilidade das mulheres.

Culturalmente, *Garotas Mortas* também se aproxima de movimentos sociais contemporâneos, como o *Ni Una Menos* (2016), que têm mobilizado debates sobre o feminicídio em escala global. A obra de Almada contribui para essas discussões ao fornecer uma lente literária que humaniza as vítimas e denuncia a cumplicidade de estruturas sociais e institucionais na perpetuação desses crimes. Dessa forma, o livro não apenas reflete, mas também amplia as possibilidades de resistência cultural frente às violências de gênero.

Assim, *Garotas Mortas* evidencia o potencial transformador da literatura ao dialogar com outras formas de expressão cultural e ao propor uma análise crítica que transcende o âmbito literário. Por meio desse diálogo, a obra reafirma a urgência de refletir sobre o feminicídio não apenas como uma questão individual ou nacional, mas como um problema estrutural que exige respostas éticas, estéticas e políticas globais.

Considerações finais

Ao longo de *Garotas Mortas*, o leitor é conduzido por uma narrativa que recusa os desfechos idealizados ou as resoluções típicas de histórias que tendem ao sensacionalismo ou à romantização da violência. Selva Almada opta por confrontar o público com a dura realidade dos feminicídios, que permanecem sem respostas e sem justiça. As histórias das Andreas, Suritas e Marias Luisas, narradas de forma

sensível e incisiva, não oferecem conforto ou encerramento; elas ecoam como lembranças inquietantes das inúmeras mulheres cujas vidas foram brutalmente interrompidas.

Essa ausência de finais felizes não é apenas uma escolha estética, mas um posicionamento ético. Almada reconhece que a realidade, com suas lacunas e incertezas, não pode ser moldada para atender às expectativas do leitor. Em vez disso, ela transforma essas histórias em uma denúncia literária, expondo os impactos estruturais da violência de gênero e revelando as dinâmicas sociais que legitimam e perpetuam tais crimes. Nesse contexto, o gênero testemunhal desempenha um papel crucial, pois vai além do relato individual para construir uma memória coletiva que desafia o apagamento histórico. A obra transcende a narrativa pessoal, apresentando-se como um espaço político que ressignifica as vozes silenciadas das *garotas mortas*, oferecendo-lhes uma nova forma de existência por meio da literatura.

A escolha de Almada pelo gênero testemunhal enfatiza o compromisso da obra com a memória e a resistência. Nesse formato, a narrativa se torna mais do que um registro: ela convoca o leitor a ocupar o lugar de testemunha, desafiando-o a refletir sobre o papel das estruturas sociais na perpetuação da violência de gênero. O testemunho literário, nesse caso, emerge como um ato político que denuncia não apenas os crimes, mas também a cumplicidade da sociedade ao ignorá-los. Ao expor essas ausências de forma crua, Almada utiliza a literatura como uma ferramenta para problematizar as desigualdades e demandar mudanças estruturais.

A obra não apenas reflete sobre a violência, mas também convoca à ação. Ela estimula uma reflexão crítica sobre as desigualdades de gênero e a necessidade urgente de transformação nas estruturas sociais e culturais que tornam o feminicídio um fenômeno tão recorrente. Nesse sentido, *Garotas Mortas* não é apenas uma narrativa literária; é um manifesto por justiça, dignidade e memória, reafirmando o poder do gênero testemunhal e da literatura como instrumentos de resistência e luta por uma sociedade mais igualitária.

Referências

ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.

BEVERLEY, John. Introducción. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. **Revista de crítica literária latinoamericana**, Lima, n. 36, ed. especial, p. 07-18, jul. – dez, 1992. Disponível em: <https://rcillettas.unmsm.edu.pe/index.php/content/issue/view/47>. Acesso em: 19 jan. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, [1975].

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DÍAZ, N. B.; LÓPEZ, A. H. **Ni una menos**: el grito en común. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicación Social) - Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2016.

GARRAMUÑO, Florência. A literatura fora de si. In GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 31-48.

GONZÁLEZ, Veronica. **Mujeres em la justicia**. Mexico, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g8PT4tNyks>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 15-27; 29-60.

LUDMER, Josefina. Identidades territoriais e produção de presente. In LUDMER, Josefina. **Aqui, América latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p. 128-133.

MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In PIZARRO, Ana (org.). **América latina**: palavra, Literatura e Cultura. São Paulo, v. 3, 1995. p. 479 – 515.

RESTREPO, Laura. **Los Divinos**. Alfaguara, 2018.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

ZIMMERMAN, Marc Rigoberta Menchú, David Stoll, narrativa subalterna y la verdad testimonial: una perspectiva personal. **Istmo – Revista virtual de estudios literarios e culturales centroamericanos**, v.8, 2004. Disponível em: <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/rigoberta.html>. Acesso em: 16 jan. 2025.

Entre gritos e os ecos do silêncio: o ativismo compartilhado de mulheres *queer* através da dicção poética de Audre Lorde

Danielle Santos Nascimento Cruz²⁵

Manoel Barreto Júnior²⁶

RESUMO: Audre Lorde (1934-1992) articula em sua obra poética experiências de mulheres *queer*, através do ativismo com os direitos humanos e engajamento nas causas do movimento LGBTQIAPN+, aspecto que acolhe uma lírica diversa entre modos de vida e práticas sociais. Por essa lente, Lorde se mostra intensa ao traduzir em sua poética reflexões sobre a opressão social vivida por pessoas que apenas desejam existir. Assim, o objetivo da pesquisa visa investigar a multiplicidade de vozes que nos convida a repensar o mundo contemporâneo e suas possibilidades. Com efeito, a poética de Lorde deflora violências objetivas e intersubjetivas vividas por pessoas *queer*, sobretudo, pela desapropriação dos seus direitos. Contrariando tal fluxo, a poeta, em ebulição estética, convida-nos a ocupar a vida em sua plenitude. Logo, serão privilegiadas leituras contextuais de poemas esparsos de Lorde, através da metodologia bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Audre Lorde; Poéticas e ativismo; Pessoas *queer*; Diversidade e direitos humanos.

Notas introdutórias

No cenário contemporâneo, as discussões que abrangem temas concernentes à diversidade humana vêm se mostrando cada vez mais em pauta. Nesse fluxo, debates que circundam as identidades de gênero e orientações sexuais de pessoas que não se conformam às normas heterocentrada e ciscentrada vêm à tona, convidando-nos a refletir sobre como suas vivências e experiências são abordadas à luz dos direitos humanos e da luta pelo exercício de novos modos de vida e práticas sociais no mundo em que habitamos.

Terceira filha de imigrantes caribenhos que, assim como muitas outras famílias, deslocaram-se aos Estados Unidos em busca de melhores condições de

²⁵ Graduanda em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *Campus* II. Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: daniellenascimentoacruz@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8302-2713>.

²⁶ Professor titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutor em Educação e Contemporaneidade pelo PPGEduC/UNEB. Docente do Colegiado de Letras, Língua Inglesa e Literaturas, *Campus* II (UNEB). E-mail: mbjunior@uneb.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0890-6061>.

vida, Audrey Geraldine Lorde — que mais tarde renuncia à última letra de seu primeiro nome, visando à sua simetria artística — nasce na cidade de Nova York em 18 de fevereiro de 1934. Ao longo de sua infância, período durante o qual aprendeu a falar conforme aprendia a ler, Lorde começa a se apoderar da poesia como forma de expressão e lente através da qual experencia o mundo, apoiando-se na palavra escrita como meio de articular pensamentos, emoções e sentimentos, conectando-a cada vez mais consigo mesma e à sua identidade.

Com efeito, o uso estético da linguagem através dos versos transmuta-se em expressões (inter)subjetivas que compõem sua dicção lírica, figurando como protagonista no que concerne à produção artística da autora, que articula em sua obra poética o compartilhamento de direitos humanos e civis de pessoas *queer* — em especial mulheres — que são confrontadas com violências objetivas e intersubjetivas ao longo de suas vidas apenas por existir. A poeta, no entanto, contraria tal fluxo ao descrever suas vivências e experiências sob uma luz mais difusa, cujo alcance se mostra capaz de iluminar novas possibilidades entre modos de vida e práticas sociais diversos.

Assim sendo, para a realização do presente estudo, serão privilegiadas leituras contextuais de poemas esparsos de Audre Lorde (1934-1992), através dos empenhos da metodologia bibliográfica e a partir do diálogo com os pressupostos teóricos de nomes como Pucheu (2014), Bosi (1977), Paz (1982), Leopoldo (2020), entre outros, seguindo o fluxo interativo expresso pelo que compreendemos como a poética interseccional do existir.

“Apoesia” contemporânea e as existências *queer*: contemplando (res)significações

Ao nos voltarmos para a concepção e, igualmente, para a recepção da poesia no cenário contemporâneo, torna-se evidente como a sua presença surge como uma que é, sobretudo, marcada por ausências: de rigor, de forma e métrica e até mesmo de rimas, antes tidas como um dos elementos indispensáveis ao fazer poético de seus criadores. Assim, já distanciada de critérios e fatores que costumavam limitar o seu processo criativo, a poesia se abre como espaço de expressão das existências e das resistências de todas as pessoas que dela fazem uso para se comunicar enquanto habitantes de um mundo reificado.

Nesse contexto, Pucheu (2014, p. 253), em seu texto intitulado *apoesia contemporânea*, abre os trabalhos a partir de algumas considerações sobre a relação existente entre a vida e a arte:

A imediação com vida não se dá de antemão; para ela, é preciso a arte, a antecipar em sua obra o que, de vida, o senso-comum em geral oculta. A arte é a instância

por onde vida se mostra – como ela é. Nessa imediatez entre arte e vida, a autonomia da arte se mostra questionada e, pode-se dizer, superada, de modo que a manifestação artística já é igualmente a de vida. Nenhuma representação de vida, senão apenas uma apresentação, instauradora: uma imediatez conseguida. (Pucheu, 2014, p. 253)

Sob tal perspectiva, recebemos a criação poética como expressão artística que auxilia seus escritores e leitores a melhor compreender os sentidos que adotam para suas próprias existências, aproximando-os não apenas do mundo exterior e de quem os cercam, mas principalmente de si mesmos. Aqui, portanto, o poeta surge, segundo Bosi (1977, p. 140) como “o doador de sentido”; a medida em que a poesia — ou, mais precisamente, o poema enquanto sua forma mais conhecida — assume o papel de exercer “a alta função de suprir o intervalo que isola os seres” (Bosi, 1977, p. 191).

Uma vez mencionada a questão, torna-se necessário ainda enfatizar a diferença existente entre a poesia e o poema que, de acordo com as descrições de Paz (1982, p. 17), é uma que consiste na compreensão do poético como “poesia em estado amorfo”, enquanto o poema se apresenta como criação, “poesia que se ergue”. Seguindo por esse curso, ainda de acordo com o autor:

Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou omite poesia. Forma e substância são a mesma coisa. (Paz, 1982, p. 17)

Assim estando já compreendida tal distinção, é válido salientar que, da mesma maneira como nem todo poema contém poesia, a manifestação desta última não se encontra restrita apenas ao espaço do poema, ou seja: a poesia, quando acontece de forma independente dos empenhos e da vontade criadora do poeta, traz consigo o poético, que pode se fazer presente em quaisquer lugares, desde paisagens até pessoas.

Eis que, quando direcionamos nossos empenhos para analisar a poesia concebida por pessoas *queer* na contemporaneidade, como é o caso de Audre Lorde (1934-1992), surge a necessidade de contextualizar alguns conceitos e termos-chave

que servirão ao propósito de orientar nossa investigação; o primeiro deles sendo aquele mais mencionado durante o desenvolvimento do percurso teórico-metodológico que pretendemos construir: o *queer*.

Ao produzir a escrita do prefácio da obra intitulada *Cartografia do pensamento queer*, de Rafael Leopoldo (2020), o autor Pablo Pérez Navarro dedica-se a discutir sobre o emprego do termo:

Não é por acaso que as “teorias *queer*” portam, no seu próprio nome, a história de uma luta pela ressignificação do insulto, uma luta pelos *naming-rights* das sapatonas, das travestis, das soropositivas, das bichas, das raras, das precárias. A indeterminação do referente, inscrito no insulto *queer*, é um dos motivos pelos quais este não é o nome de um movimento social que possa ser descrito, colocado no vidro do laboratório acadêmico para ser dissecado, as suas partes expostas e classificadas. De forma similar, *queer* também não assinala um conjunto delimitável de teorias que possam ser simplesmente reunidas, resumidas e sistematizadas. [...] *Queer* é o nome de um lugar, um campo de estudos, uma proliferação de espaços de resistência. (Leopoldo, 2020, p. 15)

Dessa forma, optamos aqui pelo uso do termo *queer* em vez de quaisquer outros exclusivos de grupos específicos justamente por este evocar a força coletiva dos espaços de resistência mencionados; um termo ressignificado pelo ativismo e que, por meio de sua fluidez e abertura, acolhe e legitima as expressões das existências de todas as pessoas que se identificam com orientações sexuais e identidades de gênero tachadas como dissidentes em relação à norma heterocentrada e ciscentrada. Aqui, o *queer* surge como uma diferença que não almeja ser integrada, “uma diferença que se coloca com orgulho” (Leopoldo, 2020, p. 39).

Para além disso, Leopoldo também nos chama a atenção para o que ele, dentro das discussões que propõe, denomina de a (in)traduzibilidade do *queer*, uma vez tendo em vista que a palavra que utilizamos tão amplamente é oriunda da língua inglesa — observação que se mostra de grande valia para nós, indivíduos que possuem uma língua distinta como a sua materna.

O sentido da palavra *queer* sofre outras mudanças com suas viagens, seja quando encontra outras pessoas do outro lado do continente, seja como uma palavra estranha que designa uma teoria ainda mais esquisita, ou ainda, ao entrar nas portas das universidades e percorrer as salas, os corredores etc. Aqui nos

debruçamos somente da palavra, pois o *queer*, enquanto referência a uma subjetividade, já existia em tantos outros lugares sem que fosse preciso classificá-lo com uma palavra estrangeira, exótica. Há uma série de outras palavras que caracterizam a existência *queer*, mas é a palavra inglesa que ganhará os contornos de uma produção teórica, funcionando como o catalisador de um discurso. (Leopoldo, 2020, p. 39)

Logo, já que demos conta da contextualização de um termo-chave tão caro aos nossos propósitos, seguimos adiante na direção de outros conceitos igualmente indispensáveis para a presente discussão, a saber aqueles que dizem respeito aos direitos humanos e civis, mencionados anteriormente na seção introdutória de maneira individualizada. Nesse sentido, de acordo com os estudos de Bobbio (2004, p. 9), temos que

[...] os direitos do homem, por mais fundamentais que sejam, são direitos históricos, ou seja, nascidos em certas circunstâncias, caracterizados por lutas em defesa de novas liberdades contra velhos poderes, e nascidos de modo gradual, não todos de uma vez e nem de uma vez por todas. (Bobbio, 2004, p. 9)

Quando nos dispomos a tratar dos direitos humanos e civis de pessoas *queer* no mundo contemporâneo, partimos do reconhecimento de que estes, em primeira instância, sequer existiam para contemplar as suas existências num passado não muito distante do momento no qual nos encontramos. Isto, por conseguinte, é evidenciado com frequência ao redor do globo a partir da maneira como determinados países ainda menosprezam a fundamentação desses direitos, apesar da sua presença em documentos como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948.

Com efeito, ao mencionar os direitos humanos, os compreendemos como aqueles que possuem uma abrangência de caráter internacional — e que são defendidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) —, ao passo em que os direitos civis surgem como aqueles concernentes às liberdades individuais e que são cerceados por limitações de caráter nacional; ou seja, que podem ser definidos apenas por um Estado para que tenham validade dentro do território de determinado país (Gonçalves; Morais, 2025). Em referência aos últimos, citamos como exemplo a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo legal, algo que ocorre atualmente em 39 países de acordo com dados divulgados pelo *Pew Research Center* em 2 de junho de 2025.

Debruçado ainda sobre as questões que circundam os direitos humanos, Bobbio (2004, p. 16) anuncia que “o problema fundamental em relação aos direitos

do homem, hoje, não é tanto o de justificá-los, mas o de protegê-los”, e que este se apresenta não como um problema filosófico, mas jurídico e, num sentido mais amplo, político. No trecho anterior, trouxemos a informação de que é 39 o número atual de países que reconhecem e protegem o direito do casamento entre pessoas do mesmo sexo legal. O mundo como o conhecemos até agora, no entanto, conta com um contingente de aproximadamente 193 países (Saunders, 2024), além de dois estados observadores.

Retornando ao caminho que nos trouxe até aqui a princípio, o trabalho poético, segundo as reflexões de Bosi (1977, p. 191)

é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. [...] A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (Bosi, 1977, p. 191)

E assim, a poesia se mostra como aliada daqueles que dela usufruem para se conectar com seu próprio senso de humanidade e com a visão de um mundo mais justo e igualitário ao imaginar uma nova ordem que começa a ser recortada no horizonte da utopia (Bosi, 1977, p. 145). A poesia resiste. A poesia *é* resistência.

Entre gritos e os ecos do silêncio: existências e resistências de vozes múltiplas na dicção poética de Audre Lorde

Em se tratando do percurso metodológico que fora trilhado tendo em vista os objetivos delineados para o desenvolvimento desta pesquisa, foram estabelecidas e gradativamente cumpridas quatro etapas centrais, a saber: 1) construção do *corpus* de pesquisa, 2) articulação aos propósitos da iniciação científica em literatura, 3) empenhos analíticos da pesquisa e 4) descrição dos resultados.

Enquanto as duas primeiras etapas se concentraram, sumariamente, no levantamento, na busca e na posterior organização de materiais bibliográficos relacionados à obra de Audre Lorde, além da realização de leituras e fichamentos de textos teóricos que articulam o objeto da pesquisa, a terceira etapa deu enfoque às (re)leituras contextuais dos poemas representativos que dialogam com o seu recorte. Nesse momento, que antecedeu a etapa de descrição dos resultados, foram (re)lidos 312 poemas, sendo que, dentre estes, cerca de 18 acabaram por manifestar traços

que remetem ao luto, à resistência e às violências objetivas e intersubjetivas vivenciadas por pessoas *queer*.

Desse modo, a considerar a perspectiva de que o texto poético carrega — não consigo, mas em direção a si — um abrir caminhos para as mais diversas experiências de leitura que nascem a partir da cosmovisão dos seus leitores igualmente diversos, trazemos adiante a importância do papel de resistência expresso pela arte poética na contemporaneidade, sobretudo por meio do contato com temas/temáticas contextuais que analisam e descrevem os empenhos de ser quem se é e deseja ser neste mundo.

E é seguindo por esta via que decidimos centrar representativamente aqui o poema de Lorde intitulado *Echoes*, publicado pela primeira vez no livro *The Marvelous Arithmetics of Distance*, de 1993, lançamento póstumo que ocorre apenas um ano após a morte da autora.

*There is a timbre of voice
that comes from not being heard
and knowing you are not being
hear noticed only
by others not heard
for the same reason.*
(Lorde, 1997, p. 358)

Existe um timbre de voz
que vem do não ser ouvido
e saber que não se está sendo
ouvido percebido apenas
por outros não ouvidos
pela mesma razão.
(Lorde, 1997, p. 358, tradução nossa, 2025)

Ao articular a existência de um timbre de voz que se origina da experiência de não ser ouvida e do reconhecimento de tal, Lorde inicialmente nos provoca a refletir sobre quem seriam as pessoas que lutam para transmitir suas presenças por meio dessa voz, ignorada, silenciada e relegada a um espaço no qual tudo que resta são enfraquecidos ecos do que se tentou dizer. De acordo com o *Collins Dictionary* (2025), o substantivo *eco* significa, entre outras coisas, “a expressão de um ato,

opinião ou declaração previamente realizada”,²⁷ o que acaba por evocar a ideia de repetição/imitação no discurso de quem o faz.

Eis que, ainda mergulhado na descrição de sua *Poesia resistência*, Bosi (1977, p. 180) põe que “uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz”. E quem seriam as donas das vozes que compõem esse coro? Pessoas *queer*? Pessoas negras e de outras cores e etnias? Pessoas com deficiência? Ou, simplesmente, pessoas cujas identidades diferem do que é comumente aceito pela sociedade em que vivem e que são oprimidas justamente por essas diferenças?

Esses mesmos questionamentos, a propósito, podem ser enunciados na direção de outro poema de Lorde que aparenta lidar com a mesma temática em sua escrita: *A Litany for Survival*, publicado pela primeira vez no livro *The Black Unicorn* (1978). De forma similar a *Echoes*, a composição evoca a presença de uma multiplicidade de vozes cujos temores e silêncios/silenciamentos se encontram enraizados na violência e na opressão. Indo de encontro aos versos finais do poema, porém, deparamo-nos com uma mensagem de tom mais esperançoso e otimista, que dialoga com as palavras da autora no artigo *The Transformation of Silence into Language and Action*, no qual põe que “não é a diferença que nos imobiliza, mas sim o silêncio. E existem muitos silêncios a serem quebrados” (Lorde, 2020, p. 16, tradução nossa, 2025).²⁸

Em seu ensaio intitulado *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, Lorde (2018, p. 17, tradução nossa, 2025) escreve que “as diferenças não devem ser meramente toleradas, mas vistas como uma base de polarizações necessárias entre as quais nossa criatividade pode ganhar vida como uma dialética”.²⁹ Autodefinida por si mesma como *mulher, negra, lésbica, poeta, mãe, professora e guerreira*, a autora passou a vida inteira reconhecendo a sua outridade ante as partes que compunham seu ser. Operando em fluxo contrário, no entanto, respondia à existência da diferença no outro não com medo ou aversão, mas de maneira a celebrá-la, uma vez que a considerava como “aquela crua e poderosa conexão por meio da qual surge nosso poder pessoal” (Lorde, 2018, p. 18, tradução nossa, 2025).³⁰

*The flavor of midnight fruit tongue
calling your body through dark light
piercing the allure of safety*

²⁷ “[...] an expression of an attitude, opinion, or statement which has already been expressed.”

²⁸ “[...] for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken.”

²⁹ “Difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic.”

³⁰ “[...] that raw and powerful connection from which our personal power is forged.”

*ripping the glitter of silence
around you
dazzle me with color
and perhaps I won't notice
till after you're gone
your hot grain smell tattooed
into each new poem resonant
beyond escape I am listening
in that fine space
between desire and always
the grave stillness
before choice.*

(Lorde, 1997, p. 358)

O sabor da fruta da meia-noite língua
chamando teu corpo através da luz escura
perfurando o encanto da segurança
rasgando o brilho do silêncio
ao seu redor
ofusque-me com cor
e talvez eu não perceba
até depois da sua partida
seu cheiro de grão quente tatuado
em cada novo poema ressoante
inescapável eu estou escutando
naquele sutil espaço
entre desejo e para sempre
a imobilidade do túmulo
antes da escolha.

(Lorde, 1997, p. 358, tradução nossa, 2025)

Na segunda estrofe do poema, observamos o que parece ser um encontro noturno da eu lírica com uma pessoa ao lado de quem deseja investir em atitudes como *perfurar o encanto da segurança* e *rasgar o brilho do silêncio* que a rodeia. Aqui, o

elemento poético da noite — ou, neste contexto, da madrugada — ergue-se na composição como abrigo para o mencionado encontro, um símbolo que se faz presente na dicção poética de Lorde com frequência e que parece estar associado à relativa segurança experienciada por pessoas *queer* enquanto suas vivências se encontram salvaguardadas da luz do dia e de todas as violências que as espreitam no cotidiano.

Sobre este confronto com o mundo no qual habitam os outros, Brasileiro (2012, p. 119) articula que “ao ser transposta do âmbito da linguagem para o do confronto com ‘os outros’, a voz que não se quer alheia ao sujeito nem sempre encontra o silêncio/acolhida exigidos para que se mostre”. E essa barreira, por sua vez, não teria outro nome que não *sociedade*.

A partir disso, o poeta se utiliza da poesia como receptáculo no qual é depositado tudo aquilo que perpassa o seu sentir, principalmente em relação a sentimentos/estados antropomorfos indesejados que, segundo os apontamentos de Barreto Júnior (2014, p. 13), “confirma no homem a sua humanidade, inclusive, porque atua em grande parte através de processos inconscientes”.

Seguindo para a última estrofe de *Echoes*, nos deparamos com outro elemento poético que figura com frequência na obra de Lorde: o sonho.

*As my tongue unravels
in what pitch
will the scream hang unsung
or shiver like lace on the borders
of never recording
which dreams heal which
dream can kill
stabbing a man and burning his body
for cover being caught
making love to a woman
I do not know.
(Lorde, 1997, p. 358)*

A medida em que minha língua desemaranha
em qual tom
o grito penderá despercebido
ou estremecerá como renda nas bordas
de nunca registrar

quais sonhos curam qual
sonho mata
apunhalar um homem e queimar o seu corpo
para encobrir ser flagrada
fazendo amor com uma mulher
que não conheço.
(Lorde, 1997, p. 358, tradução nossa, 2025)

Ao passo em que volta a fazer menção ao elemento da voz, a eu lírica se pergunta em qual tom o grito que emite penderá despercebido ou se este irá surtir algum efeito, articulando também nunca registrar quais sonhos são capazes de curar, e quais deles são capazes de matar, algo que se conecta prontamente com os últimos versos: *apunhalar um homem e queimar o seu corpo / para encobrir ser flagrada / fazendo amor com uma mulher / que não conheço*. A violência descrita aqui, no entanto, parece se originar de um ato preventivo por parte de uma pessoa cujo objetivo é defender a própria existência de outras possíveis violências oriundas do preconceito — mesmo dentro de um sonho —, como se esta pudesse ser equiparada a um crime. O crime de amar outro que é igual a si, a considerar o contexto que o poema parece abordar.

De acordo com os estudos de Pucheu (2014, p. 53), dentro desse plano de imanência que existe entre vida e obra de arte, em que ambas não são discerníveis, a dinâmica da obra é a da vida configurada, enquanto a obra se caracteriza como “o real em arrepio”; o que se mostra em consonância com o que é retratado em *Echoes*, visto que Lorde aparenta usufruir do poema como meio para explorar as mais diversas possibilidades, sejam elas boas (a alegria ante a intimidade do encontro com a pessoa amada) ou ruins (a possibilidade de ter sua identidade “flagrada” e julgada como algo condenável).

Por fim, em se tratando das possibilidades de leitura que se revelam a partir do poema, ficamos com o que diz Bosi (1977, p. 148) sobre a presença da lucidez diante da arte:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (Bosi, 1977, p. 148)

E assim, encontrando meios pelos quais se torna possível existir e resistir ao longo da vida, poesia e ser humano andam de mãos dadas em direção a um futuro que, com esperança, haverá de se mostrar melhor do que o seu passado e o seu presente.

Considerações finais

Ao se considerar o percurso teórico-metodológico que fora delineado na presente investigação, compreendemos que o conjunto da obra de Lorde, em especial a produção poética, revela-se de valor inestimável no que tange à descrição das vivências, experiências e ações que fazem parte da vida de pessoas *queer* que, assim como a própria, habitam um mundo onde a sua existência é constantemente recebida com violências e opressões objetivas e intersubjetivas que, inclusive, habitam silêncios.

A partir disso, e, sobretudo, à luz dos direitos humanos e civis, demonstramos como a diversidade e as múltiplas vozes que a compõem — a condição da diversidade de ser quem se é — é contraditoriamente acolhida e rejeitada entre distintas temporalidades e sociedades ao julgamento das práticas socioculturais e modos de vida.

Afloradas tais questões, a dicção poética de Audre Lorde surge como valiosa aliada que faz de si receptáculo para abrigar as expressões das existências e das resistências humanas, viabilizando a construção de caminhos que ligam os seres entre si, ao mundo e, principalmente, a si mesmos. Um movimento estético que, pela palavra, engaja o ativismo das causas humanitárias dos movimentos LGBTQIAPN+ e que, acima de tudo, confirma o contínuo e, por isso mesmo, contraditório processo de humanização através de sentimentos, emoções, entre outros estados antropomorfos, mesmo aqueles que parecem indesejados, como o silêncio (voluntário ou infligido), o grito, o medo e a aversão — que se revelam como elementos poéticos simbólicos e eficazes contra a opressão social vivida por pessoas que apenas desejam existir.

Por essa lente, Lorde complementa tal fluxo ao carregar também consigo as alegrias e o prazer oriundos do ato de amar e de ocupar a vida em sua plenitude, deixando aos seus leitores um convite para que ultrapassem seus momentos de prazer estético e sigam cultivando reflexões e discussões imprescindíveis para se repensar as diversidades que compõem as pessoas *queer* — diante do mundo contemporâneo e suas constantes transformações.

Referências

BARRETO JÚNIOR, Manoel. Poéticas modernas em expressão anglófona: destroços, fissuras e replicâncias. **Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, Alagoinhas, BA, v. 4, n. 2, p. 12–25, 2014. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/1402>. Acesso em 16 jun. 2025.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 7ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BRASILEIRO, Antônio. **Da inutilidade da poesia**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

ECHO. **Collins Dictionary**, 16 jun. 2025. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/echo>. Acesso em 16 jun. 2025.

GONÇALVES, Júlia Christina Gírio; MORAIS, Pâmela. Direitos Civis: afinal, o que são e como surgiram? **Politize!**, 2025. Disponível em: <https://www.politize.com.br/direitos-civis-o-que-sao/#existe-diferenca-entre-direitos-civis-e-direitos-humanos>. Acesso em 16 jun. 2025.

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento queer**. Salvador: Editora Devires, 2020.

LORDE, Audre. **The Cancer Journals**. New York: Penguin Books, 2020.

LORDE, Audre. **The collected poems of Audre Lorde**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

LORDE, Audre. **The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House**. London: Penguin Books, 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEW RESEARCH CENTER. Same-sex Marriage Around the World. **Pew Research Center**, 2025. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/religion/fact-sheet/same-sex-marriage-around-the-world/>. Acesso em 16 jun. 2025.

PUCHEU, Alberto. **apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SAUNDERS, Toby. How many countries are there in 2025? **BBC Science Focus Magazine**, 2024. Disponível em: <https://www.sciencefocus.com/planet-earth/how-many-countries-are-there>. Acesso em 16 jun. 2025.

História, resistência e diversidade feminina nos quadrinhos de Pénélope Bagieu

Déborah Alves Miranda³¹

Jéssica Luanne Dias da Silva³²

RESUMO: Este trabalho examina a obra *Culottées*, da cartunista francesa Pénélope Bagieu, com o objetivo de investigar como a autora resgata, por meio da linguagem gráfica, histórias de mulheres apagadas pela historiografia oficial. Com abordagem qualitativa e documental, a pesquisa foca nas personagens Clémentine Delait e Hedy Lamarr, observando suas trajetórias e representações visuais. O estudo articula os aportes teóricos de Pierre Bourdieu, sobre dominação masculina e violência simbólica, e Michelle Perrot, sobre a exclusão das mulheres da História. A análise destaca o potencial contranarrativo da obra e sua relevância para os estudos de gênero e autoria feminina nos quadrinhos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Quadrinhos. História das mulheres. Resistência. Pénélope Bagieu.

Introdução

A escrita feminina possui raízes históricas profundas, que remontam à Grécia Antiga, onde figuras como Safo de Lesbos emergiram como pioneiras da poesia ocidental. Desde então, as mulheres enfrentaram desafios significativos para obterem reconhecimento na literatura, imersas em uma sociedade patriarcal que frequentemente silenciava suas vozes. No entanto, as escritoras, ao longo dos séculos, encontraram formas de expressar seus pensamentos e sentimentos, utilizando a arte e a literatura como subterfúgios para sua expressão. Por esse viés, a poeta Alice Ruiz afirma que "a história foi feita pelos homens. E escrita por eles", o que destaca a necessidade urgente de construir uma história feita e escrita por mulheres.

Nesse sentido, esse trabalho será desenvolvido sob o exame do papel da mulher no mundo dos quadrinhos com foco na série *Culottées*, de Pénélope Bagieu. Ao destacar a importância da representação feminina no campo dos quadrinhos, buscamos explorar a diversidade, a resistência e o empoderamento das personagens femininas revisitadas pela autora, isso porque suas personagens foram mulheres que

³¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bolsista CAPES. E-mail: deborah.alves79@gmail.com

³² Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: jesslua36@gmail.com

realizaram grandes feitos, mas foram “apagadas” da História, não obtiveram o reconhecimento social pelo que realizaram.

Assim, o objetivo principal é discutir como a obra apresentada resgata as vozes de mulheres esquecidas pela História. Ao examinar as personagens e temas abordados pela autora, buscamos contribuir com o estudo da representação da mulher nos quadrinhos. Além de evidenciar o impacto social e cultural dessas personagens, destacando sua influência na percepção da mulher na sociedade através de narrativas reais e de mulheres reais que tiveram suas histórias pessoais e seus feitos apagados. A metodologia inclui a apresentação das personagens da série *Culottées* e a exploração dos temas abordados nessas histórias.

Ao partimos do pressuposto de que a autoria feminina é, ainda, invisibilizada na literatura e nas artes, embora muito já tenha sido feito pelas mulheres no sentido de “*prendre la parole*”, muito ainda há a ser contado. Desse modo, a primeira sessão desse trabalho será destinada a apresentar a história das primeiras quadrinistas rumo àquelas que hoje têm se destacado no universo da ilustração. Em seguida, tomaremos como foco o percurso de Bagieu, da série *Culottées* e de suas personagens.

RESISTÊNCIA E EMPODERAMENTO FEMININO: O RESGATE DO PERCURSO DAS MULHERES NA HISTÓRIA E NOS QUADRINHOS

A autoria feminina é, ainda, invisibilizada na literatura e nas artes, embora muito já tenha sido feito pelas mulheres no sentido de “*prendre la parole*”, muito ainda há a ser contado. No que tange à criação de quadrinhos por mulheres, se inicia por volta do século XX e ganha força na contemporaneidade. Nesse contexto, destacamos *Culottées: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, da cartunista francesa Pénélope Bagieu [traduzido para o português como Ousadas: mulheres que só fazem o que querem]. A obra de Bagieu tem por objetivo resgatar do esquecimento mulheres revolucionárias, de países, sexualidades, profissões e culturas diversas, que marcaram cada uma a seu modo a História nas artes, na ciência, na literatura, dentre outras áreas.

O apagamento das mulheres na História sinaliza as violências simbólicas sofridas pelas mulheres pela dominação masculina (Bourdieu, 2002). A violência simbólica opera como forma de manter a dominação masculina, que no caso das discussões aqui apresentadas, opera como dominadora da História, sendo às mulheres figuras à margem, como uma sombra (Perrot, 2017). Segundo Perrot (1998):

O lugar das mulheres no espaço público sempre foi problemático, pelo menos no mundo ocidental, o qual, desde a Grécia antiga, pensa mais energeticamente a cidadania e constrói a política como

o coração da decisão e do poder[...] prende-se à percepção da mulher uma ideia de desordem. Selvagem, instintiva, mais sensível do que racional, ela incomoda e ameaça. (Perrot, 1998, p.8).

Pensando então na construção de uma História feminina, a publicação de *Culottés* ratifica não só o resgate de mulheres que fizeram parte da História, mas igualmente a presença emergente das mulheres como autoras de quadrinhos, espaço historicamente dominado por homens. Ao passo que apresenta ao mundo mulheres notáveis que contribuíram para a construção de uma História de fato escrita e narrada no feminino, Bagieu constrói igualmente um percurso notável na produção artística.

Pensando a origem dos quadrinhos esta se deu a partir de várias culturas e períodos históricos, mas a forma moderna que conhecemos hoje se consolidou no final do século XIX e início do século XX. A ideia de combinar imagens e texto para contar histórias pode ser encontrada em várias civilizações antigas. No Egito Antigo, havia os hieróglifos; na Grécia Antiga, as cerâmicas retratavam cenas de mitos e histórias com ilustrações acompanhadas de breves escritos; na Idade Média, as tapeçarias, como a de Bayeux, narravam eventos históricos do medievo com imagem e texto.

Os quadrinhos modernos começaram a ganhar forma na Europa e nos Estados Unidos durante o século XIX. As caricaturas políticas e as ilustrações satíricas, comuns em jornais e revistas da época, foram os precursores dos quadrinhos. Em 1895, o personagem *The yellow kid*, criado por Richard Outcault, foi publicado em jornal americano colorido. Anos mais tarde, os quadrinhos ganharam destaque com o surgimento das *comic strips*³³ com personagens icônicos como *Little Nemo* e *Popeye*.

No que tange à criação de quadrinhos por mulheres, se inicia por volta do século XX e ganha força na contemporaneidade. Rose O'Neill (1874–1944) foi uma das primeiras mulheres a desenhar e escrever quadrinhos com a criação dos *Kenpies*, pequenas figuras de bebês alados que se tornaram populares no início do século XX. Os *Kenpies* começaram como personagens em tiras de quadrinhos, publicados pela primeira vez na revista *Ladies home journal* em 1909 e sucederam a bonecos e outros produtos de mercado. Além de O'Neill, outras mulheres também contribuíram para os primeiros anos dos quadrinhos e ilustrações como a cartunista Nell Brinkley (1886–1944), conhecida pelos *Brinkley girls*, ilustrações de mulheres modernas e emancipadas; e Grace Drayton (1877–1936) criadora das *Dolly Dingle paper dolls*.

Essas mulheres foram pioneiras em uma indústria que era majoritariamente dominada por homens e estabeleceram um legado para futuras gerações de

³³ Tiras de jornal.

ilustradoras. Atualmente, há várias quadrinistas contemporâneas que ganharam reconhecimento internacional por suas obras. Muitas delas se destacam por abordar questões sociais e políticas até histórias autobiográficas e de fantasia.

Alison Bechdel é conhecida por tematizar identidade, sexualidade e relações familiares. Ela é criadora de *Fun home: a family tragicomic* (2006) e *Are you my mother?* (2012). Raina Telgemeier cria quadrinhos voltados para um público infantojuvenil, focando em histórias de crescimento, amizade e família. Algumas de suas obras são *Smile* (2010), *Sisters* (2014), *Drama* (2012) e *Guts* (2019).

Em se tratando de quadrinhos francófonos, Claire Bretécher foi uma das grandes pioneiras. Publicou *Les frustrés* entre 1973 e 1981; e *Agrippine* entre 1988 e 2009. Marjane Satrapi também se tornou um nome bastante conhecido através de *Persépolis* (2000) e *Broderies* (2003), dentre outras autoras que tem contribuído para um legado feminino nos quadrinhos. Diante do contexto de produção em língua francesa, destacamos *Culottées: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent* (2016), da cartunista francesa Pénélope Bagieu.

PÉNÉLOPE BAGIEU E A SÉRIE *CULOTTÉES*

Pénélope Bagieu é uma quadrinista e ilustradora cuja obra se destaca pela mistura de humor, crítica social e empoderamento feminino. Desde jovem, Bagieu mostrou interesse pelas artes, mas só decidiu seguir uma carreira em animação anos mais tarde, formando-se na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD) de Paris em 2006.

Bagieu começou sua carreira publicando tirinhas e ilustrações em blog ³⁴. Ela ganhou notoriedade no cenário dos quadrinhos com a série *Ma vie est tout à fait fascinante* (2008) que retrata de maneira humorística e honesta os altos e baixos da vida cotidiana. Um dos marcos de sua carreira é *Culottées* (2016), uma série de quadrinhos que reúne histórias de mulheres extraordinárias que, ao longo da história, desafiaram convenções sociais e deixaram sua marca. Além de que seu trabalho tem sido traduzido em várias línguas, ela utiliza plataformas digitais para compartilhar suas ilustrações e histórias que já possuem, inclusive uma adaptação em animação disponível na plataforma do YouTube ³⁵.

A obra de Bagieu tem por objetivo resgatar do esquecimento mulheres revolucionárias, de países, sexualidades, profissões e culturas diversas, que marcaram cada uma a seu modo a História nas artes, na ciência, na literatura, dentre outras áreas. Além desse resgate, a publicação de tal obra ratifica a presença emergente das mulheres como autoras de quadrinhos – espaço historicamente

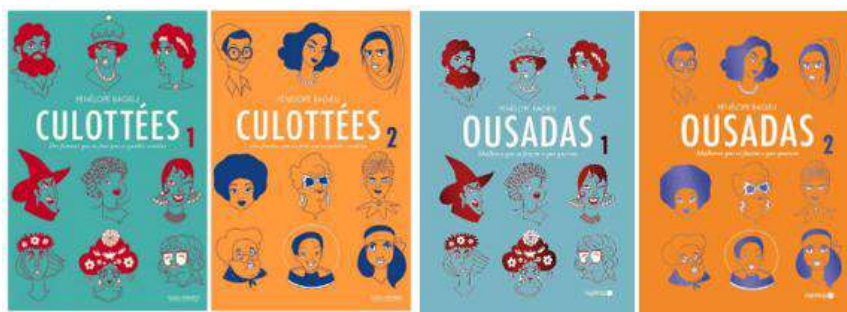
³⁴ Disponível em: <<https://www.penelope-jolicoeur.com>>. Acesso em outubro de 2024.

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VqJSQtDJa4c&list=PLzh7Xt_6O1l4uX57C9SCRPWc5Lw8k1k1F. Acesso em outubro de 2024.

dominado por homens –, ao passo que apresenta ao mundo mulheres notáveis que contribuíram para a construção de uma História de fato escrita e narrada no feminino.

A série *Culottées* é composta por dois volumes, publicados como obra única. Cada volume apresenta quinze retratos de mulheres extraordinárias que concedem uma visão inclusiva da feminilidade em todas as idades e culturas. As histórias são contadas com humor e emoção, destacando as lutas e triunfos de cada uma das personagens. As traduções para o português foram realizadas pelo tradutor Fernando Scheibe (volume 1) e Renata Silveira (volume 2); e publicadas pela Editora Nemo, selo editorial da Editora Autêntica, já conhecida pelo legado de traduções franco-belgas no Brasil. Em português o título foi traduzido como “*Ousadas: mulheres que só fazem o que querem*”.

Figura 1 – Capas da obra em francês e em português



Fonte: Bagieu, 2016.

A seguir, apresentamos as personagens de *Culottées* e escolhemos duas dentre elas a fim de melhor exemplificar como Bagieu constrói a história dessas mulheres.

AS PERSONAGENS DE *CULOTTÉES*

Tabela 1 – Personagens do primeiro volume

Volume 1	
Clémentine Delait	Mulher com barba
Nzinga	Rainha do Ndongo e da Matamba
Margaret Hamilton	Atriz aterrorizante
Las Mariposas	Irmãs rebeldes
Josephina van Gorkum	Amante teimosa
Lozen	Guerreira e xamã

Annette Kellerman	Sereia
Delia Akeley	Exploradora
Joséphine Baker	Dançarina, resistente, mãe-de-família
Tove Jansson	Pintora, criadora de trolls
Agnodice	Ginecologista
Leymah Gbowee	Assistente social
Giorgina Reid	Guardiã do farol
Christine Jorgensen	Celebridade
Wu Zetian	Imperatriz

Fonte: Bagieu, 2016.

Tabela 2 – Personagens do segundo volume

Volume 2	
Temple Grandin	Intérprete de animais
Sonita Alizadeh	Happer
Cheryl Bridges	Atleta
Thérèse Clerc	Utopista realista
Betty Davis	Autora-compositora
Nellie Bly	Jornalista
Phulan Devi	Rainha dos bandidos
The Shaggs	Rock stars
Katia Krafft	Vulcanologista
Jesselyn Radack	Advogada
Hedy Lamarr	Atriz, inventora
Mae Jemison	Astronauta
Peggy Guggenheim	Amante da arte moderna

Fonte: Bagieu, 2016.

CLÉMENTINE DELAIT

Clémentine Delait, primeira mulher a ser apresentada por Bagieu no volume I, nasceu em 5 de março de 1865, em Thaon-les-Vosges, uma pequena vila no leste da França, e viveu na Belle Époque francesa – uma época em que as mulheres, assim

como hoje, enfrentavam rígidos padrões de beleza. Desde jovem, ela demonstrou uma personalidade forte, que a ajudaria a enfrentar os desafios sociais associados à sua condição de hirsutismo. Clémentine começou a apresentar crescimento de pelos faciais ainda jovem, mas, em vez de esconder essa característica, optou por deixar a barba crescer em torno dos 20 anos e a utilizá-la de forma consciente e afirmativa.

Ela casou-se com Joseph Delait e, juntos, abriram um café nos Vosges. O estabelecimento rapidamente se tornou popular, em grande parte por causa da aparência incomum de Clémentine. Ela aproveitou sua barba para atrair a atenção do público, e o café tornou-se um ponto de encontro, frequentado tanto por moradores locais quanto por turistas curiosos. Em pouco tempo, Clémentine Delait era conhecida em toda a França e além, tanto como uma mulher de negócios quanto como uma personalidade cativante.

Figura 2. Excerto da história de Clémentine Delait – Femme à barbe



Fonte: (Bagieu, 2016, p. 7)

A aparência e a postura de Clémentine Delait eram uma afronta aos rígidos padrões de feminilidade da época. Em uma era onde a sociedade esperava que as mulheres aderissem a normas estéticas que promoviam a delicadeza e a submissão,

Clémentine desafiou esses valores com orgulho. Ela vestia roupas femininas elegantes e usava sua barba bem aparada, sempre cuidadosa em manter uma aparência impecável e autêntica. Assim, ela se tornava uma prova viva de que os conceitos de beleza e feminilidade não precisam ser fixos e restritivos.

Ao perceber o fascínio que sua imagem exercia, ela começou a vender cartões postais com sua fotografia e autógrafos e também a participar de eventos e feiras como atração principal. No auge de sua fama, Clémentine viajava pela França e outros países da Europa. Após sua morte, em 1939, o legado de Clémentine pode ser capaz de inspirar gerações haja vista que é possível abraçar a própria identidade e transformá-la em uma fonte de força.

HEDY LAMARR

Dentre as histórias apresentadas no volume II, escolhemos apresentar neste artigo a de Hedy Lamarr (1914-2000), atriz e inventora austríaca que desenvolveu a tecnologia que possibilita o compartilhamento Wi-fi e Bluetooth. Embora tenha dedicado parte de sua vida ao cinema, Lamarr também se dedicava às descobertas e amava conhecer coisas novas. Ao começar seus estudos de piano conhece George Anthiel, com quem discutia sobre diversos temas, inclusive suas invenções. Em uma dessas aulas, no período da Segunda Guerra Mundial, Lamarr percebe que um aparelho de interferência de rádio poderia despistar os radares.

Tal engenhosidade parte de sua percepção, enquanto tocava piano com Anthiel, que tanto o emissor quanto o receptor se mudassem de frequência continuamente manteriam a comunicação sem interceptação. Sua criação não foi creditada à época, embora tivesse se empenhado na criação de outros artefatos que se mostravam igualmente úteis. Descreditada de suas invenções, Lamarr segue na carreira de atriz, sendo anos depois sua descoberta utilizada e somente amplamente conhecida em 1997 quando foi premiada por sua contribuição à ciência. Posteriormente, parte da patente foi comprada pela Ottawa Wireless Technology e sua invenção tem sido utilizada desde então tanto nas tecnologias que permitem a transmissão de Wi-fi e Bluetooth.

Bagieu detalha o percurso da inventora desde sua infância, detalhando o momento de suas criações científicas, mas também o seu percurso como atriz. Bagieu destaca a invisibilidade conferida à autoria de Lamarr, que durante anos não recebeu nem crédito nem dinheiro por sua criação, saindo do ostracismo somente em 1997 quando foi premiada pela *Electronic Frontier Foundation*. Além disso, no dia de seu aniversário, é considerado o dia do(a) inventor (a), em 04 de novembro.

Figura 3. Excerto da história de Hedy Lamarr

HEDY LUI EXPLIQUE QUE, DE CE QU'ELLE A COMPRIS, LES TORPILLES AMÉRICAINES RATENT SYSTÉMATIQUEMENT LEUR CIBLE QUAND ELLES VISENT LES SOUS-MARINS DES NAZIS.

Il faudrait pouvoir les déjouer!
Bon radar!

Où mais le signal serait immédiatement intercepté!



ILS JOUENT SOUVENT DU PIANO ENSEMBLE: L'UN D'EUX IMPROVISE UN AIR, QUE L'AUTRE DOIT SUIVRE, AVANT DE CHANGER À SON TOUR, ET QU'ON LUI RÉPOND (ET AINSI DE SUITE).



C'EST AU COURS D'UN DE CES PETITS PING-PONGS QU'UN SOIR UNE AVALANCHE D'IDÉES SANS RAPPORT ENTRE ELLES, SE CONNECTENT SOUDAIN.



Mais... Si l'émetteur et le transmetteur... se répondaient en changeant tout le temps d'une fréquence à une autre... tous les deux en même temps... on ne pourrait plus intercepter leur signal...?



George! Tu as réussi à faire jouer simultanément seize pianos mécaniques, pourquoi pas deux radars??



BIZARREMENT, GATIENT LA ROUTE. ALORS GEORGE AIDE HEDY À PRÉCISER SON IDÉE, ET SURTOUT À LA METTRE EN PRATIQUE: ILS TRAVAILLENT DESSUS DURANT TOUT L'AUTOMNE 1940



ENTRE-TEMPS, HEDY A EU TROIS AUTRES IDÉES DE TECHNOLOGIES MILITAIRES, NOTAMMENT DES MUNITIONS QUI EXPLODERAIENT À PROXIMITÉ DES GRANDS CORPS MÉTALLIQUES.



À NOËL, ELLE DÉPOSE UN BREVET POUR LE SAUT DE FRÉQUENCE (MAIS PAS SOUS SON PSEUDONYME, POUR QUE SA CÉLÉBRITÉ N'INFLUENCE PAS LE COMITÉ). GEORGE REPASSE DERRIÈRE ELLE POUR SES COURRIERS, CAR HEDY ÉCRIT PRESQUE EN PHONÉTIQUE.

Eh, ah! J'ai arrêté l'école à 16 ans!

Et ça tombe à l'arrière!



(BIEN SÛR, TOUT CELA NE L'EMPECHE PAS DE CONTINUER À ENCHAÎNER LES TOURNAGES.)



ZIEGFELD GIRL, avec Judy Garland et Lana Turner

Fonte: (Bagieu, 2017, p.119)

Diante do percurso de genialidade e invisibilidade, contar a história da inventora confere a devida importância por sua contribuição para ciência. Bagieu, em cada uma de suas histórias, promove a criação de novas epistemologias no que diz respeito ao percurso das mulheres, excluídas da história geral que privilegiou o percurso masculino como soberano. Igualmente a obra de Bagieu contribui para a ratificação das narrativas gráficas como gênero subversivo, ao unir imagem e texto, suporte que permite não só o contar dessas histórias, mas o ilustrar, conferindo a dimensão de visibilidade para questões que costumeiramente foram e são invisibilizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o dito por Perrot (2017, p. 22) “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” e o dito pela poeta Alice Ruiz “a história foi feita pelos homens. E escrita por eles” acreditamos que a obra de Bagieu contribui para que se considere as mulheres citadas como parte da História e como protagonistas de suas próprias invenções, habilidades e de suas próprias vidas, saindo das sombras. Ademais, a obra de Bagieu sinaliza a invisibilização de mulheres ao longo da História, conferindo a possibilidade através da literatura de fazer com que suas vozes ecoem.

REFERÊNCIAS

- BAGIEU, P. **Culottés: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent**. Tome 1. Paris: Gallimard, 2016.
- BAGIEU, P. **Culottés: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent**. Tome 2. Paris: Gallimard, 2017.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CAMPOS, Cláudio Cesar de Oliveira. **Quadrinhos e o incentivo à leitura**. Monografia (Curso de Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2013.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- PERROT, M. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- Hedy Lamarr: a mãe do wi-fi. Disponível em <https://www3.unicentro.br/petfisica/2021/04/09/hedy-lamarr-a-mae-do-wi-fi-1914-2000/> acesso em setembro de 2024.

Cantando os mitos: a presença da mitologia na música popular brasileira

Eliane Marques Paulo Batista³⁶

Michelle Bianca Santos Dantas³⁷

Resumo: Os mitos greco-romanos são partes fundamentais da nossa civilização, embora tenham surgido há tantos séculos, permanecem em nosso meio através dos mais diversos recursos, como a pintura, a arte e a música, isso graças ao seu caráter universal e polissêmico. Nesse sentido, tendo em vista a importância dos mitos greco-romanos, o presente estudo tem como objetivo discutir acerca da presença da mitologia no cancionário popular brasileiro de Caetano Veloso e Chico Buarque. Para realização do nosso trabalho, utilizamos uma abordagem quantitativa, por meio da captação e estruturação dos dados, e também qualitativa, pois realizamos a análise dos mitos e discorreremos sobre os papéis que desempenham no engendramento composicional das letras musicais. Nosso trabalho justifica-se pela importância em visibilizar a ressignificação do mítico e sua reconfiguração no cancionário popular brasileiro.

Palavras-chave: Mitos greco-romanos, Caetano Veloso, Chico Buarque, Cancioneiro popular brasileiro.

Introdução

Os mitos greco-romanos são partes fundamentais da sociedade, conhecê-los nos permite não somente compreender de maneira mais aprofundada a nossa origem, mas também os valores sob os quais nossa sociedade se funda. Para Mircea Eliade (2016) o mito tem o seguinte significado:

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira

³⁶ Graduanda do Curso em Letras-Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba, bolsista PIBIC/CNPq- UFPB/CCAE, elianemarquesbatista1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5387-4448>.

³⁷ Doutora em Ciência das Religiões (PPGCR/UFPB). Professora efetiva do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba - UFPB/CCAE, michellebianca86@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1127-101X>.

codificação da religião primitiva e da sabedoria prática
(Eliade, 2016, p. 23).

Diante desse contexto descrito por Eliade (2016), percebe-se a grandeza e a relevância dos mitos. Ao contrário do que se pensa e do conceito que surge atrelado quando se ouve a palavra mito, ele não é uma fabulação ou mentira, mas uma história sagrada que teve seu lugar no começo dos tempos (Eliade, 2016).

Presente em diversos momentos, no nosso cotidiano, através dos mais variados meios, ao longo dos séculos o mito ganha, cada vez mais força reprodutiva, graças a sua universalidade. As canções, por exemplo, são um desses recursos que chamam nossa atenção quando nos referimos aos mitos, sobretudo por ser uma parte ainda pouco explorada quando nos referimos ao estudo dos mitos. Carderaro (2021) explica a relação dos mitos com a música da seguinte maneira:

O cotidiano cultural grego da antiguidade é permeado por alguns aspectos constantes e bem marcados. Tanto os mitos e narrativas mitológicas quanto a música são elementos dessa cultura que assumem essencial importância na construção da identidade cultural grega desde períodos bastante recuados (Carderaro, 2021, p. 174).

Segundo a perspectiva apresentada por Carderaro (2021), a relação existente entre mito e música não é recente, mas remonta a séculos atrás. Para os antigos, assim como é para nós nos dias atuais, a música era extremamente relevante e desempenhava um papel primordial na cultura, se fazendo presente em celebrações, rituais religiosos e dentre outros. Conforme destaca Carderaro (2021), é possível observar a relação dos mitos com a música na própria origem da palavra música, a qual é entendida originalmente como “arte das musas”. Ainda no que diz respeito à importância da música, segundo Platão, em *república*, a música possui um poder significativo na formação do caráter e na educação, sendo capaz de influenciar a alma e o comportamento humano.

Ainda no que se refere às musas, sabe-se que essas tiveram um papel primordial para os antigos. As musas eram invocadas pelos poetas antigos para trazerem inspiração para suas produções, desse modo, ajudando-os a alcançar a perfeição. Até hoje as musas continuam presentes em nosso meio, assim como os demais mitos, não é incomum observar que em algumas composições seus nomes sejam mencionados.

Diante desse cenário, onde prevalece a presença do mito, conforme fora apresentado, o presente estudo tem como finalidade investigar a presença dos mitos no cancioneiro popular brasileiro, especificamente os mitos que retratam as figuras

femininas da antiguidade. Buscamos evidenciar a polissemia desses mitos nas canções de artistas da MPB a partir de uma estética ancorada no caráter multicultural e intermediático de nosso corpus. Além disso, nosso trabalho também visa fomentar o estudo do cancionário paraibano, visibilizando e fundamentando essas produções. Para tanto, a fim de evidenciar a importância dos mitos em suas múltiplas faces, ao longo de nosso trabalho, dialogamos com diversos autores, tais como Carderaro (2011), Eliade (2016), Torres (2011) e outros. Nesse sentido, a fim de promover um melhor aproveitamento da temática deste trabalho, dividimo-lo em três seções, a saber: a presença dos mitos greco-romanos nas canções de Chico Buarque, Os mitos no cancionário de Caetano Veloso e por fim, Uma (re)leitura do feminino nas composições de Chico Buarque e Caetano Veloso: da antiguidade até a contemporaneidade.

A Presença dos mitos Greco-Romano nas canções de Chico Buarque

Chico Buarque é um importante cantor e compositor brasileiro. Nascido em 1944, natural da cidade maravilhosa, ele é um dos maiores nomes da MPB. Suas canções apresentam fortes críticas e denúncias sociais. Para além de uma produção com fortes denúncias, uma questão intrigante que também prevalece nas letras das suas canções é a presença do feminino. A mulher aparece em muitos momentos como a verdadeira musa inspiradora do compositor.

Chico Buarque trabalha a figura feminina em diversos cenários, desde a mulher idealizada, transgressora à submissa. Elas são descritas em diversos cenários e das mais diversas maneiras. É nesse contexto no qual prevalece o desenvolvimento dos perfis femininos que enxergamos a presença da mulher da antiguidade clássica em suas canções.

Entre as produções do seu cancionário, selecionamos “Mulheres de Atenas”, em que o compositor evidencia criticamente um perfil feminino idealizado, submisso e obediente. Chico Buarque nos convida a refletir sobre a condição feminina e lutar por igualdade e respeito aos direitos das mulheres, transcendendo a época em que a música foi escrita. Na canção, é perceptível que havia para essas mulheres atenienses um modelo imposto pela sociedade, sobretudo, pelos homens, por isso consideramos relevante a delimitação de sua análise, já que contribui com questões importantes para a nossa atualidade. Vejamos a canção a seguir:

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas; cadenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos
Poder e força de Atenas

Quando eles embarcam soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam, sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas, obscenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos
Bravos guerreiros de Atenas

Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar um carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas, Helenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas

Geram pros seus maridos
Os novos filhos de Atenas

Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito, nem qualidade
Têm medo apenas
Não tem sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas, morenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos
Heróis e amantes de Atenas

As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas, serenadas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos
Orgulho e raça de Atenas (Buarque, 1976)

Segundo Tôrres (2011), “A ateniense casada vivia a maior parte do tempo confinada às paredes de sua casa, detendo no máximo o papel de organizadora das funções domésticas, estando de fato submissa a um regime de quase reclusão” (Tôrres, 2001, p. 49). Diante da perspectiva descrita, percebe-se a inferioridade com que a mulher era vista e tratada na antiguidade, as mulheres atenienses sempre estiveram à mercê de um homem, vivendo inteiramente para o outro e não para si.

A primeira palavra da letra da canção por si só já diz muito sobre o histórico da mulher ateniense e sobre o que trata a canção. O verbo no

imperativo, “mirem-se”, citado no início da canção, além de possuir uma relação com a visão de que as mulheres deviam seguir ordens superiores de uma representação patriarcal, também tem relação com o contexto histórico da época em que a música foi produzida. A canção carrega fortes marcas históricas do passado dessas mulheres, as quais eram consideradas como modelos simplesmente por serem obedientes e por se dedicarem exclusivamente aos seus filhos e maridos. Diante desse cenário em que a mulher é tida como símbolo e objeto de dominação, é possível traçar um paralelo com os dias atuais em que vivemos, onde as mulheres, sob a ótica masculina, devem dedicar-se unicamente para eles.

Para as atenienses, conforme a letra da canção evidencia, restavam-lhes apenas o direito à família, pois sua vida pública e seus direitos eram inexistentes. Essas mulheres não tinham sequer liberdade de escolha, aliás, desconheciam o significado dessa palavra, eram excluídas da tomada de decisões importantes e de qualquer outra forma de autonomia civil. Segundo Tòrres (2001), “[...] as mulheres gregas em geral eram despossuídas de direitos políticos ou jurídicos e encontravam-se inteiramente submetidas socialmente” (Tòrres, 2001, p. 49). Diante dessa realidade vivida pela mulher ateniense é importante ressaltar que Atenas era somente uma entre centenas de outras cidades da pólis Hélade, e que em outras cidades as mulheres viviam em condições distintas, com mais direitos e com uma liberdade considerável. Em Lesbos, por exemplo — terra da poetisa Safo, acredita-se que as mulheres desfrutavam de uma liberdade considerável. Luis S. Krausz (1992) chega a afirmar que “(...) elas foram tão livres como o são hoje no Ocidente” (KRAUSZ, 1992, p. 9).

Em Atenas, enquanto os maridos partiam para as guerras, essas mulheres tinham apenas que esperá-los e se manterem fiéis, conforme retrata Buarque (1976) em sua canção. A canção retrata a dura realidade das atenienses, as quais “Não têm gosto ou vontade, Nem defeito, nem qualidade, Têm medo apenas [...]” (Buarque, 1976). Nesses versos, Buarque resume a vida dessas mulheres, as quais não possuíam nada e não significavam nada além de esposas e reprodutoras, tendo somente suas funções vistas, mas não sua identidade.

A canção escancara a opressão sofrida pela mulher e o apagamento de sua identidade. Ao longo de toda a letra da canção percebemos como essas mulheres eram tratadas como objetos de dominação e opressão, enquanto os homens desfrutavam da liberdade de fazer o que bem entendessem. Fica evidente que essas mulheres foram privadas de seus direitos e de participarem na busca por melhorias para a sociedade, condicionadas a uma vida em que o marido e os afazeres domésticos eram suas únicas obrigações. Dentro desse contexto no qual a mulher é vista como ser inferior, é possível traçar um paralelo com os dias, onde a mulher ainda acaba sendo vista como objeto de dominação e objetificação.

Ao analisarmos a canção, percebemos que, embora tantos séculos tenham se passado desde o período antigo e que tenhamos evoluído enquanto sociedade,

questões como essa objetificação feminina ainda são atuais. Diante desse cenário, é possível refletir sobre como apesar de todos os avanços em termos de garantias legais que assegurem os direitos das mulheres, ainda prevalecem em nosso meio estruturas sociais dominantes que reproduzem a desigualdade de gênero e que reforçam determinados estereótipos limitantes.

Os mitos no cancionero de Caetano Veloso

Caetano Veloso, por sua vez, outro grande nome da música popular brasileira e mundialmente reconhecido por suas produções, também cita em várias canções e em diversos momentos os mitos greco-romanos. Em “Você é linda”, Caetano Veloso nos apresenta, através de uma melodia suave e melancólica, a figura de mulher muito bela, encantadora, que traz múltiplas referências estéticas, com potencial de criação, de vida e conectada com as forças da natureza. Podemos observar a seguir os elementos mencionados anteriormente:

Fonte de mel
Nos olhos de gueixa
Cabocla e máscara
Choque entre o azul
E o cacho de acácias
Luz das acácias
Você é mãe do sol
A sua coisa
É toda tão certa
Beleza esperta
Você me deixa a rua deserta
Quando atravessa
E não olha pra trás
Linda, e sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer e diz
Você é linda, mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor que bateu em mim
Você é forte, dentes e músculos

Peitos e lábios
Você é forte
Letras e músicas
Todas as músicas
Que ainda hei de ouvir
No Abaeté areias e estrelas
Não são mais belas
Do que você mulher das estrelas
Mina de estrelas
Diga o que você quer

Você é linda, e sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer e diz
Você é linda, mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor que bateu em mim

Gosto de ver você no seu ritmo
Dona do carnaval
Gosto de ter, sentir seu estilo
Ir no seu íntimo
Nunca me faça mal
Linda, mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor que bateu em mim
Você é linda, e sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer e diz

Você é linda, mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor que bateu em mim

Gosto de ver você no seu ritmo
Dona do carnaval
Gosto de ter, sentir seu estilo
Ir no seu íntimo
Nunca me faça mal
Linda, mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor que bateu em mim
Você é linda, e sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer e diz (Veloso, 1983).

Em “Você é linda” o compositor descreve a figura de uma mulher extremamente bela em todos os aspectos. Seus olhos, seu cabelo, lábios, tudo nessa mulher é belo, sua beleza é mais que demais, como ele menciona nos versos finais da canção. Diante desse arquétipo³⁸ de uma beleza feminina idealizada, marcante e sem comparações, é possível relacionar essa figura feminina, entre outras possíveis, com o mito de Afrodite. Na história da mitologia grega, Afrodite é a deusa do amor, da beleza e da sexualidade, elementos que são desenvolvidos ao longo de toda letra da canção.

Afrodite teria nascido da espuma do amor quando Cronos cortou os genitais de Urano, o pai dos titãs, e os jogou ao mar: “De repente, de dentro da branquíssima espuma, saltou uma jovem, a filha de Urano, Afrodite, a mais bela moça, a mais bela deusa que já surgiu no mundo” (Stephanides, 2011, p.58). Cultuada em diversas regiões da Grécia antiga, o mito de Afrodite influenciou e segue influenciando ainda a sociedade na contemporaneidade, nas pinturas e nas esculturas que a retratam, Afrodite é dona de uma beleza singular.

A letra da canção é marcada por uma melodia suave e pela exaltação da mulher. Para intensificar ainda mais essa exaltação, o compositor utiliza de algumas metáforas que descrevem a beleza dessa mulher, como “Onda do mar do amor que bateu em mim”, “fonte de mel”, “mãe do sol” e dentre outras. As metáforas, nesse caso, têm a função de destacar a beleza feminina, a qual transcende o entendimento e a beleza, reforçando novamente o arquétipo de uma mulher idealizada pela sua beleza. Beleza esta que não é superficial, meramente física, mas que também transcende para aspectos filosóficos e estéticos. Na filosofia, a beleza é frequentemente vista como um conceito complexo e multifacetado, com raízes na

³⁸ Modelo; o que é utilizado como um padrão universal. Nesse caso, o arquétipo mencionado é o de um padrão de beleza idealizado.

estética grega antiga. A composição é como um poema que busca descrever a beleza da mulher desejada, da sua musa.

No caso dessa música, assim como em muitas outras composições de Caetano Veloso, a referência à Afrodite é feita de maneira implícita e sutil, o que a torna praticamente imperceptível, especialmente para aqueles que desconhecem o mito. Contudo, apesar dessa menção indireta, ao analisarmos a letra de maneira minuciosa é possível enxergar a relação de similaridade entre a mulher descrita e a figura de Afrodite.

Uma (re)leitura do feminino nas composições de Chico Buarque e Caetano Veloso: da antiguidade até a contemporaneidade.

Conforme fora observado ao longo da análise das canções de Chico Buarque e Caetano Veloso e dos nossos estudos acerca da figura feminina na antiguidade, foi possível constatar que ao longo dos séculos a figura da mulher sempre foi alvo de objetificação, seja ela por ser vista como aquela que é causadora do mal, da perdição e dos sofrimentos humanos, fatos que remontam inclusive a primeira mulher da humanidade (Eva), ou por seu caráter transgressor. Em diferentes períodos históricos, situações e em todos os momentos o fato é o mesmo, a figura feminina foi e continuará sendo motivo de debate.

Na antiguidade clássica as mulheres eram consideradas como seres inferiores aos homens, por esse motivo, eram privadas de muitos direitos e de decisões sobre suas próprias vidas, elas deveriam ser símbolo de obediência e servidão. Torres aponta que “[...] a inferioridade da mulher e da sua posição pode ser atestada pela *política* de Aristóteles, que a justificava em virtude da não plenitude na parte racional da alma, o *logos*” (Torres, 2011, p. 2). Diante desse cenário, observa-se que a mulher era enxergada como irracional, logo, deveria ter uma posição inferior à do homem. Calar as mulheres era como uma forma de anular sua própria existência, de silenciá-las e aprisioná-las.

Vindo para o contexto nacional brasileiro, especificamente no século XIX, por sua vez, sabemos que este foi um período de grandes transformações na sociedade, o que consequentemente também interferiu na organização social e no modo de pensar das pessoas. Contudo, essa transformação econômica e social não mudou ou sequer interferiu nos ideais e padrões femininos estabelecidos anteriormente na antiguidade. As mulheres do século XIX deveriam ser educadas especialmente para o casamento, para serem mães e mulheres de fé, como ocorria na antiguidade. A verdadeira educação, baseada nos livros ou nas ciências, não era para essas mulheres, uma vez que poderiam influenciá-las de maneira negativa, além de não serem importantes, visto que o casamento era a tarefa principal para as mulheres.

Como se a educação voltada para o casamento e a idealização da figura feminina já não fossem suficientes, as mulheres do século XIX também enfrentavam um tratamento diferente dos homens na sociedade. Enquanto a maioria dos homens detinha de toda liberdade para fazer o que bem quisesse e como quisesse, a mulher não tinha esse mesmo direito. Diante dos olhos da sociedade elas eram figuras que deveriam ser símbolo de bom comportamento, e qualquer coisa feita que ferisse esse “projeto” idealizado, tornaria a mulher como símbolo do mal e do pecado, o que faria com que a sociedade jamais a perdoasse. Nesse sentido, podemos observar que ao longo dos séculos o estereótipo da figura feminina ideal pareceu permanecer intocável desde a antiguidade, se mantendo ao longo dos séculos.

Na contemporaneidade, embora haja debates e algumas mudanças significativas no que diz respeito aos direitos das mulheres, ainda há muito o que se enfrentar. A figura feminina continua sendo vandalizada e excluída em diversos momentos, assim como ocorria com as mulheres de Atenas. Nas letras das canções, por exemplo, objeto de estudo do nosso trabalho, é possível constatar em diversos momentos a representação de um arquétipo desfavorável à mulher, que a sexualiza, banaliza ou a diminui, o compositor Caetano veloso, por exemplo, retrata esse arquétipo negativo da figura feminina:

Ah! Que esse cara tem me consumido
A mim e a tudo que eu quis
Com seus olhinhos infantis
Como os olhos de um bandido
Ele está na minha vida porque quer
Eu estou para o que der e vier
Ele chega ao anoitecer
Quando vem a madrugada ele some
Ele é quem quer
Ele é o homem
Eu sou apenas uma mulher. (Veloso, 1994)

A música “Esse cara”, de Caetano Veloso, traz uma forte crítica social à opressão da figura feminina. Através da análise da letra da canção podemos constatar um eu-lírico feminino extremamente apaixonado e que está em uma relação intensa, na qual se encontra totalmente entregue a um homem. Ao final da canção, fica explícito que esse eu-lírico se sente inferior a esse homem, relatando que é “apenas uma mulher”, como se ser mulher fosse algo que a tornasse pequena

e incapaz de agir por conta própria, restando somente aceitar seu status de inferioridade. Diante desse cenário no qual a mulher tem sua voz silenciada, é possível observar a relação de semelhança com as mulheres da antiguidade, as quais dependiam apenas de um casamento bem sucedido, não lhes cabendo vez ou voz.

Diante desses paradoxos em que observa-se a importância das discussões sobre a mulher e a mitologia, conseguimos problematizar a presença de um arquétipo feminino que perdura por gerações. Através do corpus de nossa pesquisa foi possível observar as diferentes nuances da figura feminina tanto nas canções de Caetano Veloso quanto de Chico Buarque.

Considerações Finais

Através de nosso estudo conseguimos observar e compreender como os mitos greco-romanos permanecem em nosso meio através das múltiplas possibilidades de (re)leitura. Ao analisar as letras das composições de Chico Buarque e de Caetano Veloso conseguimos não apenas notar essa “reconfiguração” dos mitos mas, sobretudo, pudemos notar como esses mitos ganham espaço na contemporaneidade sendo utilizados para debates importantes, como no caso da discussão sobre a representação do feminino, conforme percebemos através da análise das letras das composições.

Além disso, conseguimos ainda notar como cada compositor utiliza da representação feminina antiga de diferentes maneiras. Se por um lado a mulher é exaltada e tem sua beleza reverenciada, tratada como símbolo de beleza e paixão, muitas vezes associada a importantes modelos femininos, como as musas ou deusas, por outro lado, é possível notar como essa representação reforça determinados estereótipos machistas e limitantes, que colocam a mulher em papéis secundários.

Diante desse cenário, constatamos que são diversos os arquétipos femininos deixados pelos mitos greco-romanos que reverberam nas produções musicais dos compositores estudados. Isso evidencia não somente que os mitos permanecem em nosso meio através das mais diversas formas de representação artística, mas também que é necessário desmistificar certos padrões herdados pelos antigos, compreendendo como esses discursos nos atravessam e abrindo espaços para discussões sobre a representação dos mitos greco-romanos em nosso meio.

Referências

BUARQUE, Chico. **Mulheres de Atenas**. 1976. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45150/>. Acesso em 27 de abril de 2025.

CARDERARO, Lidian. **A arte das musas ! uma introdução às relações entre música e mito na Grécia antiga**. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/954>. Acesso em 04 de maio de 2025.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Perspectiva, 2016.

KRAUSZ, Luis S. Prefácio. In: **SAFO**. Safo de Lesbos. Trad. Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

STEPHANIDES, Menelaos. **Os Deus do Olimpo**. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. Tradução de Luiz A. Machado; São Paulo: Odysseus, 2011.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. **Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV aC)**. Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages, n. 1, p. 48-55, 2001.

VELOSO, Caetano. **Esse cara**. 1994. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/144566/>. Acesso em 29 de abril de 2025.

VELOSO, Caetano. **Você é linda**. 1983. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/43884/>. Acesso em 28 de abril de 2025.

Sobre outros tons poéticos ou às inquietações dramáticas do existir pelas canções de Amy Winehouse

Emilly Antônia Rodrigues Santos³⁹

Manoel Barreto Júnior⁴⁰

Resumo: Amy Winehouse (1983-2011), criou sua obra poético-musical um mundo difuso, intenso e repleto de significados que se retroalimenta pela experimentação do cotidiano entre emoções, dramas, angústias que refletem inquietações existenciais. Feições pelas quais o eu lírico Winehouseano vaza extrema e lúcida expressividade, ante um mundo reificado em suas múltiplas aparências. Afloradas tais questões, o objetivo desta pesquisa se articula em investigar aspectos de uma possível rebeldia existencial, pelas lentes da contemporaneidade poética, que transmutam expressões de uma alma torturada pelo fardo existencial que se reconstrói pelo efeito estético de palavras, versos, ritmos e temáticas singulares. De tal modo, o que parece antagônico, distante, indesejável se revela como necessária matéria expressiva que forja um palimpsesto músico-poético do que se almeja mais humano. Com efeito, a cantora rasura modos ordinários de práticas sociais como tradução existencial. Assim, através desse olhar, serão privilegiadas leituras contextuais de músicas esparsas compostas e interpretadas por Winehouse, por meio da metodologia bibliográfico-documental, à luz da articulação teórica de Bosi (2015), De Moura (2011), Pucheu (2014), entre outros; pelo entendimento do fluxo comunicativo que se expressa em suas canções.

Palavras-chave: Amy Winehouse; música e poesia; poética existencial

Notas iniciais

Este estudo propõe investigar a poética existencial nas composições musicais de Amy Winehouse, compreendendo-as como expressões líricas de uma rebeldia marcada por afetos dissonantes: dor, perda, solidão e desalento. Para além de seu inegável talento vocal e impacto cultural, Winehouse dramatiza artisticamente a inquietação de existir, forjando em cada verso uma confissão crua da experiência

³⁹ Graduanda em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB. E-mail: antoniaemilly4@gmail.com

⁴⁰ Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutor em Educação e Contemporaneidade pelo PPGEduC/UNEB. Docente do Colegiado de Letras, Língua Inglesa e Literaturas, *Campus* II (UNEB). E-mail: mbjunior@uneb.br

de ser, viver e adoecer sob o peso da lucidez. Sua arte emerge não como fuga, mas como enfrentamento, uma forma de cantar aquilo que não se pode calar.

Através de um lirismo confessional que se entrelaça a tradições do *Soul*, *Jazz* e *Blues* (gêneros musicais historicamente comprometidos com a expressão do sofrimento e lamentos existenciais). Através desse caminho artístico Winehouse mobiliza sua voz para dizer o indizível. Sua poética não busca confortar, mas tensionar; não almeja curar, mas expor a ferida como potência estética. Nesse gesto, remete à metáfora de Maya Angelou, ao afirmar que:

The caged bird sings because it must. It must or die. It may be must and die, I don't know. But it must sing. Sometimes the melody arrived at in the cage is much more fetching, much more appealing, much more profound, much more poignant than the melody arrived at by the bird who's on the loose. The caged bird sings with a fearful trill, its song is heard on the distant hill, for the caged bird sings of freedom. (Angelou, 2013, s/p).

Assim como o pássaro na gaiola, Winehouse canta não por escolha, mas por necessidade, seu canto é necessário para sua sobrevivência. Cada música sua como um sussurro de liberdade em meio à clausura emocional, um ato de resistência diante da desesperança. A dramaticidade de sua obra não é mero ornamento, mas constituição mesma de um eu lírico fragmentado, que se vê compelido a expressar a angústia de existir em um mundo que impõe silenciamentos e normatizações.

Apontamentos teórico-metodológicos

A poética existencial em Amy Winehouse pode ser compreendida pela articulação entre filosofia existencialista, poesia confessional e estética musical. Jean-Paul Sartre (1987, p. 25) fundamenta a ideia de que o ser humano é "condenado à liberdade", sendo responsável pela construção de si mesmo por meio das suas escolhas e atos. É nesse intervalo entre liberdade e angústia que se desenha a arte como resistência simbólica ao vazio.

Para Camus (1996, p. 112), a arte é uma forma de "revolta contra o absurdo", um modo de afirmar a existência diante da ausência de sentido. Tal como afirmam Leva e Furlan (2024, p. 199), "a criação artística, a composição revoltada, se manifesta através do estilo; o artista, no ato de criação, realiza o movimento de simultânea aceitação e recusa do mundo, como na revolta". Amy Winehouse encarna esse gesto rebelde ao transformar sua dor em música.

Nessa perspectiva, a canção pode ser compreendida como prática de reinscrição subjetiva, como um modo de se narrar diante da normatividade social. A arte torna-se, assim, um lugar de invenção de si, como afirma Paz (2013, p. 15): "a poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une".

A poesia confessional de Anne Sexton e Sylvia Plath fornece subsídios para entender a forma como a voz feminina encena o sofrimento sem vitimismo. Uroff (1977, p. 104) observa que "as vozes indignadas de Plath não confessam tanto a sua miséria quanto a extravasam". Bosi (1977, p. 146) completa: "a ferida dói como nunca. Seus lábios estão sempre abertos", sinalizando o valor da dor como expressão poética.

Zygmunt Bauman (2001, p. 8), descreve a modernidade líquida como um tempo de relações voláteis e identidades frágeis, no qual "a arte, mais do que nunca, torna-se refúgio e espelho do mal-estar". Nesse panorama, a arte funciona como enfrentamento, produzindo uma subjetividade que não foge da dor, mas a converte em forma simbólica e visível ao outro.

Para tanto, esse estudo se articula através da metodologia bibliográfico-documental de cunho qualitativo, foram catalogadas aproximadamente 20 (vinte) canções, das quais duas se destacaram por apresentarem com maior intensidade os traços relacionados ao recorte da pesquisa: inquietações existenciais expressas poeticamente. As análises se baseiam em uma leitura poético-musical das letras das canções, levando em conta a fusão entre palavra, som e voz enquanto expressão estética da dor.

Além da análise das composições musicais, este estudo considera também a leitura interpretativa dos principais textos teóricos utilizados como referencial. Obras como *A música habita a linguagem*, de Flávio Barbeitas (2007), *Poéticas modernas em expressão anglófona*, de Barreto Júnior (2014), *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (1977), *Modernidade líquida*, de Zygmunt Bauman (2001), *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault (2006) e *O mito de Sísifo*, de Albert Camus (1996), entre outras, oferecem suporte para a construção da análise e enriquecem a articulação entre estética, subjetividade e poética existencial.

A abordagem analítica fundamenta-se através de leituras contextuais de canções catalogadas, à luz das teorias do existencialismo, da poesia confessional e dos estudos sobre subjetividade contemporânea, com o objetivo de compreender como a produção estética de Amy Winehouse opera como uma forma de resistência simbólica à fragmentação do sujeito moderno. Além disso, a análise incorpora análise das entrevistas e biografias da cantora/poeta, bem como discussões de autores que tratam das noções de resistência e sobrevivência, especialmente no que diz respeito a vozes historicamente silenciadas.

A solidão que canta: poesia em forma de música

A solidão é um dos eixos centrais da poética de Amy Winehouse. Ela aparece não apenas como tema, mas como atmosfera. Suas canções, permeadas por tonalidades noturnas, evocam uma

subjetividade em ruína que encontra na voz a única forma de resistência. A noite, a solidão, o abandono e o amor se tornam matérias-líricas para a construção de uma poética da vulnerabilidade. Há, em sua obra, uma recusa à anestesia emocional: Winehouse não apenas canta sobre a solidão, ela a encarna, a amplifica, a estetiza.

Além disso, é necessário pensar na solidão não apenas como ausência de companhia, mas como estado de espírito (aquela experiência íntima de se sentir só mesmo quando se está cercado por outras pessoas). Nesse sentido, a poética de Winehouse traduz essa solidão emocional e existencial, que ecoa nas entrelinhas da sua voz e em cada verso que ela canta. Essa solidão, ao ser compartilhada poeticamente, amplia o caráter de silêncio e torna-se linguagem, forma de dizer o indizível, de convocar o outro à escuta de uma dor que também é coletiva.

Sob tal olhar, a expressividade radical da obra de Winehouse não reside apenas no que é dito, mas na forma como se diz, na escolha rítmica das palavras, na repetição quase obsessiva de versos, na tessitura vocal que encarna a dor. Como observa Abbott (2018, p. 226), “a forma do poema é parte do que ele diz, um aspecto do seu conteúdo”. Assim, a música não é mero suporte da letra, mas constituição mesma do significado poético. A dor, nesse contexto, não é apenas tematizada: ela é performada, e a performance vocal de Winehouse opera como inscrição de afetos dilacerados em ritmo e timbre.

As estruturas musicais de Amy Winehouse não têm como objetivo descrever o mundo exterior, mas traduzir uma consciência íntima em convulsão. Tal como observa McGrath (2017, p. 12), artistas modernos voltaram-se à música para expressar a interioridade subjetiva, e não o real objetivo. Winehouse segue essa linhagem, mas com um agravante lírico: sua interioridade é marcada por ruínas, vícios, traumas e lucidez, tudo isso se condensa em uma poética de tons escuros e de pulsações frágeis.

Neste contexto, a solidão é transfigurada em performance estética. Como destaca Corrado Bologna, citado por Barbeitas (2007, p. 100), a voz é “um grito de presença, pulsação universal e modulação cósmica”. Winehouse canta como quem sobrevive, como quem transforma o choro em voz, em resistência. Em sua obra, a solidão não é o fim, mas o início de um percurso de autoafirmação. A partir do abismo íntimo, ela constrói uma poética que se recusa a desaparecer, tornando-se, paradoxalmente, presença intensa no espaço cultural contemporâneo.

A performatividade da dor: corpo, voz e gênero em Winehouse

As composições de Amy Winehouse podem ser compreendidas como uma prática performativa em que corpo, voz e dor se entrelaçam numa encenação contínua de vulnerabilidade e resistência.

Dentro desse cenário, a presença cênica de Winehouse, marcada por silêncios desconfortáveis, gestos dissonantes e uma voz que oscila entre a contenção e o colapso, opera como linguagem. Não se trata de uma performance teatralizada da dor, mas de uma encarnação afetiva que desconstrói o ideal de uma feminilidade polida, silenciosa e emocionalmente regulada. Nesse gesto, a artista britânica confronta o olhar social e midiático que insiste em domesticar a expressividade feminina. Como afirma Diana Taylor (2003, p. 26), *“Part of what performance and performance studies allow us to do, then, is take seriously the repertoire of embodied practices as an important system of knowing and transmitting knowledge.”*, o que nos permite pensar o corpo da cantora como um arquivo vivo de experiências que recusam a normatividade emocional.

Ao ocupar publicamente o lugar da mulher em sofrimento, sem suavizar suas dores nem se encaixar nos roteiros esperados de superação, Winehouse realiza uma crítica à espetacularização da dor feminina. Seu corpo magro, tatuado e quase sempre deslocado de si próprio torna-se símbolo de um sujeito que desafia tanto os padrões de beleza quanto os scripts da superação redentora. Sua voz, com todas as suas nuances que a tornam única, não apenas canta: ela denuncia, sangra, interrompe, resiste. E, nesse gesto, desloca os códigos de gênero e desafia os moldes culturais da exposição pública da mulher.

Resultados projetados/alcançados

A figura feminina apresentada na canção subverte a posição de fragilidade tradicionalmente atribuída às mulheres nas narrativas amorosas, assumindo a condição de guerreira afetiva, cuja dor não é paralisante, mas mobilizadora. A voz lírica se coloca como escudo, presença e alicerce, uma mulher que luta ao lado do outro, mesmo quando isso exige o sacrifício de si.

A repetição de imagens de resistência (como *"I refuse to let him go"*) e a cadência firme da melodia reforçam esse posicionamento combativo, em que o amor não é sentimentalizado, mas armado. A entrega amorosa não é passiva: ela se faz decisão, pacto, abnegação consciente. O lirismo da canção desvia da idealização romântica e mergulha numa estética de guerra íntima, onde o afeto é fronteira de luta.

A performance vocal de Winehouse, contida e melancólica, amplia o alcance simbólico da letra, transformando a canção em um lamento guerreiro, uma súplica embriagada de orgulho, como ela própria canta. Com isso, o eu lírico feminino não apenas expressa um sofrimento amoroso, mas reconstrói seu lugar dentro dele, ocupando o centro da ação com lucidez dolorosa e força interior.

Nesse gesto, Winehouse inscreve uma poética de entrega marcada pelo paradoxo: quanto mais frágil a situação emocional, mais potente o ato de resistência. Assim, *Some Unholy War* funciona como dramatização lírica de uma identidade feminina que recusa o silêncio e reafirma, por meio da canção, sua existência plena de desejo, fidelidade e desespero, mas também de escolha.

Some Unholy War

*If my man was fighting some unholy war
I would be behind him
Straight, shook up beside him
With strength he didn't know
It's you I'm fighting for
He can't lose with me in tow
I refuse to let him go (to let him go)
At his side, and drunk on pride
We wait for the blow*

[...]

(Winehouse, 2006)

Alguma Guerra Profana

Se o meu homem estivesse lutando alguma guerra
profana
Eu estaria ao lado dele
Firme, abalada ao lado dele
Com uma força que ele nem sabia que eu tinha
É por você que estou lutando
Ele não pode perder com meu apoio
Eu me recuso a deixá-lo (a deixá-lo)
Ao lado dele, embriagada de orgulho
Esperamos pelo golpe
[...]

(Winehouse, 2006, tradução nossa, 2025).

De tal maneira, o excerto de *Some Unholy War* revela uma intensa luta simbólica em que a figura feminina assume papel ativo de força e resistência. A frase *I would be behind him / Straight, shook up beside him*, sugere um pacto afetivo de lealdade radical, no qual a dor torna-se potência. Trata-se de uma lealdade que não se dá por submissão, mas por escolha consciente de estar junto, mesmo em contextos considerados "profanos" ou moralmente ambíguos, como anuncia o próprio título

da canção. Nesse gesto, a canção desloca o amor de seu lugar idealizado e o reinscreve como espaço de combate e comunhão. A performance vocal de Amy Winehouse imprime a esse gesto uma dimensão encarnada, em que som e palavra se fundem como expressão de entrega e subjetividade. Sua voz, tensa e contida, traduz uma força que não se afirma pelo grito, mas pela persistência da presença, uma resistência que se realiza no fio entre o afeto e o abismo. O vibrato leve e a escolha por uma interpretação quase sussurrada conferem à canção uma intensidade íntima que ecoa a ideia de uma luta silenciosa, interior, mas não menos feroz.

Essa encenação do amor como enfrentamento também tensiona construções tradicionais de gênero, revelando um eu lírico feminino que não se limita ao papel de vítima ou objeto do sofrimento. Contrariamente, Winehouse constrói uma figura ativa, capaz de sustentar o outro, mesmo que isso implique seu próprio colapso.

Em *Back to Black* (2006), esse processo se intensifica, na medida em que a letra articula o luto, a rejeição e o desamparo com alta carga afetiva. A expressão *I go back to black* metaforiza o retorno ao vazio emocional. Sendo assim, o padrão poético é construído no excesso, no acúmulo, na musicalidade do abismo. No entanto, a performance de Winehouse, ao expor a dor com intensidade e controle, transforma a desolação em gesto estético. Por esta lente sua voz não denuncia apenas a perda, mas afirma a fragilidade como experiência compartilhável.

Back to Black

*He left no time to regret
Kept his dick wet with his same old safe bet
Me and my head high
And my tears dry, get on without my guy
You went back to what you knew
So far removed from all that we went through
And I tread a troubled track
My odds are stacked, I'll go back to black
We only said goodbye with words
I died a hundred times
You go back to her, and I go back to- [...]
Black, black
Black, black
Black, black
Black
[...]*

(Winehouse, 2006)

De Volta ao Luto

Ele não deixou tempo para o arrependimento
Manteve o pau molhado com a sua mesma velha
aposta segura
Eu, de cabeça erguida
E minhas lágrimas secas, sigo em frente sem meu
cara
Você voltou para o que conhecia
Tão distante de tudo o que passamos
E eu sigo uma trilha conturbada
Minhas chances são poucas, eu volto ao luto
Nós apenas dissemos adeus com palavras
Eu morri cem vezes
Você volta para ela, e eu volto para o- [...]
Preto, preto
Preto, preto
Preto, preto
Preto
[...]

(Winehouse, 2006. Tradução nossa, 2025)

Por conseguinte, a canção *Back to Black* não se limita a confessar um luto amoroso, mas o elabora, pela expressão lírica, como pensamento encarnado, forma de saber que não depende da lógica, mas da sensibilidade. Nesse sentido, como afirma Abbott (2018, p. 230), o verso é “uma forma de cognição”, dotado de resistências e dificuldades próprias.

McGrath (2017, p. 15) enfatiza que “a repetição é o meio de captar o padrão; mas, por definição, o padrão é justamente essa repetição”. A repetição de *I go back to black* simboliza não apenas o retorno à tristeza, mas também uma familiaridade com a escuridão, sugerindo um ciclo de sofrimento inescapável. A frase *I died a hundred times* expressa a intensidade emocional, associando-a à morte, enquanto *We only said goodbye with words* revela a superficialidade da ruptura.

Ainda que frases como *I died a hundred times* possam parecer, à primeira vista, hipérboles emocionais, nelas reside uma linguagem do afeto que escapa à lógica tradicional. Como lembra Abbott (2018, p. 231), há formas de significação que parecem semanticamente vazias, entretanto, são cognitivamente legítimas, e talvez até mais intensas por isso.

Assim sendo, a canção transita entre a aceitação da perda e a resistência, de maneira a dramatizar a luta interna entre o desejo de seguir em frente e a impossibilidade de escapar dos próprios demônios emocionais.

Em tons de considerações finais

Afloradas tais questões, a poética de Amy Winehouse se revela, ao longo deste estudo, como uma forma singular de articulação entre o fazer artístico e suas inquietações existenciais. Não se trata apenas de interpretar letras musicais, mas de compreender como a música entre aproximações e distanciamentos com outras áreas do conhecimento, ressignificam elementos líricos através da dor, da voz e das linguagens.

Um movimento que transita pela resistência intersubjetiva em um mundo marcado por imperativos de normatividade afetiva e silenciamentos emocionais; um

percurso analítico, através de leituras contextuais das canções catalogadas evidência na poética de Winehouse, as inquietações existenciais e a expressão artística, fundem-se sem perder sua crueza, e, sobretudo, intensifica o trânsito entre ruínas e a afirmação, aspecto que, por si, emula a vulnerabilidade em um gesto poético com alta densidade simbólica, na contemporaneidade.

Assim compreendido, acontece o compartilhamento de vivências, experiências e ações estéticas que tensionam as convenções de gênero, expectativas sociais, práticas e modos de vidas que, genuinamente singulares em Amy Winehouse, constrói uma expressão lírica subversiva e intensidade íntima, de maneira a evidenciar o corpo que sente, voz que reclama o direito de comunicar entre as temporalidades - tornando à vida mais bela, repleta de significados humanizantes.

Referências

ABBOTT, Matthew. *Lyric Poetry*. In: STOCKER, B.; MACK, M. (ed.). **The Palgrave Handbook of Philosophy and Literature**. London: Palgrave Macmillan, 2018. p. 221–239. Disponível em: https://doi.org/10.1057/978-1-137-54794-1_11.

ANGELOU, Maya. **SuperSoul Sunday Interview with Oprah Winfrey**. Oprah Winfrey Network (OWN), 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CphS2AKUB1M>. Acesso em: 14 jun. 2025.

BARBEITAS, Flavio. **A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia**. Belo Horizonte, 2007.

BARRETO JÚNIOR, Manoel. **Poéticas modernas em expressão anglófona: destroços, fissuras e replicâncias**. *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, n. 07, p. 12-24, ago./dez. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: sobre os limites discursivos do sexo**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FERNANDES, Heloísa. **Albert Camus: a reconfiguração do mundo através da arte**. *Kínesis*, Marília, v. 38, n. 2, p. 225–243, 2022. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/15609>. Acesso em: 05 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

KIEFER, C. R. **A música e o imaginário romântico**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

LEVA, Gabriel; FURLAN, Reinaldo. **Albert Camus: a reconfiguração do mundo através da arte**. *Kínesis*, v. XVI, n. 40, p. 197–222, jul. 2024.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. São Paulo: 7Letras, 2016.

_____. **Poesia e música: laços de parentesco e parceria.** In: HIGA, Luiza (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 83–88.

MATOS, Mariana de. **Voz e poesia: sobre a performance na lírica moderna.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

McGRATH, John. **Music and Literature.** In: Samuel Beckett, *Repetition and Modern Music.* London: Taylor & Francis, 2017. p. 6–24. Disponível via ProQuest Ebook Central.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Tradução de Paulo Perdigão. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

UROFF, M. D. **Sylvia Plath and confessional poetry: a reconsideration.** *The Iowa Review*, v. 8, n. 1, p. 104-115, 1977. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/469207>. Acesso em: 24 abr. 2025.

WILLER, Claudio. **Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva.** *Revista Eutomia*, Universidade Federal de Pernambuco, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 23-41, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/download/244/206>. Acesso em: 19 abr. 2025.

WINEHOUSE, Amy. **Back to Black.** (2006) Disponível em: [Musixmatch](https://www.musixmatch.com/lyrics/amy-winehouse/back-to-black). Acesso em: 24 de abril de 2025.

_____. **Some Unholy War,** (2006). Disponível em: [Musixmatch](https://www.musixmatch.com/lyrics/amy-winehouse/some-unholy-war). Acesso em: 24 de abril de 2025.

A mística e a metafísica refletidas no processo poético-criativo de Wellington Brandão

Emily Tavares Nascimento⁴¹

RESUMO: Embora não se considere modernista, Wellington Brandão destaca-se enquanto uma voz que soma significativamente ao Modernismo, colaborando massivamente com publicações em revistas que atuaram como vozes dissonantes dentro deste movimento, a exemplo da revista *Verde* (1927-1929) e da revista *Festa* (1927-1935). Todavia, apesar de contar com uma expressiva poesia, em quantidade e densidade, o poeta foi deixado à margem pela crítica. Então, buscando contribuir com a fortuna crítica do autor, esse estudo se propõe a investigar a sua poética, bem como as suas inclinações místicas e metafísicas aplicadas ao seu processo de criação, dedicando-se ainda a observar como este formato espiritualista do fazer poético dialoga com outras vozes da poesia modernista. Para isso, será feita uma pesquisa qualitativa amparada pelos estudos de teóricos como Aristóteles (1973), Paz (1996), Vico (2008), e Zambrano (1939), as quais mediarão as leituras analítico-interpretativas de algumas poesias que compõem a obra *Deslumbramento de um triste*, de Wellington Brandão.

PALAVRAS-CHAVE: Wellington Brandão. Poética. Mística. Metafísica. Processo de criação.

Wellington Brandão: modernidade e espiritualidade na literatura brasileira do século XX⁴²

É que, ó Noite, / tu és o
refúgio do meu
pensamento, / tu és o ninho
doce, / macio e voluptuoso
em que descansa/ essa ave
inquieta do sol.../ Só a ti
revelo o mundo misterioso/

⁴¹ Mestranda em Criação e Processos Literários, linha vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe – PPGL/UFS. Professora voluntária do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: emilytavares@academico.ufs.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7267-4648>

⁴² Os dois primeiros tópicos deste artigo configuram adaptações da dissertação de mestrado submetidas ao PPGL, todavia, na dissertação, nos propusemos à análise da novela *Cabeça de comarca*, aqui, nos dedicaremos à poética do autor.

das minhas vocações. / Tu
és o meu ser estrelejado/ e
constelado. / Só tu
respondes/ às infinitas
harmonias/ do meu
silêncio.

Wellington Brandão.

Wellington Brandão, autor mineiro cuja produção atravessa as primeiras décadas do século XX, insere-se de maneira singular no cenário literário brasileiro, especialmente no contexto das manifestações modernistas. Embora tenha colaborado ativamente com revistas representativas do Modernismo mineiro, a exemplo do periódico *A Revista*, de Belo Horizonte, e da revista *Verde*, de Cataguases, e tenha sido presença constante nas páginas do *Mensário de Pensamento e arte*, como era chamada a primeira fase da revista *Festa*, Brandão recusava categorizações rígidas, preferindo autodefinir-se como um escritor “moderno” e não “modernista”, conforme registra em correspondência a Carlos Drummond de Andrade, em 26/10/1926. Somado a isso, no tocante à sua literatura, Marília Brandão Lemos Moraes afirma que

A sua facilidade de expressão e o fulgor de sua palavra, firme e sagaz nas suas argumentações, de espírito inquieto, combativo e irônico, fizeram dele uma figura das mais admiradas em todas as camadas sociais, pela sua simplicidade inata, resultante e causadora de sua verve artística, capaz de captar a essência do ser humano, da alma humana, expressada nos seus versos e nos seus escritos. (Moraes, 1995, p. 8).

Nesse âmbito, é possível constatar que a obra do autor revela profunda reflexão no que diz respeito aos vínculos entre a arte, a natureza, e o espírito, como evidencia o ensaio *Reflexões sobre a arte e a vida*, publicado na coletânea *O tratador de pássaros* (1935), no qual o autor afirma: “O espírito tem dois caminhos para a perfeição: a arte e a vida” (Brandão, 1935, p. 327). É a partir dessas premissas que a sua literatura é construída, isto é, em torno das suas inquietações existenciais, espirituais, e o seu olhar afetuosos à natureza, caracteres projetados mediante simbologias – o céu, o oceano, a árvore, o sol, a terra e o mar –, sendo esta literatura atravessada ainda por consideráveis marcas geossociais oriundas das suas vivências em Minas Gerais, espaço que, mesmo não sendo representativo de uma escrita regionalista, configura-se enquanto um horizonte imbuído de sentidos. As

significativas menções ao estado de Minas poderiam dirigir a crítica ao entendimento da sua poética enquanto uma escrita regionalista, no entanto o próprio autor, na obra *Caminhos de Minas*, faz o apontamento que distancia a crítica dessa adjetivação,

Não creio numa literatura “mineira”, nem mesmo regionalista, ou estereotipada, na paisagem e no estilo, por um cunho, uma vis ditados por fatalidades de ambiente, embora não subestime o extraordinário encanto, ou mesmo encantamento de certas influências quase diretas, ou ainda isoladas, de velhas realidades históricas ou geográficas, ou de insistentes tendências do antigo caráter, ousado, até na timidez, da Minas pré-moderna. (Brandão, 1958, p. 568).

Além das nuances supramencionadas é essencial examinar a trajetória de publicações do autor, de modo a constatar que Wellington Brandão desenvolveu uma produção literária multifacetada, composta por obras poéticas, como *Deslumbramento de um triste* (1920), *Seara da emoção* (1925), *O homem inquieto* (1926) e *Finale* (1942), além de incursões pela prosa de ficção, pelo ensaio e pelo testemunho político. Publicações como *Bonecos de pano* (contos, 1926), *Quarta República* (depoimento, 1951) e *Caminhos de Minas* (1958) atestam a diversidade formal e temática que marcam a sua escrita. Particular destaque merece a novela *Cabeça de Comarca* (1928), veiculada em capítulos publicados ao longo de 7 dos 13 números que compõem a primeira fase *Revista Festa*, e texto no qual o narrador-personagem apresenta traços autobiográficos que permitem entrever a fusão entre experiência pessoal, elaboração estética, e sobretudo, o contexto político da década de 20.

Ademais, é certo demarcar que a construção literária de Brandão articula crítica social e introspecção filosófica. Se por um lado sua poesia apresenta uma dimensão lírica marcada pela relação com a natureza e com o transcendente, configurando o que Morais (1995, p. 11) descreve como um autor “bucólico e amante da terra”, por outro, sua prosa frequentemente assume caráter ensaístico e denunciativo, evidenciando engajamento com os problemas sociais, políticos e culturais de seu tempo. Essa tensão entre o sensível e o racional, entre o estético e o político, perpassa toda sua obra e é particularmente visível nas posições que assume em textos como *Caminhos de Minas*, em que entre diferentes constatações, propõe uma leitura crítica do Modernismo brasileiro:

Eu senti no Brasil e em Minas uma dessas tempestades artificiais, chamada “movimento modernista”, e

escrevi e sustento que ele nada criou de novo, senão que, por uma espécie de milagre e desalteração psicológica, revelou alguns preciosos humoristas [...] porque outra coisa não foi tal movimento que uma espécie de mítingue, indiscutivelmente com razão forte de ser – a desse mesmo cansaço, ou desencanto dos inconformados, que sempre existiram em Minas, no Brasil, como na história de todas as literaturas nossas matrizes. Movimentos cíclicos da inteligência autofágica, da sensibilidade longamente masturbada de quantos exponenciais sobretudo, sentem a tragédia da arte totalizada ou do pensamento especificamente esgotado no caminho dos tempos! (Brandão, 1958, p. 572).

Contudo, apesar das suas considerações no que tange a este movimento artístico-literário, o autor não só não nega a relevância do movimento, como contribui massivamente com a crítica da época, sendo nitidamente um observador lúcido das contradições de seu tempo.

É importante apontar ainda que, para além da sua atuação literária, Wellington Brandão desempenhou papel importante nos campos jurídico, empresarial e político. Bacharel em Direito, formou-se no Rio de Janeiro em 1928, tendo exercido os cargos de promotor de justiça e advogado. Já no ramo empresarial, fundou uma cooperativa de laticínios e uma fábrica de manteiga na cidade de Passos-MG, tendo, por fim, sido eleito deputado federal em 1945 pelo Partido Social Democrático – PSD, sendo válido frisar que no exercício do seu mandato político, defendeu pautas sociais de suma importância à sociedade mineira e ao país, a exemplo da criação de uma previdência rural e a participação dos trabalhadores nos lucros das empresas, proposta que viria a se tornar, posteriormente, no Programa de Integração Social – PIS. Ainda em seu mandato, Brandão, consagrou-se enquanto signatário da Assembleia Constituinte de 1946, posicionando-se ainda como defensor dos direitos das mulheres, conforme descreve Morais.

Apesar da relevância dos seus escritos e da amplitude de sua atuação nos anos que abarcam o movimento modernista, a fortuna crítica de Wellington Brandão é escassa. Sendo válido destacar que em consultas a repositórios de universidades à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações não foram localizadas pesquisas acadêmicas que se dedicaram a estudar a sua produção literária. Por isso, para construir este artigo, bem como a dissertação em curso, utilizamos enquanto ponte, majoritariamente a coletânea *Wellington Brandão – poesia e prosa*, organizada por Marlene Brandão Oliveira, Marília Brandão de Lemos Morais, e Rebecca Henriques

Brandão – sendo as duas primeiras filhas do autor –, publicada pela Maza Edições em 1995 e que reúne textos, cartas e depoimentos, além de apreciações críticas de autores como Vivaldi Moreira, e de dados biográficos referentes à vida e obra do autor.

Diante do exposto, percebe-se que Wellington Brandão coaduna as suas vivências sociais/profissionais, e as suas referências intelectuais em um plano literário onde dialogam homem e poeta em uma ambientação – o texto poético/literário – na qual o autor articula tradição e ruptura, subjetividade e crítica, natureza e política, arte e transcendência, caracteres que o determinam enquanto uma voz singular no panorama da literatura brasileira modernista, isto é, um lugar onde o olhar da crítica é imprescindível.

Intersecções entre Wellington Brandão e o grupo de *Festa*

Ao analisar a novela *Cabeça de Comarca*, publicada na revista *Festa* entre 1927 e 1928, é nítido que Wellington Brandão ao escrever neste gênero, incorpora maioritariamente discussões políticas pertinentes à década de 20, não adotando diretamente as linguagens mística e metafísica comumente utilizada e teorizada pelo grupo de *Festa*, entretanto, no que diz respeito à sua produção poética, mais precisamente nas obras *Deslumbramento de um triste* (1920), *Seara da emoção* (1925), *O homem Inquieto* (1926), *Cantos Municipais* (1932) e *Finale* (1942), é possível observar que essa estética mística e metafísica ganham vida e dançam entre os versos e estrofes que a compõem.

Entendemos enquanto místico [...] aquele que transcende a realidade factual, assentando-se na própria abstração da realidade; por conseguinte, eles se voltam para o Divino, ou para o Uno, com o intuito de permear a própria interioridade do indivíduo. (Reis, Andrade e Araújo, 2024, p. 329) É nesse olhar para o divino que se constroem vias de transcendência concernentes ao processo criativo do poeta, configurando este processo enquanto um espaço de contato, diálogo e criação do divino no divino, atravessamentos esses que compõem a identidade dessa vertente espiritualista/totalista do Modernismo, ou seja, do grupo que compõe a revista *Festa*.

Em consonância a isso, é possível analisar entre os versos da poesia “Exortação”, último poema da obra *Deslumbramento de um triste*, Brandão sugere uma visão do artista como mediador entre o finito e o infinito, revelando tanto sua potência criadora quanto seus limites humanos, pondo em contraste a criação do poeta, que ainda que esteja em contato com o divino não abandona a sua espiritualidade, e a criação infinita e absoluta de Deus “Homem criador, finito Deus” (BRANDÃO, 1920, p. 58), a concepção comparativa entre esses dois processos criativos dialogam significativamente com a reflexão proposta por Tasso

da Silveira no ensaio *Alegria Criadora*, publicado na quinta edição da primeira fase da *Festa*. Texto no qual, Silveira argumenta que:

O artista verdadeiro não escolhe cores, ritmos ou formas. Sente apenas profundamente as coisas, e a sua visão particular, a sua particular sensibilidade é que lhe determina tiranicamente as formas, os ritmos e as cores que ficarão marcando na obra a sua individualidade poderosa. E se, em geral, os grandes artistas se caracterizam por um conjunto de processos inteiramente seus, por uma inconsciente escolha, de certos ritmos, de certas formas e de certas cores, é porque o homem não tem a sensibilidade infinita de Deus, e só pode sentir através de um prisma determinado e só na limitada linguagem que lhe é própria é capaz de transmitir aos demais a sugestão do sonho. (Silveira, 1927, p. 13).

Ambos os autores, portanto, partilham uma visão espiritualizada da criação artística, entendendo-a como um espaço onde, para além de evocar o divino, reflete os limites entre a criação do poeta e a criação desse Deus que o toma. Soma-se ainda às reflexões no plano da criação poética, outro ponto de convergência entre a poética de Wellington Brandão e a poética de outros escritores místicos, isto é, a utilização simbólica da noite enquanto palco para esse processo criativo. Nota-se que em *Deslumbramento de um triste*, Brandão personifica a noite como figura sagrada, afirmando: “és tu, Noite divina, a mão que o meu ideal / vem, serena e tranquila, outra vez levantar, / - piedosa enfermeira, irmã da caridade / para os doentes do Sonho e os doentes da Saudade!” (Brandão, 1920, p. 35).

Percebe-se que a noite atua para Brandão, enquanto um símbolo que remete tanto ao imaginário romântico quanto a um espaço de elevação espiritual, melancolia criadora e inspiração, simbologia essa que atravessa também a poética e a reflexão a respeito do processo literário de poetas como Jorge de Lima ⁴³no poema “Alta noite quando escreveis”, publicado na obra *A túnica Inconsútil*, em 1938, autor também associado à *Festa*:

⁴³ Jorge de Lima (1893-1953), médico e poeta alagoano, com a sua linguagem mística fundamentada em sua fé católica e o caráter denunciativo e regionalista das suas poesias, é entendido enquanto um poeta que compõe a geração espiritualista do Modernismo, isto é, a segunda fase. Na revista *Festa* contribuiu com os poemas “Meu flos Santorum” e “Nordeste”.

Alta noite, quando escreveis um poema qualquer /
sem sentirdes o que escreveis, / olhai vossa mão - que
vossa mão não vos pertence mais; / olhai como parece
uma asa que viesse de longe. / Olhai a luz que de
momento a momento / sai entre os seus dedos
recurvos. / Olhai a Grande Mão que sobre ela se abate
/ e a faz deslizar sobre o papel estreito, / com o
clamor silencioso da sabedoria, / com a suavidade do
Céu / ou com a dureza do Inferno! / Se não credes,
tocai com a outra mão inativa / as chagas da Mão que
escreve. (Lima, 2006, p. 175).

Em síntese, é possível afirmar que em ambos os casos, a escrita é concebida como experiência transcendente, na qual o poeta é tomado por uma força superior – seja ela o divino, o inconsciente ou a inspiração sagrada, e são essas afinidades temáticas e simbólicas que se configuram, sobretudo, enquanto identidade poética tanto de Brandão quanto de Jorge de Lima. Ainda em consonância às suas identidades poéticas ambos os autores compartilham um viés social e crítico em suas obras fazendo do espaço da poesia um lugar onde o poeta pode criar realidades que correspondem as verdades da sua própria existência, conforme aponta Paz, 1996. Todavia, no caso de Wellington Brandão, esse aspecto ultrapassa o domínio poético e se concretiza também na prosa. Assim, sua produção revela ecos não apenas da sensibilidade mística da revista *Festa*, mas também de uma poética engajada que dialoga com outros autores modernistas contemporâneos a ele.

O deslumbramento de um triste

Conforme abordamos anteriormente, Wellington Brandão reconhece a sua escrita não enquanto modernista, mas moderna. Contudo, é essencial considerarmos que, sendo uma obra escrita em um determinado contexto histórico, social, e político, ela é, consequentemente, atravessada por ele, conforme fica nítido na escrita de Wellington Brandão seja na prosa ou na poesia, nesta primeira abordando temáticas como o coronelismo, voto de cabresto, e a luta pelo voto secreto e pela dignidade ansiada pelo povo através da luta política, já na segunda, percebe-se que elementos como a utilização de versos livres e brancos – comuns à poesia modernista – são adotados pelo autor.

Dada a brevidade desse escrito, nos dedicamos não a obra poética completa do autor, mas ao livro de poesias intitulado *O deslumbramento de um triste*, publicado em 1920, e composto por 38 poemas que abordam as cismas de um espírito inquieto, as fundamentações místicas que atravessam o processo criativo metafísico

e diviniza a própria poesia, imbuídos ainda de simbologias intrínsecas à arte e à natureza, e aos sentimentos desse homem poeta. Para compor a análise disposta neste artigo selecionamos a poesia “A Balada da Noite”, tendo em vista que nela se configura um espaço de harmonia entre os caracteres referentes à estética poética de Wellington Brandão.

BALADA DA NOITE

Confio à Noite o meu espírito abatido/ e sinto-me
melhor na treva que se adensa,/ como se carregasse
uma ferida imensa /— a minha desventura eterna de
vencido —/ e a sentisse fechar-se milagrosamente/na
paz da noite enorme./Quando a maldade humana, o
negro egoísmo dorme,/Medita o olhar dos bons
contemplativamente.../Anda um perfume estranho
em volteios de aragem:/É talvez da floresta a alma
serena e mansa,/e parece que em mim realenta a
esperança/que o sol materialista atirara à
voragem.../Como um eflúvio santo, e suave, e
vaporoso, /transfunde-se em minha alma a paz da
noite morna./Não sei que mão de arminho e
desvelada torna /erguer dentro em meu ser esse
maravilhoso /edifício do ideal, que em oito e luz se
exorna.../És tu, Noite divina, a mão espiritual/em
cujas veias anda um sangue de oiro — o luar,/és tu,
Noite divina, a mão que o meu ideal/vem, serena e
tranquila, outra vez levantar,/— piedosa enfermeira,
irmã de caridade/para os doentes do Sonho e os
doentes da Saudade!/Ó Noite, minha mãe, sou o
sofredor inulto/que traz, a lhe matar a crença, um sol
oculto, /mas sol abrasador, fornalha atroz, imensa,
/cujas chamas fatais,/cujas chamas cruéis ferem como
punhais:/o sol mau da Descrença!/Devo-te a íntima
força heroica e criadora/que canta no meu verso, e és
tu quem o completas/e o enguirlandas de luz, ó Noite,
ó lavradora/da seara emocional que é a alma dos
poetas/Quem sabe não se esconde um sol de
redenção/na grandeza sem par do teu reino
encantado?/Ou não sejas a escada à ignota
solidão/onde os órfãos da vida, os espúrios do fado,
/— inermes prometeus de eterna maldição —/não

encontrem o bem que aqui lhe foi negado?/Ou não seja também a promessa piedosa/da igualitária paz profunda do Não-Ser?/– O caminho suave, a estrada silenciosa,/aos que forem da Dor, a chorar e a gemer?.../E eu, que irei dessa Dor, que me consome e inquieta,/ó Noite, abençoarei teu reino ermo e tristonho,/por onde hei de passear minhas cinzas de poeta/e os brancos e imortais fantasmas do meu sonho! (Brandão, 1995, p. 34-36)

A partir da leitura da poesia exposta percebe-se que as evidências metafísicas concernentes à estética de Wellington Brandão são voltadas à compreensão do processo criativo do poeta, conforme já apontamos em outra poesia citada, direcionamentos estes que estão em consonância com os ideais metafísicos de Aristóteles, uma vez que para este pensador, a conceitualização da metafísica se constrói a partir das coisas primeiras/à essência. Em “A balada da noite”, essa noite mística, adjetivada enquanto divina, eflúvio santo, mão espiritual, piedosa e irmã de caridade – adjetivos comuns ao âmbito religioso – é um espaço de criação poética, isto é, o poeta volta-se à mística enquanto um meio de entrar em contato com o seu próprio processo criativo, isto significa que a noite é tratada na poesia como um meio anterior à própria inspiração, um elemento que toma o poeta com a sua mão espiritual e levanta a mão que se põe a escrever, versando entre um processo de criação que está para além do tangível e um processo de cura das dores humanas que transpassa o poeta. Ainda sobre essa metafísica da criação Maria Zambrano considera:

[...] Nada mais natural que dentro dela a criação artística tenha o seu lugar central, pois, enfim, o acto da criação é um acto estético, de dar forma. O que há no centro desta metafísica, como já se vê que nada mais dela se aproxima, é a acção. A acção que arranca da vontade e acaba no acto de dar forma. A noção de arte não vai ser admitida simplesmente; mas será central, definitiva em alguma forma desta metafísica da criação. O acto criador por antonomásia, no qual se mostra a identidade do que aparecia separado por um abismo: o espírito e a natureza. A arte, longe de ser forjadora de sombras e fantasmas, é a revelação da verdade mais pura; é a manifestação do absoluto. Em vez de pretender eternizar o que é contraditório, é a manifestação mais imediata da identidade. A arte,

nesta metafísica que se define — até onde é possível que uma metafísica se defina — em Schelling, realiza uma função que é parte da própria criação divina. (Zambrano, 1993, p. 12).

E assim, dando forma, Brandão dedica-se à revelação do absoluto refletido no processo de criação poética. Para além das evidências em análise, identificamos enquanto outro ponto alto de “A balada da noite”, a sonoridade que somada às rimas interpoladas em final de verso, conta com outros elementos de sonorização como a assonância da vogal “o”, a qual entendemos enquanto representativo do processo cíclico de criação destacado pelo autor, processo esse fomentado ainda pela utilização das maiúsculas alegorizantes demarcadas no poema a partir da terceira estrofe, formando o seguimento abaixo:



Fonte: autoria própria

Diante do exposto, verificamos que a cadência intercalada do substantivo “Noite” seguida dos demais substantivos traduz um movimento que ocorre até a última estrofe e que evidencia esse elemento não apenas enquanto um tempo físico, mas um espaço psíquico de confronto com o vazio, a angústia, a memória, a existência, e uma descrença que apesar de aparente não cessa a sua criação, muito pelo contrário, entendendo todas essas circunstâncias enquanto parte do processo, o poeta, envolto nesse espaço de criação que é voltado à introspecção, a densidade emocional e ao divino, não para, a força mística sustenta a sua mão criadora, fato que atravessa não somente esta poesia do autor, mas fazem parte do seu estilo poético.

Conclusão

Cumpre enfim concluir que, apesar da brevidade desta análise, ficam claros os aspectos místicos e metafísicos presentes na poética de Wellington Brandão, a constatação de uma estética que põe em diálogo e constante reflexões a sua espiritualidade e criticidade, fato que faz dele um escritor não só multifacetado no que tange aos gêneros que escreveu, mas também um autor múltiplo no que tange às experiências que transpõem as suas vivências pessoais e invade as páginas dos seus textos. Ademais, fica entendido que somado à riqueza da sua poética e escrita prosaica ficcional e ensaísta, a massiva contribuição desse autor à literatura no período entendido enquanto modernista, dentro e fora de revistas literárias, somado ao seu olhar singular ao estado e ao povo de Minas Gerais fazem de Wellington Brandão mais uma das vozes espiritualistas deixadas à margem pela crítica, mas que sem dúvida é de grande valia para uma maior compreensão do olhar desse literato e de outros a ele relacionados no que tange à ânsia modernista e espiritualista que abarca esse período da nossa literatura.

Referências

ARISTÓTELES. **Tópicos / Dos argumentos sofísticos / Metafísica: livro I e livro II / Ética a Nicômaco / Poética**. Trad. Vincenzo Coceo. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

BRANDÃO, Rebecca Henriques. MOREIRA, Marília Brandão Lemos Moreira. OLIVEIRA, Marlene Brandão. **Wellington Brandão: poesia e prosa**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

BRANDÃO, Wellington. **O deslumbramento de um triste**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

LIMA, Jorge de. **A túnica Inconsútil**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PAZ, Octávio. A imagem. In: __ **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1996.

REIS, Gustavo Santos. Andrade, Alexandre de Melo. ARAÚJO, Rodrigo Michell dos Santos. *Perspectiva Mística do Modernismo brasileiro: os poetas e os poemas que fizeram a revista Festa*. Revista Miguilim. v. 13, n. 1, p. 324-345, jan.-abr. 2024.

SILVEIRA, Tasso da. *Alegria criadora*. Festa: mensário de pensamento e arte. Rio de Janeiro, nº 5, 1928, p. 13-15. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=94>.
Acesso em: 20 jun. 2025.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. Tradução: Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

ZAMBRANO, Maria. Poesia e metafísica. In: __. **A metáfora do coração e outros escritos**. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993. p. 103-121.

O realismo contemporâneo e a atualização da forma romance em *Flores Artificiais*, de Luiz Ruffato

Fernanda Tourinho Caldas⁴⁴

Resumo: *Flores Artificiais* (2014) é o décimo romance de Luiz Ruffato. Composta por oito histórias, a narrativa reúne as memórias de Dório Finetto, funcionário do Banco Mundial, que, ao viajar ao redor do globo a trabalho, deparou-se com vivências em um mundo fragmentado e com fronteiras diluídas. O texto busca, então, analisar como a narrativa resgata elementos típicos do gênero romance, desde seu surgimento no século XVIII, promovendo sua atualização ao contemporâneo, através da manipulação das estratégias do realismo formal, traduzindo assim a realidade de sujeitos fragmentados e desterritorializados.

Palavras-chave: Luiz Ruffato, romance, realismo formal.

Introdução

Flores Artificiais (2014) é uma narrativa composta por oito histórias, memórias do funcionário do Banco Mundial, Dório Finetto, que encontrou um mundo fragmentado e de fronteiras diluídas ao viajar pelo mundo a trabalho. Ruffato conta, na apresentação do livro, que, depois do lançamento de *De mim já nem se lembra* (2007) e de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) — livros nos quais o autor comenta que “mais que criador, atuou como organizador e editor” (2014, p. 5) — recebeu histórias de pessoas, mas, como nunca pretendeu tornar-se “coadjuvante de textos alheios” (2014, p. 5), recusou as doações.

Essa situação mudou quando, em setembro de 2010, recebeu a carta de Dório, que submeteu suas memórias a Ruffato na tentativa de aproveitar alguns dos temas. A carta aparece logo depois da apresentação e revela mais razões para seu pedido. Seu trabalho para o Banco Mundial o levou a lugares ermos do planeta e as histórias que escutava preenchiam seus cadernos. Em uma crise depressiva, Dório utiliza a escrita no processo terapêutico e foi sua psiquiatra, Dr.^a Regina Gazolla, que apresenta os livros de Luiz Ruffato, incentivando-o a explorar suas memórias. Dório dedica “Viagens à terra alheia”, nome do caderno — mantido, também, no livro — à sua médica, responsável pela conexão entre os dois autores. Nesse sentido, Ruffato comenta que elas foram escritas com um português peculiar, de modo que “mescla de ecos do falar mineiro com rastros de clássicos da língua, portavam um distúrbio irremediável, o tom excessivamente relatorial” (2014, p. 5). Dório, então,

⁴⁴ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. ORCID: 0009-0007-9332-4328. Email: fcaldas@ufba.br.

sugere que Ruffato “envernizasse a trama” (2014, p. 5). Compadecido pela proposta de seu conterrâneo, o autor descobre que Dório nasceu na mesma cidade que ele, Cataguases, em Minas Gerais, Ruffato selecionou as histórias, estetizou a linguagem e traduziu textos em inglês, em francês e em espanhol. Como posfácio, o autor deixou notas sobre o passado de Dório Finetto e ofereceu ao leitor um buquê de flores artificiais.

Com uma mescla entre *Flores do mal* (1857) e *Paraísos artificiais* (1860), de Charles Baudelaire, Ruffato monta seu arranjo. A narrativa é composta por 8 histórias de personagens que Dório encontra por acaso em suas viagens como consultor do Banco Mundial. Apesar do encontro por casualidade, todas as histórias estão ligadas a questões políticas, como a guerra e o exílio e situam-se em países como Uruguai, Argentina, Cuba, Líbano, Timor-Leste e Inglaterra. Contando história de outros, Dório também conta a sua, como pessoa em eterno deslocamento e sem ponto de retorno, vivendo em mundo permeado por conflitos políticos. É importante ressaltar que, ao fazer pesquisas simples, não encontramos nenhum tipo de informação sobre Dório que não esteja relacionada ao livro, nem o CRM da doutora mencionada logo na apresentação. Partimos do pressuposto de que Dório é um artifício criado por Ruffato para representar o sujeito contemporâneo e todas as suas nuances.

Ao longo deste trabalho, analisaremos como a narrativa *Flores Artificiais* (2014) de Luiz Ruffato resgata elementos fundamentais da forma romance, atualizando-as e incorporando questões contemporâneas, como a desterritorialização e a fragmentação do sujeito. O romance, desde o século XVIII, de acordo com Watt (1990), estruturou-se a partir da fidelidade à experiência humana, à verossimilhança, o uso de um tempo e espaço definidos. No entanto, Ruffato radicaliza essa proposta borrando a fronteira entre ficção e realidade, criando uma narrativa fragmentada que reflete a condição desterritorializada do sujeito contemporâneo. Dório Finetto é a personificação do sujeito desenraizado da modernidade tardia, que transita por espaços desprovidos de identidade e história. Nesse sentido, *Flores Artificiais* (2014) atualiza a tradição realista do romance, mas também a tensiona, transformando um relato biográfico e uma experiência subjetiva em um jogo de representações no qual a artificialidade se confunde com a verdade.

O romance e a sua origem

Em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Ian Watt (1990) define que o denominador comum que separa o romance produzido na Inglaterra do século XVIII e a prosa de ficção do passado é o seu realismo. Para o autor, o contexto histórico da Europa desse século, juntamente com as correntes filosóficas em voga da época, nutriram o contexto sócio-histórico propício para uma forma que coloca no centro a fidelidade à experiência humana, à originalidade e a descoberta da verdade através dos sentidos. Para estudar essa ascensão, Watt

centraliza seu olhar nas obras de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, sugerindo que o surgimento desse gênero está profundamente conectado ao surgimento do indivíduo, do homem moderno, livre das amarras da tradição, destinado a construir seu lugar no mundo.

A ascensão do romance também está intimamente ligada a ascensão do capitalismo e de suas ideologias, principalmente o individualismo, ou seja, uma sociedade que permite escolhas diversas baseadas na autonomia individual, ignorando tradições passadas e, teoricamente, sem ser baseada em status social. Para Watt (1957), o capitalismo apresentou a possibilidade de ascensão social e uma estrutura societária menos rígida, ao comparar com o sistema feudal, por exemplo. Juntamente com preceitos do protestantismo, especialmente do calvinismo e do puritanismo, o indivíduo agora estava no centro, suas escolhas determinavam seu futuro e o seu estilo de vida estava diretamente ligado a quantidade de esforço que ele dedicava ao trabalho, uma das bases da meritocracia. Esse indivíduo do capitalismo e da revolução industrial era o mote para obras como *Robinson Crusoe* (2008), de Daniel Defoe. Para Watt (1959, p. 61, tradução nossa), “as classes médias das cidades, [...] estavam se tornando um público leitor maior e mais importante e, ao mesmo tempo, a literatura começou a ver o comércio e a indústria com bons olhos”⁴⁵, trazendo as aspirações da classe média para o novo gênero. Já no primeiro capítulo de *Crusoe*, Defoe deixa claro que as intenções do personagem eram desbravar o mar e se tornar um homem rico e importante, refletindo os valores e morais que a classe média pregava. Assim, *Crusoe* é um representante da tentativa de colonização da igreja aos “pagãos”, pensando na agenda de conversão ao cristianismo, associada à ideia de uma missão civilizadora, que configurava a justificativa ideológica para a exploração de outros povos e seus territórios. O personagem também é uma representação dos interesses econômicos e imperialistas da Europa, que existiam por trás desse projeto de conversão e civilização. Portanto, “o romance moderno está intimamente ligado, por um lado, à epistemologia realista do período moderno e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social” (Watt, 1959, p. 62).

Watt (1990) também discorre que Defoe e Richardson foram os primeiros grandes escritores ingleses que não retiraram suas histórias da mitologia ou de exemplos do passado, ao invés, escreveram personagens comuns, que não eram parte da aristocracia, buscando a investigação da autêntica experiência humana. Nesse período, filósofos e romancistas tinham o interesse de apresentar um indivíduo particular e nomeá-lo com nomes usados na vida real. De acordo com Watt (1990), essa estratégia tinha a função de dar uma expressão verbal de suas identidades no contexto de publicação da obra. No entanto, o romance também

⁴⁵ “The middle classes of the towns, [...], were becoming much more important in the reading public; and at the same time literature began to view trade, commerce and industry with favour” (WATT, 1959, p. 61)

tinha uma característica universalista; ele desejava atingir o maior número possível de leitores possíveis e a simpatia e identificação com os personagens aproximava quem lia dos textos, popularizando o romance.

O tempo, ou como ele é retratado no romance, também é um reflexo do pensamento moderno. Além de oferecer uma estrutura mais coesa, ao estabelecer que as ações do presente são causas de experiências passadas, “a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego em uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior” (Watt, 1990, p. 23). Para Watt, Defoe é um dos primeiros a utilizar um quadro temporal definido, o da vida de Robson Crusoe, para contar o desenrolar de uma história, convencendo que a narrativa acontece em determinado lugar e determinado tempo, com uma profunda análise dos pensamentos e momentos intensos dos personagens “encadeados de maneira a compor uma perspectiva biográfica convincente” (1990, p. 24).

Ademais do tempo, o elemento do espaço também sofreu mudanças na forma romance. Tradicionalmente, o lugar era tão vago quanto o tempo, as narrativas tinham características universais, que poderiam ser uma representação de vários lugares em vários momentos da história. De acordo com Watt (1990), Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que monta a sua narrativa em um espaço físico real, com cuidado na descrição dos detalhes e ambientação dos locais da história. A visão circunstancial da vida, juntamente com essas técnicas literárias, é o que Watt denomina de realismo formal, característica constituinte e diferenciadora do romance em relação às outras formas anteriores.

Assim, Watt (1990) define as principais características do romance: a originalidade e o uso de enredos não-tradicionais, a particularização dos indivíduos e de seus ambientes, o processo de nomear o personagem com nomes comuns, o uso de uma marcação temporal e espacial específica, a semântica de um novo estilo de prosa, e, a principal, o seu realismo formal. Para o autor, o realismo formal é um procedimento narrativo que se encontra com facilidade no romance, mas dificilmente em outros gêneros e o conceitua como

“[...] a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego de uma linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (Watt, 1990, p. 31).

O romance para Luiz Ruffato

Em entrevista à UNIVESP (2014), Ruffato comenta que fez uma “construção artificial de uma biografia real de Dório” (4:50) e, já no título, entrega esse enigma para o leitor. A imagem de flores artificiais, evocada pelo título da obra, ao referir-se a flores que não padecem, está relacionada com a posição do autor sobre a artificialidade da construção narrativa: “quanto mais artificial uma história que você conta, mais próxima do real ela é. E quanto mais real ela é, mais artificial se torna” (2014, 4:45). O jogo do autor se estabelece desde o título, com seu florilégio, uma seleção de flores, nesse caso, de histórias de Dório, mas artificiais, falsas. Para um leitor desavisado, a artificialidade poderia estar contida no fato da “envernização da trama”, nas pequenas mudanças realizadas por Ruffato em um texto que não é de sua autoria. Porém, ao analisarmos com cuidado os elementos da narrativa e o próprio projeto narrativo do autor, com seus outros livros que realizam o mesmo procedimento de resgate de textos alheios seguido de floreios e edições, é possível perceber uma intencionalidade: mascarar sua ficção com o real, mostrando uma história fragmentada, que, por sua vez, é reflexo do sujeito contemporâneo.

Em “Uma história inverossímil”, o capítulo que abre o livro, Ruffato inicia comentando que leu “[...] certa vez, um ensaio do escritor italiano Luigi Pirandello em que ele afirma que a vida pode ser inverossímil, a arte não. Pois esta história, por ser real, soar talvez fantasiosa.” (2014, p. 21). Não é por acaso que a primeira história tem esse título e a sua a primeira frase cite o autor italiano. Para Ruffato, como dito na entrevista à UNIVESP (2014), Pirandello é um autor que apresenta a provocação do que é real ou não e quais realidades podem ser construídas através do artificial. Assim como Pirandello e seus seis personagens que estão à procura de um autor, Dório procura Ruffato para representar o seu drama e é atendido.

Ruffato também explica que *Flores Artificiais* (2014) não se trata de um livro de contos, como muitos tentam classificar, mas de um romance fragmentado, em que pretende construir a biografia de Dório. Para ele, “romances são a percepção de espaço e de tempo dentro de um invólucro” (Ruffato, 2014, 10:16), o que causa sua estranheza em relação à possibilidade de criar um romance que ainda reflita a percepção do século XVIII. Essa percepção da realidade muda e o romance deve acompanhar a metamorfose, assim, seu livro apresenta-se fragmentado, já que a realidade atual é assim. A história de Flores Artificiais é uma representação da contemporaneidade, ela não tem começo, meio e fim, sendo construída a partir de fragmentos ou ruínas, uma amálgama de histórias de pessoas que Finetto encontra em suas viagens, refletindo a visão que Ruffato tem da contemporaneidade. Nesse ínterim, o autor reforça o papel que a forma romance teve e ainda possui que, de acordo com Watt (1990, p. 13), é uma questão que o “[...] o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”.

No entanto, se o tempo e o espaço eram características determinantes e fielmente exploradas na forma romance do século XVIII, Ruffatto apresenta a sua narrativa fragmentada e acredita que nossa percepção de tempo e espaço mudou, portanto, o romance deve seguir essa tendência. Em *Um deserto de estranhas veredas*, um livro composto por uma entrevistada dada pelo autor ao autor, professor e jornalista Eloésio Paulo, Ruffatto responde ao questionamento sobre se seu projeto literário buscar ou não um novo gênero narrativo:

“A essência do romance é a singularidade do indivíduo, as narrativas inaugurais tentavam abarcar a história do protagonista em sua totalidade, desde o berço até o túmulo, sendo, portanto, biográficas e realistas — note-se que boa parte dos primeiros romances tem por título o nome e o sobrenome do personagem principal. Então, assim como o capitalismo, que o nutre, o romance tem uma capacidade ímpar de transformar-se: nele tudo cabe, todos os discursos, todos os gêneros, até mesmo aquilo que procura negá-lo. Pois bem, parto do princípio de que, assim como o capitalismo do século XXI não se assenta nas mesmas bases do capitalismo dos séculos XVIII, XIX ou XX, também a sua representação, o romance não pode ter a mesma feição. Por isso, minha incansável busca de uma forma ideal para descrever os tempos caóticos em que vivemos... Gosto de pensar que venho dando uma contribuição, ainda que modestíssima, para o esforço de renovação do gênero. (Ruffatto, 2022, p. 42-43)

Em “Comer Sushi em Beirute”, Dório encontra-se com um argentino sem pátria, que conta sobre sua vida conturbada, atravessada por conflitos políticos e, em determinado momento, a personagem comenta que trocou as histórias de autores como Defoe e Swift, autores de “peripécias imaginárias”, por revolucionários, que estavam mais alinhados com a sua vida naquele momento.

“Assim, sem querer, meu pai amarrou pontas soltas que inexistiam entre gerações, e gastei a infância decalcando o rosto duro e sépia de Salvatore Barresi em Robinson Crusoe,

Gulliver, Conde de Monte Cristo, D'Artagnan, Dom Quixote, Jim Hawkins, Allan Quatermain, em todos os meus heróis que, disfarçados, habitavam o silêncio daquele território frio, estéril, amargo. De protagonista de peripécias imaginárias, ancorei meu avô em aventuras reais, buscando informações nos arquivos da Biblioteca José Ingenieros. Entusiasmado com o alcance de sua coragem e contagiado por seus artigos incendiários, troquei Defoe, Swift, Dumas, Cervantes, Stevenson, Rider Haggard por Proudhon, Malatesta, Kropotkin, Bakunin, Emilio López Arango, Diego Abad de Santillán, hahahahahaha!” (Ruffato, 2014, p.111)

Ao citar somente obras com “título do nome e sobrenome do personagem principal”, trocadas por “aventuras reais”, Ruffato reforça o jogo que estabelece desde o título do livro: o convencimento da realidade e da verossimilhança da sua história, aproximando-se de elementos típicos da forma romance na sua origem, mas negando essa proximidade o tempo todo — “Não creio que Flores Artificiais possa ser encarada como uma narrativa mais convencional...” (Ruffato, 2022, p. 40). O nome próprio foi um dos principais elementos para a não referencialidade do romance. Em meados do século XVIII, os romances introduziram um novo princípio para sua forma literária: elas não falavam sobre ninguém em particular, então, seus nomes próprios não se referiam a indivíduos reais, mas representavam uma “espécie” de indivíduo. Essa referencialidade mais ampla seria uma generalização com invenção de exemplos, sem a escolha de algum real para ser representado, porém, mesmo não sendo real, o romance era considerado genericamente verdadeiro, mesmo que os detalhes tenham sido criados pelos autores. Assim, “[...] os escritores descobriram que a validade geral do romance dependia da natureza explicitamente fictícia de seus detalhes, posto que o uso de exemplos reais tinha somente confundido as coisas” (Gallagher, 2006, p. 636). Ruffato cria Dório para representar um homem que é muitos, que é sintomático de uma sociedade, uma pessoa sem “pouso firme”, sem casa, em eterno movimento. O autor generaliza uma representação do sujeito fragmentado moderno, uma pessoa que, nas palavras do próprio Dório, “[...] não pertencem a lugar algum, sou, sempre fui, um estrangeiro...” (2014, p. 140).

A outra diferença que Ruffato aponta em relação aos romances do século XVIII é a posição dos heróis, como Crusoé, Gulliver, Dom Quixote, em relação à sua própria individualidade: o novo herói de Ruffato vive suas aventuras através dos outros, através das experiências que ele escuta e relata. A viagem do novo herói não

tem um lugar específico. A viagem é para várias partes do mundo, refletindo a aceleração da vida do sujeito moderno e a diluição das fronteiras no contemporâneo. Essa multiplicidade de encontros e experiências borra a especificidade de lugar e espaço que Watt (1990) cita, além da caracterização do personagem, que acabamos não conhecendo de fato, já que todo o livro é sobre experiências de outros.

O realismo contemporâneo e atualização de Ruffato

A apresentação do livro já nos entrega pistas das intencionalidades de Ruffato. O autor começa mencionando seus dois livros anteriores que operam da mesma forma, *De mim já nem se lembra* (2007) e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), e explica todo seu primeiro contato com Dório, oferecendo seu buquê ao final. Logo após, anexa a carta do funcionário do Banco Mundial, que conta sua história e suas angústias. O que deveria ser um simples elemento pré-textual já faz parte da narrativa e dos jogos de Ruffato. Desde as primeiras palavras da apresentação, já fomos inseridos na história. O caráter documental e factual da carta, diagramada com uma fonte diferente da do resto do livro, com um aspecto manuscrito, provoca no leitor uma sensação de veracidade e confere credibilidade ao relato de Ruffato. Esse movimento de Ruffato não é único de *Flores Artificiais* (2014), mas essa “inserção dos dados autobiográficos, mesclados à ficcionalidade, tal como é característico da autoficção como a entendemos, exige a redefinição do próprio conceito de literário, testando seus limites até as últimas consequências” (Azevedo, 2013, p. 251). O que está em jogo, em suas obras, é uma subversão do pacto realista mediante estratégias narrativas e paratextos criteriosos, que tornam o leitor refém da sua intencionalidade.

As obras de Ruffato são um bom exemplo para compreender o pacto da ficcionalidade proposto por Gallagher (2009). Para entender o que é a ficção, a autora precisou voltar à origem do romance na Inglaterra do século XVIII. Um dos traços característicos do gênero romance é a ficção e, para Gallagher (2006), ela precisa ser redescoberta, mas sua análise é difícil, por questões intrínsecas à origem e à forma do romance. O romance “[...] é o gênero por meio do qual a ficção torna-se explícita e manifesta e é compreendida e aceita por todos” (2006, p. 630). No entanto, por quase dois séculos, o romance tentou mascarar sua ficcionalidade com o realismo e a verossimilhança, para atestar sua veracidade. O romance convenceu seus leitores “[...] a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as, porém, nos limites do crível” (2009, p. 630) e nesse ponto reside a sua ambiguidade: é um gênero que nasce com uma intenção, situando-se de maneira ambivalente sobre o estatuto da sua própria ficção, fazendo dela um dos seus pontos centrais, mas também impondo limites rígidos para sua representação. Gallagher afirma que o romance “[...] ao mesmo tempo descobriu e ocultou a ficção” (2009, p. 631).

Uma das primeiras acepções de ficção estava pautada na ideia de maquinação, invenção, fantasia. Porém, no século XIII, uma nova roupagem lhe é introduzida: um gênero literário que narra eventos imaginários e personagens inventados. Para Gallagher (2009, p. 631), “[...] a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como — sobretudo — da mentira”. Os gêneros antes do romance precisavam suspender drasticamente a referencialidade e os seus enunciados, então, ao contar histórias de personagens comuns, com narrações referenciais, como em *Robinson Crusoe* (2008), essas narrativas eram acusadas de fraude. Faltava uma categoria conceitual de ficção, ou seja, histórias críveis que não seriam lidas como verdadeiras. O romance proporcionou essa junção, o que explica porque, para Gallagher, “nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção” (p. 2009, p. 629). Com essa junção, um discurso sobre a ficção formou-se e o romance “[...] abre, pouco a pouco, o espaço conceitual próprio da invenção enquanto parece restringir-lhe a prática.” (2009, p.634). Ruffato joga o tempo todo com a ideia de que a obra é uma ficção, mas, ao ser questionado, também desvia de uma resposta categórica. Durante uma entrevista concedida ao programa Metrôpolis da TV Cultura (2014, 12:47), Ruffato comenta, ao ser questionado sobre a veracidade do recebimento das cartas e da existência de Dório, “[...] se o Dório existe não tem importância, porque ele passa a existir literariamente”. Ele cobre e descobre a sua ficção em todas as oportunidades que encontra, reforçando a ambivalência proposta por Gallagher.

O romance do século XVIII, assim como o contemporâneo citado por Ruffato, tinha características intrínsecas a sua origem e popularidade. Uma das principais questões era o uso de um tempo e um espaço determinados, com pessoas específicas em circunstâncias específicas, como comenta Watt (1990), sem apelar para personagens e cenários genéricos como as histórias anteriores faziam. A era do indivíduo, o foco no humano, transparece na literatura pela centralidade dada às personagens pelo romancista, não apenas lhe dando um nome próprio, mas também lhe conferindo uma história completa, do seu nascimento até a sua morte. Consideremos *Robinson Crusoe* (1719), por exemplo. Dafoe também utiliza de paratextos para convencer o seu leitor, como mapas, diários, uma linha temporal muito bem definida das ações de Crusoe. Ao ser questionado se a história de seu personagem era verdadeira, Dafoe inicialmente afirma que sim, mas depois é descoberto que se trata de uma ficção, no sentido moderno da palavra, mas inspirada na história de um pirata chamado Alexander Sirkirk. Dafoe esconde sua ficção para conseguir sua veracidade, assim como Ruffato, enquanto obras contemporâneas “[...] confiam também em uma fome de realidade” (Azevedo, 2013, p. 255) por parte do leitor e utilizam desses limiares porosos para testar as fronteiras dos gêneros.

O movimento de Ruffato de contar o seu processo literário na apresentação e manter uma história dentro de outra história pode configurar *Flores Artificiais* (2014) como uma metaficção. Para Linda Hutcheon (1980), uma narrativa que explora o processo de narração e de criação de uma história pode ser chamada de metaficção. Essa categoria utilizaria da paródia, não no sentido pejorativo da palavra, mas na ideia da exploração das diferenças e similaridades das narrativas e do reconhecimento dos códigos literários da ficção. Em *Narcissistic Narrative* (1980), Hutcheon sugere que a origem do romance e seu consequente desenvolvimento podem ter surgido desse processo de paródia, já que autores da época revelavam convenções literárias ultrapassadas e estabeleciam novas. A autora postula que as metaficções expõem o código literário e envolvem o leitor ativamente no processo de leitura e construção daquela história: “[...]o que sempre foi uma verdade da ficção, embora raramente tornado consciente, é revisitado nos textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora autoconscientemente compartilhados pelo autor e pelo leitor” (Hutcheon, 1980, p. 30, tradução nossa).

Schollhammer (2016) discorre que a representação do livro no próprio livro em Ruffato e esse efeito de metaliterariedade pode ser “[...] interpretado como um questionamento inquietante das fronteiras entre realidade e ficção” (2016, p. 233). Essa é mais uma característica que ajuda a borrar os limites entre o real e o ficcional de que Ruffato se apropria. Além disso, para Schollhammer, a utilização da apropriação direta de um texto de outro — à la Defoe — também é mais uma contradição do realismo contemporâneo:

Se o “efeito de real”, para Roland Barthes, era consequência do detalhe insignificante e aparentemente supérfluo, Ruffato procura um índice do real na relação construída entre a figura do autor e sua relação com o texto. A aparição do autor enquanto personagem é, neste caso, mais que um traço autobiográfico ou um sintoma de autoficção, seguindo a moda contemporânea brasileira; antes parece ser parte de uma série de detalhes que tendem a suspender o pacto ficcional e criar um contínuo entre marcas documentais e dispositivos ficcionais, uma zona indistinguível — uma “*realidadficción*”, nas palavras de Josefina Ludmer — entre a criação literária e suas referências circunstanciais (Ludmer, 2007 *apud* Schollhammer, 2016, p. 239)

Em *Literaturas pós-autônomas* (2017), Josefina Ludmer discorre sobre textos latino-americanos produzidos nas últimas décadas que atravessam a fronteira da literatura, os quais a autora chama de “formas pós-autônomas”, afirmando que não podemos lê-las como literatura, já que operam na condição de esvaziamento, de maneira que “[...] o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, ‘sem metáfora’, sendo ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (Ludmer, 2017, p. 1). Essa noção é uma tentativa da crítica atual de entender a literatura na contemporaneidade e esse fenômeno “[...] tornam obsoletas as explicações modernas do mundo e nos forçam a buscar modos alternativos de interpretar a realidade” (Câmara; Klinger; Pedrosa, 2018, p. 167).

Assim, o texto de Ruffato visa traduzir a realidade de um mundo permeado pelos valores do capitalismo tardio e da globalização. Nesse contexto, as fronteiras políticas e nacionais dos países são dissolvidas, com o vai-vem daqueles que migram em busca de uma vida melhor, refugiando-se de guerras ou do clima. A pós-autonomia, assim como essas fronteiras, também envolve a dissolução de fronteiras da realidade e da ficção, em um “[...] apagamento dos contornos com os quais se delimitava o domínio da literatura” (Câmara; Klinger; Pedrosa, 2018, p. 167).

Considerações finais

Na carta endereçada a Luiz Ruffato, Dório Finneto comenta que vive há quase 25 anos como consultor e que lhe “[...] agrada a ideia de não ter pouso fixo” (p. 7). A migração que Dório realiza, conforme as demandas do seu trabalho, é provavelmente amparada por um bom salário e por boas condições de trabalho, mas não podemos dizer o mesmo das pessoas com quem o autor-personagem se encontra. Os oito personagens que conhecemos nas suas histórias passam por processos migratórios, alguns motivados pela busca de uma vida melhor, outros se refugiando de guerras e uma em busca de encontrar sua vocação. Longe de suas terras, por motivos variados, os personagens refletem o que milhões de pessoas vivem. Contando história de outros, Dório também conta a sua, como pessoa em eterno deslocamento e sem ponto de retorno, vivendo em mundo permeado por conflitos políticos. O desenraizamento e o despertecimento caracterizam o sujeito na contemporaneidade, aqui levado ao seu sentido literal, de migração e exílio de suas terras-natal. Ruffato detecta a cisão da própria realidade, de modo que, para o autor, ela deveria ser representada na literatura.

Em *Flores Artificiais* desaparece a geografia literária reconhecível, e o conjunto com o outro se dá numa topografia espacial e

geográfica incerta, cujas características descritivas se tornam fantasmagóricas, sustentadas apenas por traços aleatórios dos diálogos tramados e por uma narrativa muito discreta das ações dos personagens, que ainda assim refletem razões e afetos que convencem e comovem (Schollhammer, 2016, p. 10).

Ainda para Schollhammer (2016), Ruffato e outros autores contemporâneos exploram uma ficção que pensa, imagina e projeta um mundo que não está ligado ao realismo centrado na experiência local ou nacional. *Flores Artificiais* (2016) “[...] reflete uma perspectiva global totalmente esfacelada, fragmentária e disfórica de personagens em profundo desespero e em busca de alguma afirmação numa existência em que nem a nacionalidade, nem o cosmopolitismo oferecem identidades plausíveis” (Schollhammer, 2016, p. 241).

Diante do exposto, é preciso compreender que, em seu projeto literário, não somente em *Flores Artificiais* (2016), Ruffato não apenas desliza entre ficção e não ficção, mas denuncia esse jogo como parte da condição literária contemporânea. Sua obra é um caso emblemático da crise dos gêneros na pós-modernidade e, para essa reflexão, o pacto de ficcionalidade de Gallagher nos ajuda a compreender como Ruffato encobre e descobre sua ficção constantemente. Assim como seu buquê de flores artificiais, a realidade em uma ficção precisa ser “[...] construída artificialmente a ponto de convencer o leitor de sua plausibilidade no universo de papel inventado pelo autor — ou ao menos temos sido treinados a acreditar nessa certeza ao longo da história da ficção” (Gallagher, 2009, p. 253).

Dessa maneira, Ruffato reafirma a capacidade da forma romance de se adaptar às transformações históricas e sociais, demonstrando como o romance precisa refletir a fragmentação do mundo. Para Ruffato, “[...] a ficção passa a ser uma maneira de pensar o mundo, de imaginar e projetar o mundo globalizado e abandonar as contenções particulares de um realismo amarrado à experiência local ou nacional” (2022, p. 241). Na busca da representação do real, o romance do século XXI encontra mais complexidade diante das mudanças nas percepções de tempo, espaço e subjetividade e *Flores Artificiais* (2014) exemplifica essa transformação, com sua estrutura não linear, desafiando as convenções do gênero, no entanto, sem o abandonar.

Referências

AZEVEDO, Luciene. Quanto vale a autoficção?. In: Weinhardt, Marilene; Bueno, Luis, et al. **Ética e estética na Literatura**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. New York: Oxford University Press, 2008.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: **Sopro**. Panfleto Político-Cultural. Tradução de Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em: 28 mar 2025.

RUFFATO, Luiz. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RUFFATO, Luiz. **Um deserto de estranhas veredas**. Curitiba: Cia. Bras. de Educação e Sistemas de Ensino, 2022.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Um mundo de papel**: reflexões sobre o realismo de Ruffato. Rio de Janeiro: Alea, 2016, v. 18, n. 2, p. 232-242, 2016.

TV CULTURA. Metrópolis. **Luiz Ruffato no Metrópolis!** 25 jun. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypUXmLiEYpA>. Acesso em: 20 mar. 2024.

UNIVESP TV. Livros 90. **Luiz Ruffato**. Flores artificiais. 8 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIWLMHpU2UQ>. Acesso em: 20 mar. 2024, 10:16.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11-33.

WATT, Ian. Robinson Crusoe, individualism and the novel. In: WATT, Ian. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press, 1957.

Viajando entre amor e o autoconhecimento: Ana Martins Marques e a autoria feminina

Gabriel Souza Andrade⁴⁶

Resumo: Este estudo tem por objetivo traçar paralelos entre os poemas pertencentes ao *Livro das semelhanças* (2015) e ao *Risque esta palavra* (2021), da poetisa brasileira Ana Martins Marques, que versam sobre o ato de *viajar* e os seus correspondentes semânticos; com a intenção de valorizar os traços estéticos dos seus escritos, mas, principalmente, ressaltar a forma *singular* à poeta da significação destes termos que versam tanto sobre as possibilidades do amor quanto a busca interna de si. Enquanto caráter introdutório será realizada uma breve retomada do termo “viagem” nos diferentes momentos históricos da nossa sociedade buscando discutir o surgimento do interesse ao tema e sua recorrência na obra da poeta, como também, promover uma reflexão sobre a questão da autoria feminina apoiado nas ideias de Kamenszain (2000), Regina Dalcastagnè (2012), Guardia (2013) e Pilar Lousa e Tarsilla Brito (2023). Na última parte, os poemas pertencentes aos livros já citados serão efetivamente analisados e uma proposta de leitura sobre as possíveis interpretações que envolvem o campo de sentido das *viagens* será posta, expondo a subjetividade comum trazida à autoria feminina em textos contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Poesia; Viajar; Ana Martins Marques.

Partida

Não te enganes: viajar é aborrecido.

Ana Martins Marques

É fato que quando se promove uma busca ao começo do interesse em viajar da raça humana o nosso passado, enquanto povos colonizados que fazem parte do sul global, nos remete às Grandes Navegações empreendidas por alguns países europeus, vide Espanha, Inglaterra e Portugal. Entretanto, a defesa deste estudo acredita em um interesse anterior aos dos cruéis colonizadores, um interesse que surge em conjunto com o próprio ser e que é o motivo de seu martírio até os tempos atuais: a necessidade de mudança. Esta que nos acompanha deste os tempos remotos da pré-história em que viajar de um lugar para o outro era essencial à

⁴⁶ Mestrando em Estudos literários pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Email: gabrielsouzaandrade00@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3712-1593>.

sobrevivência; na época em que éramos nômades vagando pelo continente em busca de mais recursos. Ademais, esta **necessidade** não é uma função exclusiva da espécie humana; animais como pinguins, andorinhas, baleias, entre outros, realizam o processo de migração/viagem regularmente até o fim de sua existência. Tal vontade, comum às diferentes espécies, aparece em diferentes momentos da história das artes e com diferentes tons. Situando no campo semântico deste trabalho se pode citar desde obras clássicas como *Iliada*, do Homero; *Divina Comédia*, do Dante Alighieri; *Viagem ao centro da Terra* e *A volta ao mundo em 80 dias*, do Júlio Verne; *As viagens de Gulliver*, do Jonathan Swift; passando por obras regionalistas do modernismo brasileiro: *Morte e vida severina*, do João Cabral de Melo Neto e *Vidas secas*, do Graciliano Ramos, entre outros. Estas escritas apresentam um caráter em comum: em todas elas contém uma *viagem necessária* ao núcleo do protagonista, porém, todas estas são tomadas a partir das vivências e relatos masculinos; onde as mulheres destas narrativas figuram apenas enquanto coadjuvantes destas histórias. Esse caráter é fato comum ao cânone tradicional, afinal, historicamente, as obras que ganham prestígio social partem comumente deste lugar masculino; promovendo um apagamento aos discursos femininos, vide o relato da volta ao mundo de Nellie Bly⁴⁷. Sobre essa exclusão, Regina Dalcastagnè afirma:

A definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão. (Dalcastagnè, p. 16, 2012).

Entretanto, não só são narrativas que abordam este tema, ele surge nas poesias de Fernando Pessoa, Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, além de serem abordadas (de forma divergente ao tradicional) pelas poetisas Hilda Hest, Ana Cristina César e Sophia de Mello, entre tantas outras; o fato é que este é um tema comum aos seres vivos e que aparece independente do momento literário.

Esse interesse histórico imbuí, também, Ana Martins Marques em, pelo menos, duas obras diferentes da sua composição poética com capítulos específicos destinados a este tema. No *Livro das semelhanças*, publicado em 2015, somos apresentados ao capítulo “Cartografias”, onde todos os poemas desta seção trazem referências aos mapas; objeto que normalmente faz parte da composição das viagens. Continuamente, este interesse é retomado seis anos depois, quando em 2021, a poeta publica o *Risque esta palavra*, onde, novamente, um capítulo é reservado

⁴⁷ Nellie Bly cruzou o mundo, sozinha, aos 24 anos; sendo a primeira pessoa a fazer isso em menos tempo que o estipulado por Júlio Verne. Fato relatado em seu livro *Volta ao mundo em 72 dias* (2021).

aos poemas que tratam sobre viagens: “Postais de parte alguma”. Entretanto, esta retomada é situada de forma singular se comparada as grandes obras que fazem parte do cânone tradicional; o interesse da viagem não é coletivo como em grande parte destes escritos, não se trata da representação da busca de um povo; vide *Os Lusíadas*, de Camões. Mas sim, uma dupla viagem: de si para si, de autoconhecimento, recheada de subjetividade que se confronta com as próprias experiências amorosas. Essa abordagem poética apresentada por Marques pode ser entendida como uma disputa de espaço, afinal “todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa” (Dalcastagnè, p. 13, 2012).

Esse enfrentamento é necessário, pois, a literatura não é apenas *mimeses*; ela é um ato político em todas as suas camadas (criação, divulgação e interpretação), assim como afirma Bellin:

não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de atitudes, crenças e valores patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo dos séculos. (Bellin, p. 04, 2011)

Portanto, comentar sobre a subjetividade feminina poética é tarefa necessária, afinal, é a partir da escrita que o silenciamento a que foram submetidas se pode ser confrontado: “Se a escrita e o silêncio reconhecem um ao outro nesse caminho que os separa da fala, a mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita” (Kamenszain, p. 207, 2000.). Essa proximidade é reverberada pela própria Ana Martins, em entrevista concedida ao “Encontro de Interrogação”, em 2020, ao afirmar de que forma a poesia impacta em sua vida: “Porque mais que uma atividade ou um ofício, ou uma profissão, a poesia ficou (a literatura de um modo geral, mas principalmente, a poesia) sendo o meu jeito de prestar atenção nas coisas”. Por tal, é fundamental jogar luz aos escritos femininos, pois, assim talvez possamos subverter o cânone eurocêntrico; é imprescindível dar espaço, ouvidos e olhos às mulheres, afinal, elas já produzem a bastante tempo, como esclarecem Pilar Lago e Lousa e Tarsilla Couto Brito no estudo *Autoria, Autoridade: questões sobre as escritas de mulheres*:

A verdade é que mulheres sempre escreveram, sempre ficcionalizaram o mundo, sempre tiveram muito o que dizer e, talvez eles, os homens brancos, propositadamente, estivessem surdos se apoiando na ideia rasa de que as berrarias eram

caprichos, coisa de mulher. Cabe a nós tomar de volta aquilo que nos foi negado, escavar com as mãos esses escombros e encontrar essas escritoras, fazer ecoar seus textos num projeto de guerrilha. Não sob a perspectiva de um pioneirismo canônico excludente, mas do nosso encontrar-se e hermanar-se nós mulheres de todos os tempos a qualquer tempo. (Lousa; Brito, p. 146, 2023)

Além disso, vale destacar o enfrentamento necessário à superação da barreira crítica ao contemporâneo. Por muito tempo falar sobre as obras literárias de mulheres (não necessariamente sobre autoria feminina) só era considerado quando se analisavam mulheres que forçosamente adentraram ao cânone tradicional, vide Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Florbela Espanca, Adélia Padro, **entre poucas**. Portanto, este estudo corre por essa veia de ruptura ao abordar o contemporâneo; valorizando esta coragem, pois:

Ser contemporâneo é antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso que se pode apenas faltar. (Agamben, p. 65, 2009)

Trata-se de dois movimentos que devem acontecer simultaneamente: o de revisitação e o de escuta. Essa revisitação dos escritos de mulheres vem ocorrendo nos últimos anos, buscando mulheres que ficaram a margem mesmo produzindo obras de qualidades incontestáveis, vide *Úrsula*, de Maria Firminia dos Reis e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus; ou seja, é ouvir o que antes fora silenciado. Por tal, o movimento de escuta é fundamental para não deixar que estas mulheres, que produzem atualmente, sejam novamente silenciadas. Afinal, vivemos em um momento que

A expressão da subjetividade é cada vez mais negada e tudo parece despersonalizar-se individual e coletivamente. Nessa perspectiva, o desafio está lançado. É necessário dar respostas aos silêncios, examinar os discursos daqueles que disseram muito e nada sobre o matrimônio, a maternidade, o corpo feminino, o espaço íntimo e o espaço público, na construção de uma

subjetividade confrontada a novas formas de relação social.
(Guardia, p. 34, 2013)

Este desafio foi aceito pelos representantes da crítica feminista e dos movimentos similares que buscam não só os estudos dos escritos contemporâneos, mas também, a comparação frente as obras marcadas do cânone. Adentrando no tema deste estudo, vale comentar sobre o artigo *Metáforas da navegação na lírica brasileira contemporânea de autoria feminina*, publicado em 2020, de Rafael Quevedo que traz um estudo essencial sobre os novos sentidos que as poetisas contemporâneas Ana Cristina Cesar (1979), Orides Fontela (1983), Neide Archanjo (1984), Hilda Hilst (1989) e Maria Lúcia dal Farra (2012) atribuíram à **metáfora da navegação**. Partindo deste ponto, porém, com o desejo de expandir ao atribuir esta metáfora não apenas às navegações das naus, mas sim, a própria ideia de viajar/ do mover-se à algo (especificamente, mover-se ao amor e ao autoconhecimento) é que este estudo se realiza. Portanto, a viagem que será promovida nas próximas linhas apesar de aborrecida, por todos os percalços já citados, é fundamental para o acréscimo à expansão de novas possíveis leituras das poesias escritas por mulheres; já que a *catarse* não se restringe apenas entre pessoas do mesmo gênero, mas sim, entre um bom leitor e uma boa obra. Esse movimento de identificação já passou da hora de acontecer, como bem lembra Rosa Monteiro em *A louca da casa* (2003)

E já é hora dos leitores homens se identificarem com as protagonistas mulheres, da mesma maneira que nós nos identificamos durante séculos com os protagonistas masculinos, que eram nossos únicos modelos literários; porque essa permeabilidade, essa flexibilidade do olhar, fará de todos nós mais sábios e mais livres. (Monteiro, p. 133, 2003).

Afinal, as mulheres já se identificam ao ler a vida penosa de *José* em Carlos Drummond de Andrade, logo, que os homens possam sentir todas as dores e chorar todas as lágrimas de *Maria* em Conceição Evaristo. Para a realização efetiva deste desejo, analisaremos no capítulo a seguir os poemas de Ana Martins Marques.

Estações

Para bem entender a proposta de leitura aqui sugerida é necessário apresentar a composição do seu *corpus*, como também, a forma que as análises se organizarão nos parágrafos a seguir. O *corpus* deste estudo é composto por nove poemas, são eles: “Você assinala no mapa...”; “Viajo olhando pela janela do ônibus”; “Quando enfim...”; “Sempre acabo tomando o caminho errado...” do *Livro das Semelhanças* (2015) e os “Turismo”, “Jet Lag” “Nunca é fácil...”; “Fazer as malas...” e “Parte alguma” do *Risque esta palavra* (2021). No primeiro momento das análises, apresentaremos a forma de abordagem do amor, trazido por Ana Martins Marques em seus poemas; um amor onde o protagonismo é feminino. Por fim, trataremos sobre a momento da busca a si, da complexidade na construção do ser e de como é negado o direito do devaneio ao corpo feminino.

Estação: da necessidade de amar

Começaremos as análises com os poemas “Você assinala no mapa...” e “Viajo olhando pela janela do ônibus...” do *O livro das semelhanças*. O poema “Você assinala no mapa...” apresenta apenas uma estrofe, com oito versos, que funciona como um questionamento a si mesmo; apesar do poema abrir com o pronome (você), não se trata de uma conversa, afinal, não temos a resposta do possível ouvinte; sendo que o verso final “onde?” não funciona como uma pergunta para este ouvinte, e sim, para o próprio eu lírico. Carregando apenas o “bilhete só de ida do metrô” (quarto verso), o eu lírico não almeja um retorno; é o desejo de se movimentar que preenche esse ser, com uma “presa feroz” (quinto verso) que acaba por fazê-lo esquecer o destino final desta viagem. Sem mapas, nem bússolas, apenas o desejo de viajar, apenas à necessidade da viagem. Por terminar com uma interrogativa o poema lança o leitor ao devaneio: esse “onde?” não se refere apenas ao destino final dessa viagem específica, mas sim, até o lugar/situação que esta relação que começa a ser construída levará à protagonista do poema.

Seguidamente, podemos ler o segundo poema “Viajo olhando pela janela do ônibus...” enquanto uma continuação deste primeiro: se fomos expostos ao momento anterior à viagem, agora estamos acompanhando o eu lírico durante a própria viagem e, consequentemente, sua posterior chegada. Entre os vinte versos, cabe destacar que grande parte das formas verbais que compõe o poema estão, em sua maioria, no singular: “Viajo”, “busca”, “passava”, “chego”, “te veja” “vou entregar”, ou seja, todas estas formas remetem à ação própria da protagonista do poema. Não estamos defronte a uma mulher a ver navios que espera o retorno do amado (Quevedo, p. 313, 2020), ou seja, não se trata de uma idealização da mulher que anseia a chegada do amor, que funciona apenas como coadjuvante dentro da própria história (lugar comumente ocupado por ela dentro da literatura); mas sim, de uma mulher que parte em busca da sua realização amorosa, se trata de uma Eurípedes que cruza o inferno em busca de Orfeu. Esta protagonista assume esse

papel, partindo em viagem e sentindo todas as angústias que tal ação pode ocasionar, todas as inconsistências que o sentimento amoroso desperta; pois, mesmo enquanto ela “passava horas estudando/todos os caminhos que me levariam até você” (oitavo e nono verso), ainda assim, “nos mapas eu nunca te encontrava” (décimo verso). Além disso, cabe ressaltar a forma sutil que Ana constrói as imagens simbólicas do poema, deste “as linhas desfeitas da fronteira” (décimo oitavo verso) “emboladas no novelo” (décimo sétimo) que remetem ao fim da distância entre os amados; como também, cabe comentar sobre a imagem simbólica que “o coração no peito como um pão/ ainda quente na mochila” (décimo terceiro e décimo quarto versos) carrega consigo; o **pão** (coração) que irá nutrir esta futura relação se encontra ainda quente, aguardando, ansiando e até suando de nervosismo para ser entregue, para ser consumido: afinal, o vapor que este alimento emana ao ser guardado ainda quente dentro de uma mochila/bolsa faz com que o pão fique molhado, como se ele, efetivamente, suasse.

Prosseguindo com as análises, seguimos com “Turismo” do *Risque esta palavra*. Este terceiro poema estabelece um diálogo com os anteriores ao continuar com a abordagem da relação de uma perspectiva feminina ativa, ou seja, um amor onde a mulher é sujeito da ação, e não apenas ocupa o lugar de desejo, de idealização. Voltando os olhos ao poema, podemos perceber esta demarcação de sujeito ativo, novamente, ressaltando as formas verbais empregadas: “[eu] rodava”, “[eu] sabia”, “[eu] sei”, “preferi”; ademais, neste escrito a protagonista do poema é ainda mais ativa que nos anteriores, beirando a sensualidade e a erotização de uma forma sutil: “rodava em torno do seu corpo” (primeiro verso do primeiro parágrafo), além do “preferi percorrer longamente / seu corpo talhado para o amor” (segundo e terceiro versos da quarta estrofe), fugindo do estado de submissão, onde apenas aceitara as investidas; neste caso ela é quem propõe, é a mulher quem prefere, ela quem percorre o corpo. O título “Turismo” faz referência a viagem representada neste poema um “turismo corpóreo”, ou seja, enquanto exploração desse corpo. Ademais, a simbologia que a poeta atrela ao coração na terceira estrofe é outro ponto a ser comentado: “agora sei que o coração/ é um cão de rua” (terceira estrofe); um cão abandonado ao acaso está aberto às diferentes possibilidades; a possível rejeição das pessoas, a escassez de alimento, ao sofrimento pela falta de abrigo, ao mesmo passo em que, pode receber afeto, comida e abrigo destas mesmas pessoas. Essa abertura ao destino é coragem, enfrentamento, ainda mais que isso: é necessidade.

Seguindo com as leituras, partiremos à “Jet lag” do *Risque esta palavra* e “Quando enfim...” do *O livro das semelhanças*. Já no título no quarto poema, temos uma demarcação de sentido e o vislumbre do lugar em que este escrito nos levará. “Jet lag” se refere a um distúrbio temporário do sono causado pela mudança de fuso horário, geralmente, ocasionado por viagens de avião; ou seja, o corpo humano passa por um estado de desalinhamento. Este momento de não sincronia nos remete aos enjoos causados pelas viagens marítimas, onde a ansiedade, a saudade e o desejo também faziam parte ao acréscimo dos sintomas. Dentro das quatro estrofes do

poema podemos perceber o movimento complexo do eu lírico: a oscilação entre a culpabilização da viagem ao seu distúrbio temporário ou a necessidade da viagem enquanto acréscimo à relação. Afinal apesar da viagem ter trazido o amado aos braços dela, é “a viagem que agora me afasta de ti” (segundo verso da primeira estrofe), ao mesmo passo que, entende a potência que a saudade desperta nos amantes, sabendo que a “distância é erótica” (quinto verso da primeira estrofe); lamenta ao dizer que “a memória é agora o lugar/ diário dos nossos/ únicos encontros” (terceira estrofe); este conflito de emoções se realiza no questionamento “amamos por isso mais ou menos/ as viagens?” (terceiro e quarto verso da primeira estrofe). Cabe ressaltar a composição da última estrofe, onde a incomunicabilidade “não me possas ler” (primeiro verso da quarta estrofe) é o que mais fere a protagonista; entendemos essa incomunicabilidade como processo único, de impossível compartilhamento, assim como, os sintomas do “jet lag”. É uma dor que a protagonista deve enfrentar sozinha, e por isso, é o momento “mais triste” (quarto verso da quarta estrofe). A mulher ama e, como todo ser, sofre. Sofrimento ativo, que começa dentro de si. E se podemos sofrer em conjunto com os sofrimentos de *Werther*, podemos também, sentir o desalinhamento do “jet lag”.

Continuamente, utilizaremos o quinto poema “Quando enfim...” como fechamento deste protagonismo feminino abordado nas linhas anteriores. Dentro do próprio livro, ele é o escrito que encerra o capítulo, não entendemos isso como um processo aleatório, mas sim, carregado de significação. O ato de fechar o mapa carrega consigo o fim da viagem: a chegada ao destino. Afinal, quando “fechássemos o mapa” (segundo verso), o meio-dia recostaria sobre a meia-noite não existindo começo, nem fim; apenas o eclipse entre os dois astros, entre os dois amantes. Esse encontro que iluminará os “lugares/ mais secretos” (sexto e sétimo verso) acontecerá, mesmo que o mundo tenha que dobrar a si mesmo. Encerrando assim, com um ímpeto poucas vezes comunicado. Amar, assim como viajar, é difícil, mas a mulher amará (ou escreverá) sobre esse amor; ainda que tenha que moldar a realidade, ainda que tenha que fazer o que vem fazendo desde os primórdios e que, acreditamos, seja o movimento que mais sofre perseguições: protagonizar a sua existência ao relatar sua experiência amorosa. Vale salientar que não estamos desvalorizando a ocupação da mulher enquanto musa ou idealização, pois, é inegável a importância de Matilde à obra *Cem sonetos de amor*, de Pablo Neruda, ou da influência que Laura exerceu sobre Francesco Petrarca para a produção de variados sonetos, presentes na obra *Entre a terra e o céu: 84 sonetos de amor para Laura*. O objetivo desta seção é expor outros lugares que a figura feminina pode ocupar dentro do poema, mantendo a qualidade poética e promovendo identificações independente do gênero.

Estação: da necessidade de se encontrar

Partindo à segunda seção desta leitura, apresentaremos o “Nunca é fácil...” do *O livro das semelhanças* e o “Sempre acabo tomando o caminho errado” do *Risque esta palavra*.

Buscando estabelecer um diálogo próximo entre estes dois poemas, começaremos pelo campo de sentido em que se situam; o primeiro, promove o anseio as coisas, a procura de um todo que abarque, que abrace inteiramente esse eu lírico; já o segundo, é um desabafo melancólico sobre a dificuldade de encontrar um caminho para si. Estruturalmente, o primeiro poema nos situa das suas intenções, a escolha da separação do último verso para funcionar como uma estrofe isolada proporciona uma quebra semântica sutil, mas essencial: os anseios e as possibilidades que estavam sendo construídas nas linhas anteriores abrem espaço para uma resolução inexorável “Mas não é assim” (último verso). Estas possibilidades são construídas deste o começo do poema “Nunca é fácil/abandonar o que se ama” (primeiro e segundo versos da primeira estrofe), ou seja, nunca é fácil partir em viagem, não é simples se movimentar, afinal, “toda a estação/é uma espécie de serralheria” (terceiro e quarto versos) deixamo-nos pedaços em cada relação, em cada trabalho ou em cada leitura; a vontade da protagonista do poema surge nas antíteses do poema ir/vir, gordo/magro, dormir em hotéis/quarto de infância é o desejo de fazer tudo, para nunca perder nada. Mas não é assim. Devemos escolher, devemos encontrar um caminho, mas de qual forma? Essa viagem empreendida em busca da nossa própria vontade, das nossas próprias realizações necessita de coragem; de humildade em aceitar errar, voltar e mudar de opinião. Além de todas estas questões internas, o corpo feminino ainda sofre com outro tipo de represália, afinal, o corpo feminino foi/é explorado pelo mando falocêntrico, como esclarece Verónica Gago ao comentar sobre a guerra ao corpo das mulheres (Gago, p. 83, 2020). Ou seja, é negado ao corpo feminino as questões de si; o devaneio e a exploração da alma é somente (mais um) direito masculino. Esse devaneio fica ainda mais claro no segundo poema, com apenas três versos, a poeta nos leva ao questionamento do próprio percurso da vida e da dificuldade de se encontrar; com tantas problemáticas envolvidas só encontraremos o caminho certo com um “mapa que me [nos] levasse pela mão”.

Portanto, estamos no emaranhado desses dois movimentos: ao mesmo passo em que a mulher procura sua identidade, buscando compreender a composição do seu ser, precisa também, lutar para que esse ser complexo possa protagonizar socialmente. Ana Martins Marques realiza esta luta a partir dos seus escritos, indo ao contrário do que a sociedade impõe. É somente a partir desses devaneios que podemos evoluir, adicionar camadas de sentido a nossa própria existência.

Tais mudanças, apesar de necessárias, não são empreendidas sem abdicação de algo. É isso que a poeta aborda no poema “Fazer as malas é tarefa impossível...”. Neste poema, a viagem se apresenta enquanto mudança, transformação. É a máxima, do filósofo pré-socrático, Heráclito, representada neste poema: “Ninguém

se banha duas vezes no mesmo rio”; nem o rio, nem nós, já não são os mesmos; viajamos um, retornarmos outro, por tal, “Fazer as malas é tarefa impossível” (primeiro verso do poema), a quem a bagagem servirá? O uso dos pronomes “aquele” “aquilo” e a contração “naquele” durante o poema transformam esse espaço poético em um campo sem personalidade, fazendo com que a identidade do eu lírico vague dentro do poema. Ademais, a poeta reforça a ideia das mudanças nas situações diversas do poema, começando com uma referência bíblica “a terra prometida a um/ será no entanto entregue/ a outro” (segunda estrofe), a terra prometida a Moisés, não lhe foi entregue; entretanto, no contexto deste poema esse “outro” somos nós mesmo após as mudanças sofridas. “As camisas” (primeiro verso da terceira estrofe), “a passagem” e o “álbum de família” (primeiro e terceiro verso da quarta estrofe) serão de outros, não mais nos pertencerá, afinal, “Quem está de partida/ arruma a mala/ de um desconhecido” (poema do *O livro das semelhanças*).

Mesmo assim, viajamos, mesmo assim, promovemos mudanças em nós mesmos; mesmo assim, mandamos postais de “Parte alguma”. Este último poema, pertencente ao *Risque esta palavra*, encerrará as leituras aqui realizadas, será encarregado de terminar esta dificultosa viagem que apreendemos durante este estudo. Esse poema diverge gramaticalmente de todos os outros trabalhados anteriormente, temos o uso bastante efusivo do ponto final ao decorrer das estrofes; não é pensamento único dito de um só sopro, são pensamentos com pausas longas que rememoram a dificuldade em viajar, que refletem sobre o objetivo destas mudanças. Logo no primeiro verso, “Não te enganes: viajar é aborrecido.” a poeta sinaliza a esta dificuldade, e continua elencando as problemáticas que acompanham este ato, desde a passagem por lugares onde “já se passou/ algo terrível.” (terceiro e quarto verso) até as adjetivações ruins dela: “As viagens cansam/ e são tristes.” (quinto e sexto verso). Ao entender a viagem enquanto “um estéril atrito com o mundo” (décimo terceiro verso) a poeta retoma a ideia trazida em outro poema anterior “Alter do Chão” (p. 51, 2021): “só há corpo/ e se cansa logo/ e se desgasta no atrito com as coisas/ e está por fim sozinho” (terceira estrofe) essa retaliação sofrida pelo corpo, sobretudo, o corpo feminino que carrega ainda mais sujeições é parte da viagem; afinal, é aborrecido viajar. Vale destacar que “usando a língua como quem usa dinheiro” (décimo quarto verso) pertence a este mesmo campo de desgaste, de entrega de si. Os últimos versos são imbuídos de uma certa ironia “Mais vale afinal ficar em casa/ se é que tem uma /e enviar-te este postal/ de parte alguma”; onde é nossa casa? Se ainda nem sabemos quem somos. Outro fato único ao poema é que nele o sujeito não é demarcado pelas formas verbais singulares, não se trata de um “eu”, mas sim, de “nós” (“constatamos”, “compremos”). Atribuindo assim, outro possível significado aos últimos versos: se trata de um protecionismo, afinal, mudar é aborrecido.

Chegada

A poética de Ana Martins Marques é complexa, profunda e transformacional; as análises aqui propostas foram realizadas com um recorte metodológico bem específico. Entretanto, todos os poemas trazidos neste estudo podem compor diferentes leituras, pela sua vasta carga composicional; dentre tantos elementos, resolvemos interpretar a partir das viagens empreendidas pela poeta nestes poemas.

Por fim, cabe destacar outro caráter estrutural comum não só a essas poesias, mas a grande parte do acervo poético de Ana, a pouca utilização do ponto final. Dentre todos os poemas trazidos aqui, apenas um, apresenta a utilização deste recurso. Tal fato não é esquecimento, tão pouco erro editorial, ele carrega significações. A poeta não encerrou o seu discurso, ela ainda tem muito a escrever. Então, que possamos ler.

Referências

Aganbem, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** / Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009. Disponível em https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/o-que-e-o-contemporaneo_agamben.pdf. Acesso em 14 de mai. 2025.

Bellin, Greicy Pinto. **A crítica literária feminista e os estudos de gênero**: um passeio pelo território selvagem. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

Gago, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Capítulo 2: Violências: há uma guerra no e contra o corpo das mulheres? Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

Guardia, Sara Beatriz. **Literatura e escrita feminina na América Latina**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 18, p. 15–44, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p15. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p15>. Acesso em: 14 mai. 2025.

Kamenszain, Tamara. “Bordado y costura del texto”. **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000. pp. 207-211.

Lousa, P. L. e, & Brito, T. C. de . (2023). **Autoria, Autoridade: Questões sobre a escrita de mulheres.** Revista Criação & Crítica, 36, 133-155. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i36p133-155>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212462>. Acesso em 14. de mai. 2025.

Marques, Ana M. **Ana Martins Marques – A relação do poema com o tempo e com a linguagem.** Encontros de Interrogação: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zLD8otNTR00&t=627s>. Acesso em 14. de mai. 2025.

Marques, Ana M. **Risque esta palavra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Marques, Ana M. **O livro das semelhanças.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Moneteiro, Rosa. **A louca da casa** / Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2024.

Quevedo, Rafael. **Metáforas da navegação na lírica brasileira contemporânea de autoria feminina.** SCRIPTA, v. 24, n. 52, p. 303-328, 3º quadrimestre de 2020. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2020v24n52p303-328>. Disponível em <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/23859>. Acesso em 14 de mai. 2025.

Regina, Dalcastagnè. **Um território contestado:** literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. Iberic@l, 2012, 2, pp.13-18. Hal-04069742. Disponível em <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em 02 de jul. de 2025.

Segato, Rita. **Crítica da Colonialidade em oito ensaios:** e uma antropologia por demanda. Capítulo 02 – Gênero e Colonialidade. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Utopia(s) feminista(s): os imaginários de Emília Freitas e Charlotte Perkins Gilman

Gabriela Seguesse Freitas⁴⁸

RESUMO: *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, e *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman, são duas obras de ficção que imaginam utopias feministas. Ambas possuem semelhanças e divergências ao idealizarem um lugar perfeito para mulheres, evidenciando a subjetividade das utopias. Um exemplo disso é que o país criado por Gilman possui seu próprio idioma, detalhe importante porque, segundo Nelly Furman, é através da linguagem que definimos e categorizamos áreas de diferença e similaridade. Isso reforça o argumento de Butler contra a escrita feminina, já que as mulheres não apresentam uma identidade “feminina única” e suas experiências de vida são baseadas também em outros fatores como classe e raça. Portanto, este trabalho tem como objetivo comparar e contrastar ambas obras e analisar a maneira com a qual as autoras constroem seus respectivos países “perfeitos”.

PALAVRAS-CHAVE: Charlotte Perkins Gilman. Emília Freitas. Literatura comparada. Literatura feminista. Utopia.

INTRODUÇÃO

Em seu livro *Utopia* (1516), Thomas More explica a etimologia desta palavra como vinda do advérbio grego “ou”, que significado “não”, e do substantivo “tópos” (“lugar”). Ou seja, um não-lugar, ou “o país que não existe” (Prévost, 2015, p. 440), exceto no espaço da ficção. More afirma que “a utopia não é, predominantemente, uma visão ficcional do futuro, e sim uma reflexão sobre o presente, considerando este como o complexo de graves problemas sociais e políticos que alarmam o ambiente cultural do utopista” (Berriel, 2012, p. 25). A utopia, então, expõe e critica os problemas e as deficiências do presente, já que mostra tudo o que está fora do nosso alcance, fazendo com que o leitor compare aquele mundo fictício perfeito com o mundo real. Fredric Jameson reforça essa visão ao afirmar que qualquer política utópica tem como objetivo imaginar um sistema radicalmente diferente do atual (Rüsche, 2015, p. 16).

Contudo, Reis explica que não há uma definição exata para a utopia enquanto gênero literário: “As definições dessa nova forma literária não são porém

⁴⁸ Mestre pela UFSCar e membro do grupo Sexo e Entretenimento (SEXENT). E-mail: gsfbr@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2235-8674>

consensuais nem quanto ao seu escopo temático e estrutura formal, menos ainda quanto à sua genealogia” (2005, p. 19-20). A utopia pode ser uma sátira que apresenta ironia e supõe uma convivência entre escritor e leitor, como *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, e o próprio *Utopia*, de Thomas More. Neste tipo de utopia irônica, diz-se ou mostra-se o *contrário* do que se pensa, como uma “piscadela de olhos ao leitor cúmplice” (Prévost, 2015, p. 439-440). O outro tipo de utopia seria aquela em que se imagina uma sociedade ideal, como *A mão esquerda da escuridão* (1969), de Ursula K. Le Guin, cujo universo não há distinções de gênero. Similarmente, John Carey entende a utopia não como “gênero específico subordinado a códigos definidos de composição temática, mas antes como um termo genérico descritor de representações positivas ou irônicas idealizantes” e como veículos de expressão do desejo (Reis, 2005, p. 20).

Neste trabalho, a utopia assume a segunda definição de Carey e Reis, a de uma ficção que constrói uma sociedade desejável e que revela uma profunda insatisfação com a forma como as coisas são, assim como esperança de que elas possam mudar para o melhor (Mellor, 1982, p. 241). Contudo, adjetivos como “desejável”, “perfeito” e “melhor” são, naturalmente, subjetivos, já que a população é recortada por interseções identitárias como gênero, sexualidade, raça, nacionalidade, religião, faixa etária e mais. Por isso, é um desafio imaginar um lugar com uma cultura coletiva que agradaria a *todos*. Mesmo dentro do recorte de gênero, existem muitas diferenças entre utopias escritas por autoras, sendo que *Terra das mulheres* (1915), da estadunidense Charlotte Perkins Gilman, e *A rainha do Ignoto* (1899), da brasileira Emília Freitas, serão as obras utilizadas neste artigo como exemplos disto. Em *Terra das mulheres*, por exemplo, as mulheres vivem em uma nação isolada dos homens e com um idioma próprio. Freitas, por outro lado, imaginou em *A rainha do Ignoto* uma ilha em que homens e mulheres, anteriormente oprimidos ou tocados por uma tragédia pessoal, vivem em uma hierarquia harmoniosa.

UTOPIAS feministas

A ideia de que as mulheres não apresentam uma identidade “feminina única”, mas que suas experiências de vida são baseadas também em outros fatores como classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, é uma ideia recente, explorada pela terceira onda do feminismo, que ficou conhecido como “interseccional”. Judith Butler, uma das maiores pesquisadoras de gênero, sexo, identidade e sexualidade, escreve em seu livro *Problemas de gênero* (1990) que:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; [...] porque o gênero estabelece

interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (Butler, 2003, p. 21)

Butler (2003) é contra a ideia de valores universalistas que unificam a identidade feminina e a opressão masculina e critica esse gesto globalizante porque torna a categoria “mulheres” normativa e excludente, invocada apenas enquanto as dimensões não marcadas do privilégio de classe e raça permanecem intactas. Isso rejeita a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das “mulheres”.

Além da impossibilidade de se criar um país fictício que seja “perfeito” para *todas* as mulheres, Mellor (1982) acredita que a teoria feminista é inerentemente utópica, pois se baseia no pressuposto da igualdade de gênero, algo que nunca existiu no passado histórico. Por isso, aqueles que buscam um modelo viável de uma sociedade não-sexista devem olhar não para o passado, mas para o futuro, e a ficção científica é o gênero literário que permite a exploração de uma sociedade igualitária.

Neste tipo de obra, as autoras consolidam suas visões de como seria uma comunidade governada por mulheres. De maneira geral, as utopias exclusivamente femininas (como é o caso de Feminisia, país retratado no romance de Gilman, habitado somente por mulheres)⁴⁹ substituem uma sociedade masculina ética e ecologicamente corrompida por uma sociedade feminina solidária e autossuficiente, que existe em harmonia com a natureza. Assim, essas ficções se apropriam da associação tradicional das mulheres com a natureza e demonstram um desejo de reforçar uma interação entre a humanidade, os animais e a vida vegetal (Mellor, 1982, p. 247).

Isso é evidenciado tanto em *Terra das mulheres* quanto em *A rainha do Ignoto*. No romance de Gilman, a sociedade é composta por indivíduos que exercem várias funções, como fiandeiras, tecedeiras, fazendeiras, agricultoras, carpinteiras e pedreiras. Quando Van, o narrador, e seus dois colegas exploradores, Terry e Jeff, encontram Feminisia, Van a descreve como “uma terra em estado de lavoura perfeita, onde até mesmo as florestas pareciam cultivadas; uma terra que parecia um parque enorme, ou ainda um jardim” (Gilman, 2018, p. 26).

⁴⁹ O país se chama “Feminisia” na tradução de Flávia Yacubian para a editora Rosa dos Tempos, edição usada nas citações deste trabalho. No original, o país se chama “Herland”, como o título do romance.

No romance de Freitas, as Paladinas vivem na Ilha do Nevoeiro, um cenário isolado, como é habitual em utopias e como ocorre também em *Terra das mulheres*. Ilhas, no geral, são mundos estabelecidos à parte e, neste caso, a Ilha do Nevoeiro é apresentada como “o local livre da corrupção das instituições brasileiras marcadas pela escravidão, intolerância religiosa e opressão à mulher” (Silva, 2020, p. 18). A ilha permanece escondida através de hipnotismo, configurando-se também como o “não-lugar” descrito por More (Quinhones, 2015, p. 74).

Alguns pesquisadores classificam a obra como sendo, além de fantástica, um romance gótico (Alós, 2005; Muzart, 2008; Santos, 2017a), sendo que Muzart afirma: “O gótico está presente no romance desde a primeira cena em que temos a aparição da Rainha do Ignoto” (2008, p. 305). Freitas, além de trazer elementos da literatura gótica — caracterizada como tal principalmente pelos seus cenários — para o seu romance, também o aclimatou aos trópicos e “o politizou, na medida em que usa estratégias narrativas e de construção de enredo [...] para denunciar a opressão branca e patriarcal no século XIX de nosso país” (Alós, 2005, p. 115). O romance gótico é o instrumento perfeito para fazer essa crítica, já que nele figuras masculinas são os principais vilões das protagonistas femininas. Segundo Santos (2017b), personagens como pais e maridos autoritários fazem parte da categoria de antagonistas góticos que, usando a força, o poder e a posição da qual desfrutam na sociedade, abusam física e psicologicamente de suas vítimas.

A Ilha do Nevoeiro e Feminisia, como locais livres de preconceito e opressão, fazem com que o leitor os contraste com a sua própria realidade e perceba as diferenças entre eles, já que lugares assim nunca existiram e podem apenas ser imaginados como história alternativa e oculta, revelada quando exploradores a descobrem, como veremos a seguir.

CONVERGÊNCIAS e divergências

Ambos romances também possuem pontos de divergência. Como já mencionado, as mulheres não apresentam uma identidade “una” e, apesar de os romances serem separados por apenas dezesseis anos, Charlotte Perkins Gilman e Emília Freitas viveram — e expressaram em sua escrita — realidades diferentes. Gilman nasceu em Connecticut, Estados Unidos, em 1860. Ela foi abandonada pelo pai e criada com a ajuda de três tias: uma sufragista, uma famosa escritora e uma educadora discípula de Maria Montessori (Corrêa, 2018, p. 10), o que provavelmente a influenciou a escrever, neste romance, uma maternidade coletiva, em que o cuidado das crianças é exercido por todas: “Lembre-se: temos um milhão de crianças para amar e servir... *nossas* crianças” (Gilman, 2018, p. 104 [ênfase minha]).

Segundo Pearson (1977), as mulheres foram socializadas para servir e sacrificar as próprias necessidades pelas dos outros, possibilitando o potencial

criativo de escritoras ao pensar em uma sociedade na qual as pessoas cooperam, em vez de competir, e se nutrem, em vez de dominar umas às outras. Como explica Van: “[E]las não tinham guerras. Não tinham reis, nem padres, nem aristocracia. Eram irmãs, e conforme cresciam, cresciam juntas — não competindo, mas em ação unificada” (Gilman, 2018, p. 90).

A questão principal dessas habitantes é a maternidade e sua religião é centralizada na figura da Deusa da Maternidade, que iniciou o método de reprodução pela partenogênese, impedindo, assim, que a população fosse extinta, já que a metade masculina morreu quando um vulcão entrou em erupção e isolou a única passagem que conectava Feminisia ao continente. O narrador explica:

Aí está o início da Terra das Mulheres! Uma família, todas descendentes da mesma mãe! Ela viveu até os cem anos; viveu para ver suas 125 bisnetas nascerem; viveu como Rainha-Sacerdotisa-Mãe de todas; e morreu com orgulho mais nobre e mais felicidade do que talvez qualquer outra alma humana jamais tenha conhecido — havia originado uma nova raça! (Gilman, 2018, p. 87).

Com a partenogênese, não há necessidade de relações ou desejo sexual, que, inclusive, é repudiado. Como escreve Corrêa, “[o]nde há desejo, há desordem, caos e perigo” (2018, p. 9). No País das Mulheres, o corpo é funcional, utilitário, assexuado, pertencente ao coletivo e é comparado ao dos animais “proletários”, como as abelhas, formigas e pássaros (Corrêa, 2018, p. 9). Contudo, a desordem, o caos e o perigo que se instalam onde há romance e sexo são demonstrados em *A rainha do Ignoto*.

Nascida em 1855, em Jaguaruana, Ceará, Emília Freitas era abolicionista, kardecista, protofeminista e republicana. Pode ser considerada como pioneira na escrita de narrativa fantástica no Brasil (Tabak, 2011, p. 105). Assim como em *Terra das mulheres*, a história é contada por uma perspectiva masculina. Esta escolha é importante, pois um narrador possibilita o contraste entre o mundo masculino e o feminino, percebendo assim como alguns comportamentos masculinos impedem a realização profissional e intelectual das mulheres e como o estado psicológico delas é frequentemente abalado por atitudes levianas masculinas, levando-as à loucura (Quinhones, 2015, p. 78).

Formado em Direito e vindo da cidade, Dr. Edmundo encara com ceticismo as histórias da cidadezinha no interior do Ceará, perto da Gruta do Areré, de que uma bruxa, uma fada, um demônio ou uma mulher pactuada com o diabo, chamada

de Funesta, causa desgraças aos residentes⁵⁰. Edmundo se torna obcecado pela lenda e se empenha em desvendar os segredos de Diana — a verdadeira identidade da Funesta, que também é conhecida entre suas aliadas como Rainha do Ignoto. Disfarçado de Odete, uma das serventes de Diana, Edmundo atravessa uma passagem na gruta e chega à Ilha do Nevoeiro, onde mulheres e homens vivem em harmonia, diferente do romance de Gilman. Homens trabalhadores e negros são incluídos no seio da sociedade como cidadãos legítimos, a partir da ajuda das Paladinas (Alós, 2005, p. 125). A utopia feminista de Freitas critica a realidade ao apresentar-se como o oposto da sociedade oitocentista, que era imperial, patriarcal e escravocrata.

Acompanhando a essas mulheres, que se assemelham às Amazonas, pelo Norte e pelo Nordeste do Brasil, Edmundo descobre que o objetivo de Diana e suas companheiras é o de ajudar crianças, órfãos, escravizados, pobres e mulheres que foram vítimas do abuso e da violência dos homens. Um dos casos mais marcantes é quando a Rainha do Ignoto e suas Paladinas resgatam Pai Anastácio e outros escravizados do engenho do cruel Capitão Maturi. Além disso, elas ajudam a muitas jovens que sofrem de amor, como Sabina, que engravida do administrador da fazenda e é abandonada logo em seguida. Para não sofrer nas mãos do pai severo, ela assassina o bebê e acaba cedendo à loucura pela culpa de seu crime. Antes que possa ser presa, as Paladinas resgatam Sabina e a levam para a Ilha, onde ela vive no Purgatório, “asilo de todas as criaturas inutilizadas pelo sofrimento, que a rainha recolhe e protege, procurando curar as que têm cura, e consolar as desenganadas” (Freitas, 2020, p. 188). Em contraste, no País das Mulheres, com sua ênfase na maternidade, o filicídio provavelmente seria um crime impensável, imperdoável e indigno de compaixão.

A própria Diana, “sempre ávida de descobrir dentre as misérias e injustiças humanas alguma lágrima que enxugar” (Freitas, 2020, p. 347), sofre durante todo o livro, pois é extremamente sensível e empática e se sente triste por toda a dor que presencia. Ela mesma usa frases como “a fraqueza de meu coração, os delírios de minha alma” (Freitas, 2020, p. 317) e “a debilidade de meu coração de criança” (Freitas, 2020, p. 318) para se descrever e, ao final, quando toma a decisão de pôr fim à própria vida, ela explica para as Paladinas: “ides ficar pasmadas quando souberdes que a Rainha do Ignoto era a mais fraca e mais infeliz de vós todas!” (Freitas, 2020, p. 382).

Diana, apesar de ser considerada forte e misteriosa, não consegue carregar o peso de todas as injustiças do mundo. Após todos os relacionamentos turbulentos entre homens e mulheres que presencia, ela vê os homens como “traidores” e “infieis” (Freitas, 2020, p. 369). Diferente das habitantes de Feminisia, que parecem

⁵⁰ A visão negativa que a população local tem sobre essa figura é evidenciada pelo fato de a chamarem de “Funesta”, que significa aquela que “pressagia morte ou que traz consigo desventuras, desgraças; sinistra”.

esterilizadas de sentimentos para o bom funcionamento do país, a Rainha do Ignoto cede a sentimentos humanos como paixão e ciúmes: “[S]e a Rainha do Ignoto tivesse uma rival seria uma assassina. Seria mais: arranjaria uma dinamite que atirasse pelo espaço os fragmentos deste mau planeta” (Freitas, 2020, p. 369).

Após rodar as costas nortenhas e nordestinas do país, a Rainha percebe que não consegue se adaptar ao mundo criado por homens, onde “a mulher está presa às convenções estipuladas por leis ilógicas que somente a oprimem”, ao mesmo tempo em que “seu mundo também não atinge as dimensões que ela deseja” (Quinhones, 2015, p. 77), pois, como declara Diana: “É muito mais fácil salvar naufragos entregues ao furor das ondas em noites de tempestade, roubar soldados da solitária de um quartel, libertar cem escravos do poder de um feroz senhor que vencer a indiferença de um coração” (Freitas, 2020 p. 363). Por isso, ela opta pela solução mais radical de todas: o suicídio.

O sentimento de ser incompreendida e carregar o peso do mundo nos ombros permeia a narrativa. Ela não encontra palavras para exprimir sua tristeza para as Paladinas ou o Dr. Edmundo, que nunca a enxergam como uma pessoa frágil: “Meu coração não tem história, porque, se tivesse, para contá-la seria preciso inventar uma língua diferente de todas quantas se falam na Terra” (Freitas, 2020, p. 334). Ainda que Diana tivesse vivido no País das Mulheres, ela não teria encontrado palavras para expressar seus sentimentos, já que o idioma de Feminisia abarca apenas palavras de seu cotidiano, e essas mulheres não conhecem a sensação de traição, culpa, decepção ou coração quebrado.

A inclusão de uma linguagem própria em *Terra das mulheres* é um detalhe importante, já que, como explica Nelly Furman, “é através do meio da linguagem que definimos e categorizamos áreas de diferença e similaridade, que por sua vez nos permitem compreender o mundo que nos cerca” (*apud* Showalter, 1994, p. 35-36). A ideia de uma língua patriarcal que falha em expressar vivências femininas passou a ser discutida com a segunda onda do feminismo, especialmente francês, que deriva muitas de suas ideias sobre linguagem do psicanalista Jacques Lacan. Julia Kristeva argumenta que ao incorporar, através da linguagem, o universo social definido pelo polo masculino da cultura, a criança passa a ser definida por ele (Zolin, 2019, p. 226). Exemplos concretos disso são encontrados nos livros de memória *O acontecimento* (2000), da francesa Annie Ernaux, e *Teoria King Kong* (2006), da também francesa Virginie Despentes. Em *O acontecimento*, Ernaux aponta que não existe linguagem para se discutir o assunto principal da obra, o aborto, ou, se existe, é uma linguagem proibida de ser usada, enquanto Despentes denuncia em *Teoria King Kong* que o estupro, “esse trauma crucial, fundamental, definição primeira da feminilidade” (Despentes, 2016, p. 33), não fazia parte da literatura, enquanto outros crimes, sim.

Assim, no País das Mulheres, não há vocabulário para se discutir guerra ou assassinato, conceitos inexistentes na sua realidade (Johnson-Bogart, 1992, p. 86).

Elas desconhecem termos como “esposa” e “virgem”, que os exploradores então têm que explicar. Por outro lado, ao nomear esse país como “Feminisia” e reivindicar sua descoberta, Terry assume a apropriação deste mundo (ainda imaginário para o exterior) — uma atitude completamente oposta à cultura de Feminisia, que não tem conceitos como os de propriedade e domínio (Johnson-Bogart, 1992, p. 91).

CONSIDERAÇÕES finais

Gilman e Freitas, ao realizar a tarefa nada fácil de conceber um mundo perfeito para as mulheres, apresentam resultados com similaridades e diferenças. Tanto Feminisia quanto a Ilha do Nevoeiro são comunidades isoladas do mundo dos homens e se desenvolveram à sua maneira, mas com um ponto em comum na sua essência: ser um refúgio seguro para as mulheres. Além disso, a descoberta e a descrição desses lugares são feitas a partir de um ponto de vista masculino, que providencia comparações entre as realidades masculina e feminina. Porém, enquanto não existem homens no País das Mulheres, a Ilha acolhe a todos — homens trabalhadores, pobres e mulheres, ou seja, as figuras marginalizadas da sociedade brasileira oitocentista.

Diferente do romance de Freitas, *Terra das mulheres* enfatiza a importância da maternidade e das crianças, e provavelmente não acolheria mães e filhas que profanassem tal relação. Já a Rainha do Ignoto encontra lugar no seu coração sensível para sentir compaixão por essas mulheres. Os corpos e os sentimentos das mulheres de Feminisia também são completamente utilitários e servem para fazer o país funcionar de forma organizada, muito diferente do mundo real, onde o contato com tantas injustiças, tragédias e traições fazem com que Diana procure refúgio no suicídio. Seu pesar é tão grande que nenhuma linguagem consegue providenciar as palavras necessárias para expressá-lo, algo que também não seria possível em Feminisia, pois, mesmo tendo seu próprio idioma, ele é limitado por aquela realidade, e suas habitantes, isoladas do continente, desconhecem conceitos patriarcais como propriedade, domínio, guerra, casamento e virgindade.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto de Emília Freitas*. **Organon**, Porto Alegre, v. 19, nº 38-39, p. 113-126, 2005.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Meu mundo é outro: literatura utópica nas estantes brasileiras [entrevista]. **Jornal da Unicamp**, nº 520, p. 19-25, março, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/%7Eberriel/arquivos/berrielprod3pdf>. Acesso em: 17 de maio de 2025.

CORRÊA, Renata. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. **Terra das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. p. 8-11.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

FREITAS, Emília. **A rainha do Ignoto**. São Paulo: Editora Wish, 2020.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Terra das mulheres**. Tradução de Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JOHNSON-BOGART, Kim. The Utopian Imagination of Charlotte Perkins Gilman: Reconstruction of Meaning in “Herland”. **Pacific Coast Philology**, Pensilvânia, v. 27, nº 1/2, p. 85-92, 1992.

MELLOR, Anne K. On feminist utopias. **Women’s Studies**, Claremont, v. 9, p. 241-262, 1982.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Portugal, nº 10, p. 295-308, 2008.

PEARSON, Carol. Women’s Fantasies and Feminist Utopias. **Frontiers: A Journal of Women Studies**, Nebraska, v. 2, nº 3, p. 50-61, 1977.

PRÉVOST, André. A utopia: o gênero literário. **Morus – Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 10, p. 439-447, 2015.

QUINHONES, Eleanara Walter. *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, uma obra utópica. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, nº 14, p. 69-81, 2015.

REIS, José Eduardo. O gênero da Utopia e o Modo do Utopismo. In: VIEIRA, Fátima; CASTILHO, Teresa (orgs). **Estilhaços de Sonhos: Espaços de Utopia**. Portugal: Quasi Edições, 2005.

RÜSCHE, Ana. **Utopia, feminismo e resignação em *The Left Hand of Darkness* e *The Handmaid's Tale***. Orientadora: Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco. 2015. 139 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista. In: **Congresso Internacional ABRALIC**, XV, 2017a, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC. Rio de Janeiro: UERJ-RJ, 2017, p. 1847-1856.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017b.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Alexander Meireles da. Prefácio. In: FREITAS, Emília. **A rainha do Ignoto**. São Paulo: Editora Wish, 2020. p. 10-29.

TABAK, Fani Miranda. Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em *A rainha do Ignoto*. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, nº 1, p. 104-111, 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas** (4ª edição ampliada e revisada). Maringá: EDUEM, 2019.

***Eugênia Grandet* de Honoré de Balzac: uma leitura da condição feminina sob a perspectiva histórico-literária**

Geovanna Cristina de Jesus⁵¹

RESUMO: A história das mulheres foi durante muito tempo silenciada nos meios acadêmicos e sociais. Este estudo analisa a representação feminina na literatura do século XIX por meio da personagem Eugênia Grandet, de Balzac (1833). A investigação dialoga com o contexto da Revolução Francesa e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Alinhando-se a estudos sobre a marginalização feminina, busca-se romper padrões narrativos patriarcais. A análise considera contribuições de Gerda Lerner (2019) e Michelle Perrot (1988). Eugênia é lida como símbolo das mulheres oprimidas por um sistema excludente. A reflexão evidencia a urgência de incluir as vozes femininas na construção da memória coletiva. Literatura e história são vistas como instrumentos de visibilidade e emancipação.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina; Literatura do século XIX; Eugênia Grandet; Patriarcado; História das mulheres.

As mulheres de papel, escritas por mãos masculinas na literatura do Oitocentos, oscilavam entre idealização, submissão e transgressão. A maior parte foi moldada para obedecer ao arquétipo feminino da pureza, delicadeza, domesticidade e maternidade, erigido com a mesma disposição de valores cardinais. Quando descritas como voluptuosas, as mulheres forjadas a partir das letras, das palavras, são friamente julgadas e condenadas a séculos de escárnio. O herói, o príncipe ou o marido, encarna a virtude e a honra; a mulher, esposa, ou a princesa, somente o acompanha. A veracidade das mulheres de papel é solúvel: não são reais. E mesmo quando inspiradas na realidade, estão longe de representar a maioria. As mulheres que compõem a história, essas sim, feitas de carne e osso, mostram o quanto a ficção masculina silenciou vozes, encobriu vivências e maldisse a nossa existência.

A representação literária acompanha e, até mesmo, reforça a marginalização feminina nos registros históricos e nos discursos predominantes. De acordo com Lerner, “as mulheres não tinham história – assim disseram a elas, e assim elas acreditaram” (2019, p. 321). A história das mulheres foi, por muito

⁵¹ Mestranda em Literatura e vida social do PPGL/UNESP FCL ASSIS. E-mail: gc.jesus@unesp.br.
Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-5604-7974>

tempo, marginalizada nos campos acadêmicos, debates públicos, registros históricos e nas discussões de ordem social em geral.

O presente artigo busca discutir as noções de gênero, arquétipo, patriarcado, e cristianismo e seus efeitos na história da mulher, no recorte histórico do século burguês, bem como seu vínculo com a literatura, a partir da obra francesa *Eugênia Grandet* (1833), escrita por Honoré de Balzac, o qual se apresentava como secretário da sociedade e considerava-se mais um historiador do que propriamente um romancista de costumes. “O historiador quando vai pesquisar sobre um período, a única maneira de ele entrar naquele período é através da literatura. Só lhe é dado o cenário que ele vai estudar através da descrição literária. [...] A literatura tem o papel de andar de mãos dadas com a história.” (Del Priore, 2014)⁵². A historiadora Del Priore traz em suas obras uma constante legitimação da literatura como ferramenta de leitura do passado.

A escolha da obra se deve justamente ao contexto histórico, às reflexões pertinentes sobre a condição feminina oitocentista, bem como à representação do eterno feminino, termo discutido a partir de Beauvoir (1970), e reconhecido na personagem principal da narrativa.

Exemplo da irrealização amorosa na literatura, o romance homônimo *Eugênia Grandet* retrata, com notável fidelidade, os costumes de uma província francesa da primeira metade do século XIX, bem como os arranjos capitalistas que despontavam. Crescida na melancólica e pacata Saumur, a protagonista observa, desde cedo, a dinâmica matrimonial dos pais, na qual a Sra. Grandet, desprovida de qualquer autonomia, tinha sua vida pública limitada às práticas religiosas. A súbita chegada do primo, após a ruína financeira de seu pai, desperta em Eugênia a esperança de preencher uma lacuna que sempre a acompanhava: a descoberta do amor. A partir desse encontro, a narrativa se desenvolve em torno do encanto que a jovem cultiva pelo primo.

O estudo da história da mulher surge enquanto campo de investigação no final do século XX, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, com o crescimento da segunda onda do feminismo. Seu reconhecimento se deve, principalmente, aos trabalhos pioneiros de Michelle Perrot, na França, e Joan Scott, nos Estados Unidos, historiadoras que se recusaram a aceitar a ausência da visibilidade feminina na narrativa histórica.

Mulheres e homens entraram no processo histórico sob diferentes condições e passaram por ele em velocidades distintas. Se o ato de registrar, definir e interpretar o passado marca a entrada do homem na

⁵² 1 DEL PRIORE, M. Entrelinhas, TV Cultura, São Paulo, 30 maio 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WYZdjLap8R8>. Acesso em: 21/05/2025

história, isso ocorreu para os homens no terceiro milênio a.C. Para as mulheres (e ainda assim apenas para algumas), com notáveis exceções, ocorreu no século XIX. Até então, toda a História era Pré-História para as mulheres (LERNER, 2019, p. 308).

Este estudo, alinhado a investigações que se dedicam à difusão do conhecimento, examina a construção de personagens sob a perspectiva masculina, sobretudo no século XIX, visando ao rompimento de padrões narrativos enraizados e à promoção da emancipação dessas representações.

Tomando o exemplo do século XIX, eu gostaria de mostrar os laços entre a formulação de uma questão e o tipo de sociedade que a produziu, em particular o tipo de relação entre os sexos que a estrutura. Deve ficar claro que não se trata absolutamente de uma história das origens. O século XIX nada inventa nesse domínio; ele apenas reformula uma questão muito antiga, na verdade eterna, reapropriando-se dela. Talvez com uma intensidade particular, na medida em que a construção das democracias ocidentais vem acompanhada, e mesmo apoiada, numa definição mais estrita do público e do privado e dos papéis sexuais (PERROT, 1988, p. 172).

Dessa maneira, torna-se imprescindível uma análise histórica do passado, mediante um olhar histórico-literário, para que possamos compreender, com maior profundidade, as dinâmicas da sociedade contemporânea. Sabe-se que a estrutura social, forjada ao longo dos séculos por homens e mulheres, delineou os contornos do mundo tal como o experienciamos hoje. No entanto, ainda persiste uma lacuna em muitos estudos, que negligenciam essa perspectiva, ignorando a dimensão sexuada que permeia as relações sociais e culturais.

A relação entre a história das mulheres e a literatura é rica e multifacetada, pois a literatura não só reflete as condições sociais e culturais das mulheres ao longo do tempo, mas também pode servir como meio para dar voz às suas experiências e lutas, e, dessa forma, valorizar sua existência. A literatura feminista, hoje, questiona e reformula as narrativas dominantes. Ainda assim, é preciso um mapeamento dos registros passados, a fim de que o padrão de personagens femininas descritas como vítimas do sistema patriarcal não seja normalizado.

Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda está

pouco constituído. As que aparecem no relato dos cronistas são quase sempre excepcionais por sua beleza, virtude, heroísmo ou, pelo contrário, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas. A noção de excepcionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem (PERROT, 1995, p. 13).

Na literatura, a invisibilidade é persistente, de modo que, em romances como o que iremos analisar, *Eugênia Grandet* (1833), embora seja protagonista, nos traços descritivos de Balzac, escritor francês do século XIX, a herdeira se vê quase sempre à mercê das decisões alheias. Ainda que, nas narrativas românticas, a trama eventualmente se apoie nas ações e decisões do protagonista, a personagem balzaquiana representa a Madona, a mulher imaculada que supre as expectativas de uma postura sacrificial diante de uma sociedade corrompida e que surpreende o leitor quando enfim se mune de autonomia.

Ao examinar o romance produzido mediante a ótica masculina, torna-se possível revelar às mulheres a forma como são representadas pelos homens, bem como identificar como e quando essas construções discursivas e narrativas ganharam espaço e forma, até moldarem o sistema em vigor, defendendo a estreita ligação da história com a literatura.

O romance analisado foi publicado 44 anos depois da Revolução Francesa (1789), que marca o início da sociedade moderna após o Antigo Regime, na qual mulheres participaram ativamente dos confrontos, apesar de não terem desfrutado por inteiro das mudanças sociais que a revolução trouxe. A participação das mulheres na Revolução foi rapidamente desvalorizada, sendo elas rotuladas como "fantasmas da subversão", como estratégia para reforçar seu confinamento ao espaço doméstico. Sua imagem associada à violência, como as "tricoteuses" e fúrias da guilhotina, contribuiu igualmente para esse discurso (Duby; Fraisse; Perrot, 1994).

Convém ressaltar que apesar da defasagem no registro histórico, a história da humanidade está repleta de mulheres que foram mártires ou arautos de revoluções que estavam por vir. Nome de grande distinção nos estudos feministas, Olympe de Gouges, por exemplo, apresentou, na Assembleia Nacional em 28 de outubro de 1791, na França, a sua Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã que, em resumo, discutia a importância de se considerar os direitos fundamentais da mulher e que, mesmo não tendo sido aclamada ou vista como revolucionária da época, foi guilhotinada em 1793, por ser considerada "perigosa demais". (Pastorini, 2021). Assim como Olympe, muitas mulheres sofreram e ainda sofrem manifestações de violências e tentativas de silenciamento, quando participam ativamente da busca pelo alcance de privilégios que deveriam nos ser inatos, entre

eles, fazer parte da história, ter a vida e a existência celebradas e não somente lembradas pela opressão vivida. Preocupar-se com o registro da história das mulheres, bem como com seus direitos, é, portanto, um trabalho iniciado séculos atrás, mas que hoje encontra ainda mais ecos.

Diferente da Declaração elaborada por Gouges, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, aprovada pela Assembleia Nacional Constituinte da França em 26 de agosto de 1789 e apoiada sobre a ascensão do Iluminismo, no início da Revolução, anunciava o princípio de que todos os homens nascem livres e iguais em direitos, apesar de não incluir mulheres. Todos os direitos discutidos na constituição se voltavam para o mesmo grupo que regia majoritariamente o espaço público: proprietários brancos da classe alta.

Em razão de sua irresponsabilidade, serão pouco punidas - daí a indulgência dos tribunais - mas também serão tidas como nada na cidade. "Todos os seres humanos nascem livres e iguais em direito e em dignidade", dizia a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Então, as mulheres não eram "seres humanos"? (Perrot, 1998, p. 120).

A mudança do regime na França, e conseqüentemente, a nova Constituição preparam a posição social que viveria a mulher francesa no Oitocentos, como se assumir seu papel como cidadã significasse manter-se integralmente sob a autoridade masculina. A Constituição de Napoleão surgiu oito anos depois da Constituição de 1789 e impactou significativamente a vida da população feminina. O Código Napoleônico optou pelo casamento civil, configurando-lhe caráter contratual e revogando a presença da Igreja, tirando-a do controle oficial sobre o casamento e tornando-o uma questão civil e jurídica.

O direito ao divórcio foi mantido; porém, a possibilidade de divorciar-se consensualmente foi restringida, assim como retomado o direito sucessório paterno e o controle sobre o salário da esposa assegurado em sua totalidade pelo marido. "A respeito do divórcio: antes do Código Civil – ou Napoleônico –, na França, tal recurso poderia ser requerido mediante sete justificativas; após a instauração do Código, o número foi reduzido para três (Perrot, 2009, p. 32-33)". Manter o direito ao divórcio reforçou a ruptura da tradição da indissolubilidade do vínculo matrimonial; porém, trouxe à luz uma desigualdade de poderes histórica entre os sexos.

Esse último direito foi drasticamente alterado, posteriormente, pelo Código Napoleônico, que estabeleceu que se a mulher abandonasse seu lar, ela

poderia ser reconduzida a casa pelo poder público “e obrigada ‘a cumprir seus deveres e a gozar de seus direitos em plena liberdade” (PERROT, 2009, p. 108).

A plena igualdade entre esposo e esposa, que havia sido conquistada no direito intermediário, foi retirada, conferindo ao marido uma posição de superioridade em relação à mulher, com a justificativa de que, dessa forma, seriam reestruturados os valores da família tradicional. A visão de Napoleão sobre a mulher contribuiu para que a sociedade francesa novamente impusesse sobre elas a tarefa solitária de serem mães, dependentes e isoladas no meio doméstico.

De acordo com o Código Civil, a mulher casada era posta ao lado dos alienados ou menores de idade e a mulher solteira poderia reivindicar os mesmos direitos dos homens, apesar de jamais ter a possibilidade de ser considerada cidadã. (Zylber-Berg-Hocquard, 1993). As agressões cometidas pela parcela masculina no ambiente doméstico ganharam justificativa em prol da manutenção da família tradicional e da garantia da reprodução. (Jaume, 2009). Nesse sentido, o casamento acabava por prejudicar ainda mais a conquista dos direitos pelas mulheres.

Assim, a lei que proclamava assegurar direitos aos cidadãos mostrava-se, no caso dos direitos políticos das mulheres, uma formalidade vazia. Já no âmbito das penalidades, era aplicada com rigor justamente sobre essa mesma parcela social.

Faz-se necessário lembrar que a constituição da França também refletiu sobre a constituição de outros países que se espelhavam na Revolução Francesa, incluindo o Brasil, anos depois. As ferramentas e estratégias de opressão para com o universo feminino não são, e nunca foram, um movimento isolado, sempre foi amplamente impulsionado pela mentalidade patriarcal pré-determinada e implantada no imaginário das pessoas.

Também é preciso lembrar que a primeira formação do patriarcado é a família, e é através dessa mesma formação que são expressos valores que, apesar de aceitos pela maior parte da população, são os mesmos que ofendem e oprimem mulheres, e servem como manual de bons costumes e diferenciação da função entre os sexos. Para o Estado, é importante que se tenham definições de gêneros baseadas nos valores da família, pois tais definições e distribuições de funções e papéis refletem diretamente em seu modo de controle. (Lerner, 2019)

A exclusão das mulheres é particularmente severa, pois, ligada ao sexo, ela não pode ser modificada, como a idade a nacionalidade ou o nível de riqueza. Assim como as crianças, as mulheres foram feitas para ser protegidas. Portalis, redator do Código Civil, dirá

que a elas se deve "uma proteção perpétua, em troca de um sacrifício irrevogável"(PERROT, 1998, p. 120).

O Código Civil, bem como os registros históricos, nos mostra que, no século XIX, as mulheres necessitavam da validação dos homens para exercerem sua cidadania, embora não pudessem realizá-la plenamente. Segundo Michelle Perrot (1998): “A mulher oitocentista foi contemporânea do revés do sexo feminino, a partir da ascensão da propriedade privada, e do casamento burguês, por Engels descrito como a chave da opressão das mulheres.” O mesmo século serviu como propulsor da associação da identidade da mulher enquanto mãe de família, servente do homem e ausente de racionalidade em comparação ao homem ou marido, expondo a problemática do homem branco de reduzir a todo momento, sua realidade como se ela pudesse traduzir todas as outras, nesse caso, através das leis. Nas palavras do crítico literário Antonio Candido (1965): “O ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros.”

“[...] o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade. Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um «direito das gentes». Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano com direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão que pertence ao gênero humano e, enquanto tal, preocupado com tudo o que é humano. Só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo” (Mbembe, 2014, p. 27).

A esta altura, uma contribuição para a emancipação da mulher requeriria, sobretudo, sua inclusão no âmbito político e público, devidamente assegurada pelas leis vigentes, não mais parciais quanto aos direitos. Além do reconhecimento e da remuneração do trabalho doméstico e a educação das crianças, vista enquanto questão pública, e por fim, retirar da figura masculina o papel hegemônico secularmente adquirido. Seria necessária: “Uma visão de mundo feminista permitirá

que mulheres e homens libertem a mente do pensamento patriarcal, e também de sua prática, para enfim construírem um mundo livre de dominação e hierarquia, um mundo que seja verdadeiramente humano.” (Lerner, 2019, p. 377). Um trabalho de séculos, que ainda não fora concluído. O não reconhecimento do trabalho doméstico como ofício de mais-valia, resulta no isolamento social do grupo que o pratica, mas não é recompensado por isso; também em sua exclusão do espaço público e consequentemente, em sua marginalização.

Ainda que avanços legais e reformas no sistema econômico ampliem a liberdade feminina, essas mudanças, por si sós, não são suficientes para garantir a emancipação plena das mulheres. É preciso enfrentar e eliminar, de modo radical, o patriarcado e todos os seus vestígios, tanto sociais quanto jurídicos, pois é nessa estrutura que a raiz da opressão feminina reside.

De acordo com Ghandi (2018): “Atualmente, o papel da mulher no mercado de trabalho e seu trabalho em casa continuam determinados pela divisão sexual do trabalho, e o capitalismo os utilizou para tratar as mulheres como trabalhadoras secundárias e dividir a classe operária”. O autor francês já se mostrava consciente da problematização do trabalho doméstico ausente de remuneração salarial, ao descrever a protagonista e a Sra. Grandet, sua mãe, trabalhando como verdadeiras operárias em casa:

Mãe e filha encarregavam-se de toda a roupa da casa e empregavam tão conscienciosamente seus dias nesse verdadeiro trabalho de operárias que quando Eugênia queria bordar uma gargantilha para a mãe, era obrigada a roubar algumas horas de sono, enganando o pai para conseguir luz. Havia muito tempo que o avarento distribuía a vela à filha e à grande Nanon do mesmo modo que distribuía pela manhã o pão e os gêneros necessários ao consumo diário (Balzac, 2013, p. 231).

Além disso, tem-se, a partir da análise, um retrato do pai enquanto patrão. Era Félix Grandet quem distribuía a “mesada” para a esposa e filha (somente nos aniversários), e o salário da empregada. Não por acaso, a literatura registra novamente a influência da lei na vida da mulher, em especial a mulher casada. Foi, sobretudo, após o casamento que o Sr. Grandet obteve sua fortuna, e, mesmo assim, sua esposa recebia 0,002% do valor obtido por Grandet, e, apesar de consciente da injustiça, não apenas sua preocupação com o decoro superava sua revolta com tal situação, mas, sobretudo, a lei, que a proibia de pedir dinheiro ao marido.

O marido nunca lhe dava mais que seis francos para as pequenas despesas. Embora ridícula na aparência, essa mulher, que, com o dote e as heranças, trouxera

a Grandet mais de trezentos mil francos, sentia-se tão humilhada por uma submissão e um hilotismo contra os quais a doçura de sua alma a impedia de se revoltar que jamais havia pedido um sou nem feito uma observação sobre os papéis que o tabelião Cruchot lhe apresentava para assinar. Essa altivez tola e secreta, essa nobreza de alma, constantemente ignorada e ofendida por Grandet, dominavam a conduta daquela mulher (Balzac, 2013, p. 236).

Félix Grandet é constantemente chamado e definido como patrão. A palavra "patrão" tem origem no latim *patronus*, que significa "protetor", "defensor" ou "advogado". O termo *patronus*, por sua vez, deriva de *pater*, que significa "pai". No início, o termo "patrão" estava relacionado a alguém que exercia uma figura de autoridade, possuindo poder ou controle sobre um grupo, semelhante ao papel atribuído socialmente ao pai dentro de uma família. Da mesma raiz de *pater* a palavra "pátria", que se manteve próxima nos idiomas latinos: *patrie* (francês), *patria* (espanhol e italiano), antes, denuncia quem de fato se beneficia com as leis criadas e regidas a partir de lógicas patriarcais.

A hegemonia socialmente construída entre os sexos tem sido cada vez mais estudada como um produto histórico, no qual a mulher participa ativamente na luta contra a desigualdade, enquanto o homem usufrui dos privilégios que lhe foram concedidos.

Esboça-se um triplo movimento no século XIX: relativo retraimento das mulheres em relação ao espaço público; constituição de um espaço privado familiar predominantemente feminino; superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações femininas (PERROT, 1988, p.179).

Em um retrato crítico da ascensão da burguesia no pós-Revolução, escrito com a fina ironia balzaquiana, o pai da herdeira percorre com habilidade as mudanças políticas de sua época, sem precisar demonstrar significativo compromisso ideológico. Tendo sido nomeado prefeito durante o Consulado, com o advento do império de Napoleão, Félix perde o cargo por ter "usado o barrete vermelho", símbolo dos jacobinos na Revolução. A perda em nada o atinge, visto que seus interesses se resumiam à grande fortuna que acumulava.

Sob o Consulado, bom Grandet tornou-se prefeito, administrou sabiamente e vindimou melhor ainda. Sob o Império, voltou a ser o sr. Grandet. Napoleão não gostava dos republicanos e substituiu o sr. Grandet, que constava ter usado o barrete vermelho, por um grande proprietário gentil-homem, um futuro barão do Império. Grandet abandonou as honrarias municipais sem o mínimo pesar. Havia construído, no interesse da cidade, excelentes estradas que iam ter às suas propriedades. Sua casa e suas terras, lotadas vantajosamente, pagavam impostos baixos (Balzac, 2013, p. 325).

Em se tratando do âmbito literário, os movimentos e gêneros que ganhavam destaque nesse período garantiam que a mulher fosse sempre vista de acordo com o estereótipo construído socialmente, uma mãe integralmente envolvida na vida doméstica e na criação dos filhos, ou uma jovem, muitas vezes, virgem, indefesa, sempre esperando um herói, salvador e no pior dos casos, um marido. Quando fora do contexto matrimonial, a mulher solteira, sem perspectiva de se casar, ou é freira, ou bruxa, sempre, de alguma forma, marginalizada.

O papel da mulher no século XIX também é definido em parte pela Igreja, mas, principalmente, pela cultura e tradição, que criaram e definiram um parâmetro de mulher que por natureza era inferior em sua condição física, devendo ficar reservada somente à função de procriação e aos afazeres domésticos. Muitas vezes, não podiam estudar e quando isso acontecia sua educação se resumia às primeiras letras. No padrão europeu, a mulher não deveria andar desacompanhada pelas ruas e deveria casar-se muito cedo para adquirir experiência matrimonial, no entanto, esse marido era escolhido por seu pai de acordo com os seus interesses financeiros. Esse padrão afirmava que as mulheres eram feitas somente para procriar, ser carinhosa e uma excelente dona de casa.

Eugênia, personagem anteriormente apresentada, é constantemente descrita como pura, casta, quase que a própria imagem cristã da Virgem Maria. Revela como a sexualidade da mulher, no século XIX, por ora explorada, por ora reprimida, era constantemente controlada pelo Estado, Igreja e, quando casada, pelo marido. De acordo com Lerner (2019), isso acontece desde a Antiguidade: “Enquanto cada um desses grupos tinha obrigações e privilégios consideravelmente distintos em relação a propriedades, leis e recursos econômicos, compartilhavam a falta de liberdade de serem sexual e reprodutivamente controlados por homens”.

Desse dia em diante, a beleza da srta. Grandet assumiu um caráter novo. Os graves pensamentos de amor que invadiam lentamente sua alma, a dignidade de mulher

amada, deram a seus traços essa espécie de brilho que os pintores representam por uma auréola. Antes da chegada do primo, Eugênia podia ser comparada à Virgem antes da concepção. Quando ele partiu, ela parecia a Virgem-mãe: havia concebido o amor. Essas duas Marias, tão diferentes e tão bem representadas por alguns pintores espanhóis, constituem uma das mais brilhantes figuras que abundam no cristianismo (Balzac, 2013, p. 325).

A construção da personagem segue as leis do eterno feminino e dos mitos da feminilidade, sem desejos além do casamento, sem essência, liberdade ou direitos, condição que enclausura a mulher dentro dos moldes patriarcais, delegando a ela uma natureza que era arcaicamente descrita como imutável, inata e religiosamente tida como símbolo do que é o feminino. A “dignidade de mulher amada”, nada mais é do que a validação que se dá à mulher depois que se casa ou se apaixona por um homem. “Outro modo de dizer isso é afirmar que o controle sexual das mulheres estava ligado à proteção paternalista e que, nos vários estágios de sua vida, ela trocou protetores masculinos, mas nunca superou o estado infantil de se manter subordinada e sob proteção.” (Lerner, 2019, p. 361). No mesmo trecho, temos a comparação da protagonista antes da estadia de seu primo com a “Virgem antes da concepção”, em outras palavras, pura e inocente, distante do contato com o desejo.

Depois, a moça provinciana é transmutada para “Virgem-mãe”. Uma espécie de tentativa de associar a sexualidade feminina a imagens sacralizadas, ela tem contato com o desejo, porém, ao optar por poupar os termos de cunho sexual do enredo, Balzac preserva sua personagem como santa. Nisso está uma das principais armadilhas da literatura masculina: o autor exalta a personagem enquanto a aprisiona em um ideal praticamente inatingível.

Deste ponto de vista, a heroína de Eugénia Grandet poderia ser atribuída uma mesma função simbólica de vítima sacrificial. A jovem prometida ao status de solteirona deslitando-se em sua submissão ao pai e depois a Charles antes de se dar a Deus... tudo isto perseverando numa atitude de agape que a ergue como uma santa, uma mártir da troca, no meio da arena dos interesses vil (Péraud, 2016, p. 197).

Enquanto a jovem Grandet dedicava seus dias na esperança do retorno de seu amado, como o fez desde o primeiro dia juntos: “nenhuma promessa feita sobre a terra foi mais pura do que aquela: a candura de Eugênia havia momentaneamente santificado o amor de Carlos” (p.151). Carlos parecia apreciar a companhia de outras

mulheres: “as negras, as mulatas, as brancas, as javanesas, as almeias, suas orgias de todas as cores, as aventuras que teve em diversos países apagaram completamente a lembrança da prima” (p. 202).

A esta altura do romance o leitor tomou consciência sobre as distintas paixões de Eugênia e Sr. Grandet, a filha apaixonada pelo primo, o pai pelo dinheiro. Foi somente seu amor por Carlos que a fez desafiar a autoridade paterna do Sr. Grandet, ainda que não pudesse resgatar os frutos de seus sacrifícios. Entregando o dinheiro que recebeu do pai por anos todos os dias de seu aniversário ao rapaz, ela vive o momento de maior autonomia antes por ela vivido e estraga os planos do pai de reaver suas moedas: “Aqui estão [...] as economias de uma pobre moça que não precisa de nada. Carlos, aceite-as. Ainda esta manhã eu ignorava o que era dinheiro, você mo ensinou: não passa de um meio, apenas isto” (p.137). Quando Eugênia sofre de desilusão pelo primo por ter partido sem previsão de volta, e depois, pelo pai e sua reação ao descobrir que a filha tinha dado dinheiro para pagar a viagem de Carlos, não estamos mais no mundo dos arquétipos, e sim na história dos humanos.

Para além da superfície do romance, a protagonista é uma personagem complexa, cobiçada e sugada pelas criaturas incompletas e vazias que a cercam (Péraud, 2016). Ao seu redor estão os homens que a querem como esposa no afã de conquistar a riqueza; seu pai totalmente entregue ao mundo dos interesses onde abusa de sua autoridade; além do alvo de seu amor, quem carrega a bandeira dos costumes burgueses parisienses criticados pelo autor. Ainda assim, a tímida heroína não resiste aos seus encantos, como acontece inúmeras vezes na literatura.

Ao narrar a trajetória da herdeira, Honoré de Balzac revela uma condição imposta às mulheres, e que, lamentavelmente, persiste ao longo dos séculos: a de que sua plena realização estaria circunscrita no matrimônio, restringindo sonhos e projetos de vida a essa única finalidade. Para que hoje possamos conhecer figuras femininas que ousaram romper com o sistema patriarcal, contestar a autoridade masculina, rejeitar o casamento enquanto moeda de troca e enfrentar leis que reafirmavam sua subordinação, foi necessário que inúmeras mulheres como Eugênia existissem de fato. Mulheres que viveram suas vidas silenciadas, sentiram na pele o peso da opressão, tiveram sua educação limitada, sua privacidade violada e suas escolhas cerceadas. Foi essa experiência coletiva de dor e resistência que abriu caminho para a insurgência de Olympe de Gouges, para a publicação das ideias de Simone de Beauvoir e para que intelectuais como Gerda Lerner e Michelle Perrot experimentasse o incômodo quase que visceral do apagamento feminino no registro histórico.

Referências

BALZAC, Honoré. A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida provinciana. Tradução de Gomes da Silveira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. Tradução de Sergio Millet. 4. Ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CONY, Carlos Heitor. Prefácio. In: BALZAC, Honoré de. Os Jornalistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GANDHI, Anuradha. Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista. 2. ed. Nova Cultura, 2018.

JAUME, Lucien. Terminer la Révolution par le Code civil?. Association française pour l'histoire de la Justice, n. 19, 2009.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

PASTORINI, Vanessa. Mulheres francesas do século XIX. Albuquerque: revista de história. v. 13, n. 26, p. 47-66, 2021.

PÉRAUD, Alexandre. Les intérêts synchrétiques du roman. L'homme et la société, n. 2, p. 189-204, 2016.

PERROT, Michelle. (Org.). História da vida privada IV: da revolução francesa à primeira guerra. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. Os excluídos da História: Operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. Cadernos Pagu, 1995.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, Marie-Hélène. Femmes sans droit / Droits des femmes au XIX^e siècle. Les femmes face à la citoyenneté. Cahiers du GEDISST, n. 6, p. 11-27, 1993.

Múltiplas prisões em *João Miguel*, de Rachel de Queiroz

Guilherme Machado Araujo⁵³

RESUMO: Em *João Miguel*, de Rachel de Queiroz, o espaço avulta como, possivelmente, o principal dos elementos da narrativa. Duas razões concorrem para tal: a história se passa, do primeiro ao último capítulo, na prisão, onde está o protagonista; e esse ambiente, por si só negativo, é percebido por João e por outros personagens, ao longo do romance, de maneira diversa e cambiante. Tenciona-se, pois, analisar significados possíveis do espaço na obra, com base, a princípio, em considerações de Fabio Akcelrud Durão (2020) sobre pesquisa em literatura, da própria Rachel de Queiroz sobre seu fazer literário e de Antonio Candido (2023) sobre crítica literária. Depois, mais especificamente, vêm iluminar conceitos de Osman Lins, sobre o espaço no romance de ficção, listados e analisados por Antonio Dimas (1987).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. João Miguel. Rachel de Queiroz.

Introdução

Sabe-se que as narrativas se compõem, em geral, de cinco elementos básicos: narrador, personagens, enredo, tempo e espaço. Este último, frequentemente tomado somente como cenário, pode suscitar análise mais amiadada. Um exemplo disso ocorre no segundo romance de Rachel de Queiroz, *João Miguel* (2022 [1ª ed.: 1932]), situado numa prisão. Por um lado, não se há de negar o caráter eminentemente negativo desse espaço; por outro, dizer apenas isso não dá conta de matizes de significado mais sutis que ele apresenta. Essa é, pois, a intenção deste trabalho, o qual se desenvolve conforme descrito a seguir.

Parte-se de uma ideia básica, óbvia talvez e desafiadora decerto, de Fabio Akcelrud Durão (2020), sobre o que seria metodologia numa pesquisa em literatura. Isso perpassa todo o texto.

Em seguida, como ponto de partida para se pensar *João Miguel*, algumas ideias de Rachel de Queiroz sobre seu processo de criação (Nery, 2002) revelam-se imprescindíveis para melhor compreensão da obra.

⁵³ Mestrando em Literatura Comparada (PPGL/UFS); e-mail: guilherme.1000@live.com; Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6804699121539157>>.

Adiante, para uma análise, por assim dizer, global do espaço no romance, Antonio Candido (2023) traz uma oportuna chave de leitura em suas considerações sobre crítica literária e sociologia.

Por fim, para aprofundar a compreensão do espaço em *João Miguel*, utilizam-se conceitos de Osman Lins, extraídos dum estudo de Antonio Dimas (1987).

Um pouco de metodologia

Há evidente dificuldade metodológica no que se refere às pesquisas desenvolvidas em áreas que não comportam análises exatas, como é o caso da literatura. Numa tentativa de tecer considerações básicas sobre esse tema, diz o professor Fabio Akcelrud Durão, no livro *Metodologia de pesquisa em literatura* (2020, p. 67): “uma descrição fiel do processo seria algo como: ‘Ler o mais profundamente possível o meu *corpus* e ter as melhores ideias que conseguir sobre ele’”. Isso porque, segundo o autor, os estudos literários não devem sobrepor teoria à interpretação do pesquisador, que deve ser o ponto principal da pesquisa, devendo-se, inclusive, interpretar até mesmo a teoria, e não moldar a pesquisa segundo ela (Durão, 2020, p. 11-12).

Durão, pois, articula a centralidade da interpretação com a necessidade de o estudo literário precisar de uma hipótese interpretativa prévia (2020, p. 31), a ser primeiro elaborada e depois confirmada ou refutada, mediante a técnica da leitura atenta (ou cerrada). Este procedimento é relevante por ser, ainda segundo o autor, específico duma pesquisa em literatura (e não de outra área), haja vista tomar o texto literário como fim, não como meio (Durão, 2020, p. 39-41). Trata-se, ainda, de uma postura que permite atentar a significados não superficiais; antes, àqueles subjacentes ao amálgama entre forma e conteúdo que constitui o texto.

Portanto, este trabalho centra-se numa leitura de *João Miguel* que possibilite analisar-lhe o espaço e suas nuances de significado talvez não apreensíveis à primeira vista, acrescentando à obra uma interpretação que, paradoxalmente, já estava mas nunca esteve nela, dada a coerência que porventura guarde com o texto (Durão, 2020, p. 28).

Duas palavras sobre a autora

Antes de adentrar especificamente *João Miguel*, convém abrir espaço para a própria Rachel de Queiroz, cujas considerações, se não definem uma interpretação da obra, ao menos encaminham formas de aproximação do texto. Recortam-se aqui quatro boas falas, extraídas do livro de entrevistas *Presença de Rachel* (2002), de Hermes Rodrigues Nery.

Sobre seu interesse ao fazer literatura, diz a autora:

O que me interessa é o animal humano, com as suas contradições, paixões e afetividades [...] Quando escrevo, tenho o ser humano como objeto da minha narrativa. Nunca descrevi uma paisagem senão em função de uma ação humana. A paisagem em si me deixa fria, não me empolga (Nery, 2002, p. 82-83).

E sobre seus temas: “[...] nunca escrevo sobre coisas que não conheço. A literatura é mais autêntica quando você fala daquilo que vivencia. A forma como você traduz a sua vivência é que pode dar o tom e a consistência da sua literatura” (Nery, 2002, p. 82). Mas o escritor naturalmente não está restrito ao que vivencia. Rachel vai além:

A imaginação e a percepção são poderosos instrumentos da obra ficcional. Você tem que ser capaz de perceber as coisas que estão à sua volta e imaginar o que o outro está sentindo diante de determinadas situações, como ele reage diante dos desafios da vida. Você pode não ter experimentado na carne certas situações, mas conviveu com pessoas, viu coisas, assistiu acontecimentos, ouviu relatos, participou de envolvimento, enfim, captou as emoções existentes. Você se sente tocado pelas coisas, então pode descrever com emoção aquilo que lhe causa impressão (Nery, 2002, p. 82).

E, páginas à frente, arremata, como quem, valendo-se de tese e antítese, formula síntese:

É claro que você tem um referencial seu, a partir da sua experiência pessoal de vida. Mas o autor deve se abrir aos outros, não ficar condicionado apenas ao seu eixo vivencial. [...] Eu conheço, por exemplo, fatos, versões e situações da experiência de [certa pessoa] [...] mas não sei o referencial íntimo dela. Então, o que você faz? Você se põe na pele daquela personagem e

se pergunta: “E se eu tivesse naquela situação, como reagiria?” A imaginação [...] é a poderosa arma da ficção (Nery, 2002, p. 106).

Trazendo à discussão o *João Miguel*, como se interpretam as ideias acima? A escritora, nunca tendo estado presa (convém lembrar: o livro foi escrito em 1931 e publicado em 1932; a prisão de Rachel, durante o governo Vargas, deu-se apenas em 1937), convivia com pessoas tais quais as retratadas no romance; interessava-se, certamente, por como lidaria alguém com a situação-limite de estar na prisão; e, tendo possivelmente ouvido relatos sobre o tema, juntou-os à pesquisa de campo⁵⁴ (ALECE TV, 2021) que empreendeu nas cadeias públicas de Fortaleza e Baturité (interior do Ceará, onde decorre a ação do romance). Daí a escrever um romance havia pouca distância, e foi o que ela fez.

Essas considerações serão retomadas na seção “O espaço em João Miguel”.

Uma interpretação a partir de Antonio Candido

Para uma primeira interpretação do espaço em *João Miguel*, importa uma ideia de Antonio Candido, em seu ensaio “Crítica e sociologia”, do livro *Literatura e sociedade* (2023). Tal qual Durão (2020) na atualidade, já em 1965 (ano da primeira edição do livro) Candido identificava certa confusão da crítica ao se estudarem aspectos históricos e sociais a partir da literatura. Aliás, ele se utiliza de uma formulação de Georg Lukács, o que revela ser tal problema, além de antigo, não exclusivo do Brasil. Observe-se:

“O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?” Ou “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele?” (Lukács, 1961, p. 262 apud Candido, 2023, p. 17).

A partir disso, posiciona-se Antonio Candido: conquanto não constitua erro aquele relevo dado ao “externo” (terminologia do autor), é preciso, para uma crítica dita literária, estudar de que forma eles contribuem para a economia mesma da obra, para sua constituição (o “interno” da obra). E conclui:

⁵⁴ Tal pesquisa relata-se no documentário “Rachel de Queiroz — a história de quem nos contou muitas histórias”, produzido pela ALECE TV (emissora da Assembleia Legislativa do Estado do Ceará) em 2012 e disponibilizado em seu canal de YouTube em 2021.

[trata-se de] uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, [...] o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (Candido, 2023, p. 19).

Tal formulação é valiosa para o estudo do espaço em *João Miguel*. Sem ela, apenas se diria que a história se passa numa prisão, em Baturité-CE, e se elencaria adjetivos negativos para descrevê-la. A rigor, não haveria aí erro; apenas reducionismo.

Atente-se, no entanto, à estrutura do enredo: João Miguel é preso no primeiro capítulo e libertado no último (23º); à exceção do curto sétimo capítulo (no qual o foco narrativo se volta para Santa, mulher com quem ele morava), todos os capítulos passam-se na cadeia. Isso permite concluir que a própria estrutura do livro metaforiza o espaço prisional, como se Rachel de Queiroz quisesse informar a inexorabilidade daquela clausura, que não permite ao leitor sequer conhecer profundamente o passado de João Miguel — tudo que se sabe a esse respeito está em diálogos rápidos do protagonista com Zé Milagreiro e Angélica, dois personagens que o ajudam a manter-se firme. Tampouco o futuro de João é revelado: após sua absolvição e saída da cadeia, eis como termina o livro: “E carregando o chapéu sobre os olhos, num passo resoluto de desafogo e de posse, avançou para a liberdade” (Queiroz, 2022, p. 159). Trata-se, não há dúvida, de palavras otimistas, mas sem nenhuma garantia de felicidade futura — vale lembrar que, na página anterior, o narrador menciona, acerca de João, “a saudade do que perdera irremediavelmente” e “a fome, a miséria, todos os males futuros” (Queiroz, 2022, p. 158).

No fim de contas, é como se o narrador pousasse a mão no ombro do leitor e lhe dissesse: concluiu-se nossa experiência da prisão: “João Miguel nos possibilitou enxergá-la agora mais vivamente do que antes, com grandes e esperadas misérias e surpreendentes alegrias; despeçamo-nos dele e desejemos-lhe sorte”. E ao leitor cabe a maturidade de entender que isso é tudo e o resto é silêncio.

O espaço em *João Miguel*

Para um estudo mais amiudado do espaço em *João Miguel*, presta-se muito bem o livro *Espaço e romance* (1987), no qual Antonio Dimas afirma ser aquele elemento da narrativa algo relegado, ou pouco aproveitado, ao menos do ponto de vista de uma crítica dita literária. Comprova-o ele elencando estudos de natureza apenas geográfica e fotográfica, que pouco acrescentam à compreensão profunda

do texto literário. A seguir, contrapõe a eles um estudo de Antonio Candido sobre o espaço em *A taberna* (*L'assommoir*, 1877) de Émile Zola, considerado por Dimas um “exemplo convincente”, que “opera como fator de alargamento e de adensamento [...] [da obra], iluminando seus significados ocultos, ampliando-os e acrescentando-os” (1987, p. 13).

A seguir, Dimas elenca conceitos de alguns estudiosos (nem todos da literatura), como Osman Lins, Philippe Hamon, Boris Tomachevski, Georg Lukács e Gaston Bachelard. No exíguo espaço deste trabalho, optou-se por verificar como as elaborações do primeiro autor se ligam à narrativa de Rachel de Queiroz.

Primeiramente, Osman Lins distingue espaço de ambientação: o primeiro é direto, patente, real, e, em *João Miguel*, trata-se simplesmente dos lugares físicos da cadeia e da cela onde está o protagonista; por sua vez, o segundo é sutil, complexo, psicológico, expressivo, e varia no romance de maneira talvez inesperada a um leitor desavisado. Antonio Dimas resume assim essa diferença postulada por Osman Lins: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada” (1987, p. 20). Já se vê que a ambientação pede um estudo mais acurado. Osman Lins divide-a em três — franca, reflexa e dissimulada, as quais serão conceituadas e exemplificadas, a seguir, com trechos de *João Miguel*.

a) Ambientação franca:

A ambientação franca é, como o nome sinaliza, a mais simples das três e compõe-se de descrições feitas pelo próprio narrador. No romance de Rachel de Queiroz, o ambiente da prisão é francamente descrito já no primeiro capítulo: “Empurraram João Miguel até a célula, *donde vinha um cheiro mau de morcego, de dejetos podres*, e o deixaram lá dentro, como um bicho encurralado” (Queiroz, 2022, p. 12, grifo do autor). Linhas abaixo, essa imagem ganha detalhes: “Acocorou-se a um canto, ainda indiferente à prisão e à fedentina, enquanto os morcegos circulavam, e se apinhavam nas telhas, guinchando” (Queiroz, 2022, p. 12). Indo além, no mesmo capítulo, utiliza-se o narrador dos termos “escuridão lóbrega”, “noite densa e povoada de ruídos estranhos de sepulcro” e “sombra em que jazia a cadeia, suja e imóvel como um bicho morto” (Queiroz, 2022, p. 12-13). Observem-se duas coisas: (1) todos os substantivos e adjetivos acima criam uma imagem da cadeia na cabeça do leitor, naturalmente incômoda e opressiva; e (2) o texto vai além dessa descrição física, entremeando a ela a reação a princípio indiferente de João ao ambiente.

Os dias vão passando e a cadeia ganha descrições diferentes. No capítulo terceiro, quando “o verdadeiro suplício da cadeia — o isolamento e a inação — começou a torturar intensamente o preso” (Queiroz, 2022, p. 27), crescendo-se a isso (1) uma alternância entre encolher-se a um canto e andar rapidamente pela cela (leia-se: tédio e impaciência) e (2) a informação de que “Um calor abafado, morno,

pesava sobre as coisas, ali dentro” (Queiroz, 2022, p. 28)⁵⁵, João sente-se atraído por duas novidades que trazem algo de positivo e animador: (1) um escrito a carvão numa parede da cela, que ele forceja para ler e não consegue, graças à sua alfabetização insuficiente (eis uma crítica social certa); e (2) a curiosidade ao ver, no fundo do corredor (não numa cela), um preso (Zé Milagreiro) que trabalha fabricando milagres de madeira. São duas reações de João ao ambiente da cadeia, e são importantíssimas porque dão a ver que há nele qualquer coisa que reage com humanidade àquela situação. Além disso, as duas situações evoluem surpreendentemente bem (para o personagem e para o leitor): primeiro, o preso, a quem João quis abordar e desistiu por medo duma reação negativa, “levantando a cabeça, livrou-o da sua perplexidade. Parou um momento o trabalho e perguntou, sem azedume, quase com simpatia: — Como vai indo?” (Queiroz, 2022, p. 30); depois, o carcereiro Seu Doca, ao lhe ser perguntado o significado das letras rabiscadas na parede, responde a João com a prece: “Ó Maria concebida sem pecado, rogai por nós, que recorremos a vós...” (Queiroz, 2022, p. 35). Ou seja, diante de um espaço naturalmente funesto, Rachel de Queiroz não se rende a esquemas fáceis e o faz complexo ao introduzir-lhe dois elementos de esperança: a amizade (que se iniciará) e a fé (que, embora vacile às vezes, acompanhará João dali por diante).

Mas importa notar o seguinte: qualquer coisa de (potencialmente) positiva no ambiente da cadeia é informada ao leitor pelas reações de João Miguel. Não se trata, logo, de aspectos inerentemente bons da cadeia. Como a relembra-lo ao leitor, perto do fim do romance, no capítulo 21, informa-lhe o narrador:

E passou-se mais um ano.

Os meses, todos lentos e sempre tristes, iam correndo um atrás do outro.

A cadeia parecia não mudar nunca, como uma coisa morta; e quem estava lá se esquecia da conta dos dias e das horas, que acabam se baralhando todos, quando se tentava classificar alguma lembrança (Queiroz, 2022, p. 140, grifo do autor).

O trecho acima compõe inteiramente o capítulo e, como dito, serve apenas para marcar a passagem temporal (já lá vão dois anos desde a prisão de João Miguel), que, contaminada pela exiguidade e imobilidade do espaço, também assim se apresenta.

⁵⁵ Duas boas antíteses se estabelecem aqui em relação aos trechos do primeiro capítulo: a cadeia durante a noite (lá) e durante o dia (aqui); e sentimentos maus, que animalizam João, em oposição a outros bons, que o humanizam.

b) Ambientação reflexa:

A ambientação reflexa, mais sofisticada que a franca, não se dá por obra do narrador, e sim de um personagem, mediante cujo ponto de vista algo do espaço se informa ao leitor. Adverte Osman Lins (1976, p. 82 apud Dimas, 1987, p. 22): tal ambientação, não obstante proveniente de um ser não onisciente (logo, passível de enganar-se), dá-se “sem engano possível”. Há, pois, forte caráter objetivo nessa percepção subjetiva, e isso será útil para diferenciar esta ambientação reflexa da próxima, chamada dissimulada.

Em *João Miguel*, a ambientação reflexa materializa-se por intermédio do próprio João e de outros personagens, e tanto por discurso direto quanto por indireto livre. Eis alguns exemplos interessantes do primeiro caso:

No já relatado primeiro contato entre João Miguel e Zé Milagreiro, o protagonista surpreende-se com o fato de outros presos poderem andar livremente pela cadeia, e até trabalhar e manter contato com a família, enquanto ele, João, não o pode. Diz ele ao outro: “E por que é então que só eu fico aqui, *na chave?*” (Queiroz, 2022, p. 31, grifo do autor); e a seguir, ao carcereiro, em termos semelhantes: “eu fico trancado aqui, *neste buraco?*” (Queiroz, 2022, p. 33, grifo do autor). Agora, veja-se a diferença de percepção entre João e Zé Milagreiro, num contexto em que este refere àquele o caso de um velho preso que apenas dorme na cadeia:

João Miguel não esgotava as suas *surpresas de novato*:

— E por que é que ele não foge?

O outro riu:

— Pra quê? Onde é que, fugindo, se escondendo, ele podia viver melhor do que aqui? Só tem mesmo essa *obrigaçãozinha* de vir dormir na cadeia (Queiroz, 2022, p. 32, grifo do autor).

Ou seja: para um, “na chave”, “neste buraco”. Para outro, “obrigaçãozinha”. Aliás, este mesmo já dissera: “A gente no começo estranha...” (Queiroz, 2022, p. 30), donde se conclui que, com o tempo, acostuma-se. É outra clara antítese, esta mais profunda (pois opõe vivências e sentimentos de dois homens complexos, que tentam entender-se) que a anterior, apontada em nota de rodapé.

Contrapondo-se a essa sempre negativa percepção do ambiente, uma cena do último capítulo do livro aprofunda a análise. Nela, o recém-absolvido João Miguel, de volta à cadeia para juntar seus pertences e despedir-se dos presos, age de forma talvez surpreendente:

— Você está solto, Seu João. Já veio a ordem. Pode ir pra rua agora mesmo se quiser...

Mas João Miguel, no assombro daquela sorte inesperada, *no assombro da vasta noite livre, em que tinha medo de se sentir só, desamparado como um órfão*, murmurou para o carcereiro:

— Me deixe ficar aqui ainda esta noite, Seu Doca. Só de manhãzinha é que me vou... (Queiroz, 2022, p. 154, grifo do autor).

Lá está, patente, a eterna contradição humana. O que por dois anos foi prisão vivida e sentida, chorada e maldita, agora é, conquanto por uma noite apenas, espaço conhecido e mais aconchegante do que a liberdade vasta e desconhecida. E quem, na condição de João Miguel, pode garantir que se portaria diferentemente?

Mas, além da natureza explícita do discurso direto, a ambientação reflexa, como dito, pode dar-se de forma mais sofisticada: por meio de discurso indireto livre. Faça-se uma ressalva: o indireto livre, embora seja, a rigor, uma voz do narrador, é considerado ambientação reflexa por ser uma “fusão” (ao menos, dissolução de fronteiras) entre aquela voz e a do personagem, representando-se, mesmo, a percepção deste último, e não do narrador. Veja-se, a seguir, um exemplo disso. O contexto é este: Santa, com quem João morava, vai rareando, pouco a pouco, as visitas que lhe faz na cadeia. O motivo, oculto, é seu envolvimento amoroso com o cabo Salu, que prendera João. No capítulo 11, João começa a enxergar o óbvio ululante e envereda pelos seguintes pensamentos:

Qualquer coisa, lá dentro, já lhe dizia que isso ia *acontecer*. E o seu gesto de leão, o seu gesto de vingança, que seria a desforra de tudo, esse, falhava... Parecia que tinha as veias ocas... *como se a cadeia lhe houvesse chupado a coragem e a força de homem*.

Pois a situação de preso era o que mais o retinha. Estivesse lá fora, solto, meu Deus! — quem é que havia lhe tirado mulher, até o dia de hoje?

Mas *ali, imóvel à força*, ou fazia uma coisa ou outra: ou fechava os olhos ou perdia-a.

[...]

Dava vontade era de matar logo, como tinha feito com o outro. Matar os dois, ela e o sem-vergonha do

Salu... cabra desgraçado, sem sentimento, que *só tinha ação para tomar o que os outros não podiam guardar...* (Queiroz, 2022, p. 79-81, grifos do autor — exceto o primeiro).

Como antítese a tamanha fúria vingativa, adensada pela impotência do encarceramento, João também apresenta tristeza, fraqueza e autopiedade, chegando quase a compreender o abandono que sofreu. Nunca se perca de vista a carga semântica negativa do termos utilizados antes, agora e (quase) sempre, destacados abaixo; e a outra antítese (quantas há!), esta entre João e Santa:

E daí — meu Deus! — não era até natural que Santa estivesse enjoada?...

Que graça pode ter um preso para uma mulher acostumada a tudo neste mundo?

[...]

Naturalmente se ria daquele preso, que, *amarrado na grade da cadeia, sem esperança de sair tão cedo*, pretendia prendê-la, a ela, tão livre, que tinha a rua aberta na sua frente e todos os homens do mundo se quisesse... (Queiroz, 2022, p. 100-101, grifos do autor).

Por último, voltando ao discurso direto como forma de ambientação reflexa, há uma cena emblemática, quase no fim do livro, na qual Zé Milagreiro debate com João Miguel o sentido mesmo da existência da cadeia. Optou-se por “quebrar” o rigor do método, deixando este exemplo para o final, em vez de aloca-lo entre os outros de discurso direto, devido à sua peculiaridade: não se trata mais de sofrimentos individuais, e sim de uma crítica social potente, com ares quase de filosofia. Ei-la:

— A gente, pensando bem, você é que está certo, Seu João. *Não há nada pior no mundo do que um homem viver preso*. Diz que não há mal que não venha pra bem... Mas qual é o bem de se encarcerar um vivente? Só se for para vingança dos que morrem pela mão da gente... Mas que vantagem se pode tirar dessa vingança? E quando foi que Deus Nosso Senhor disse que vingança era bom? E o que me faz mais raiva é esse sofrimento desperdiçado... [...] *Quem é, no mundo,*

que ganha com cadeia? O governo fica com uns poucos de homens nas costas, pra sustentar, e ainda por cima tem que pagar os soldados de guarda. O patrão perde o seu empregado, muita vez o seu homem de confiança. A terra deixa de ter quem limpe, quem broque, quem plante. [...] E agora nós? De que serve para a gente a cadeia? Só pra se ficar pior... [...] vivendo em tão má companhia, os que não são ruins de natureza, e fizeram uma besteira sem saberem como, acabam iguais aos piores. [...] Me diga, Seu João, me diga, pelo amor de Deus, qual pode ser a vantagem para esse homem que morreu, e para o povo do Riachão, em me botarem apodrecendo aqui neste chiqueiro, meus filhos morrendo de fome, minha mulher se acabando para arranjar um cozinhado de feijão ou uma cuia de farinha? [...] Não era muito melhor que me obrigassem a sustentar a viúva do finado e até a criar os filhos dele? Isso é que era o direito, isso é que era a lei boa! (Queiroz, 2022, p. 128-129, grifos do autor).

c) Ambientação dissimulada:

A ambientação dissimulada (ou oblíqua), bem mais rara e sutil que as outras, dá-se também através de um personagem, mas não é, como a reflexa, livre de engano; ao contrário: é como se o ambiente se misturasse ao personagem, à sua ação, e dela fosse surgindo, dando-se a ver. Que o leitor se atente, pois a ambientação dissimulada só é percebida em leituras cuidadosas e é reveladora de nuances semânticas surpreendentes. Esclareça-se isto neste exemplo breve, do capítulo nono, no qual a reconciliação entre João e Santa, após crise de ciúme dele e briga de ambos, é contada nestes dois parágrafos de uma linha, cada um: “João Miguel a abraçou” e “E um punho da rede estalou, *gemendo*” (Queiroz, 2022, p. 68, grifo do autor). Ora, um leitor maduro captará o que ocorreu, sem que “nada” tenha sido dito — veja-se, por exemplo, a sugestão dada pelo verbo grifado.

Por fim, um último exemplo de ambientação dissimulada aqui se postula, no limite, passível (quem sabe?) de discussão. Trata-se duma cena do capítulo quarto, na qual João, na imobilidade da cadeia, olha sua mão e se perturba ao lhe sobrevir uma compreensão nova sobre ela. Curioso notar que João está deitado numa rede (trazida por Santa) e que também ela “se contamina” pelo ambiente: “Ali, no sujo ambiente da célula, tomara um tom desbotado de rede de doente ou de defunto” (Queiroz, 2022, p. 36).

Deitado, João Miguel olhava fixamente a sua mão, que se estirava sobre o pano da rede, *abandonada num gesto negligente.*

[...]

Fugindo a um começo de dormência, João Miguel *fechou a mão.* E ao realizar o gesto lembrou-se do outro – *o gesto inicial do crime*, a mão fechada em torno do cabo de chifre da faca. Teve um estremecimento. Abriu novamente a mão, olhou-a com novos olhos, *procurando-lhe a fisionomia especial de criminosa.*

Mas, calma, inofensiva, pesada, a mão permanecia no seu jeito pacífico de repouso e de paz.

[...]

Debalde, num exame ansioso, *ele procurou o vestígio do crime, da faca, na mão fremente.* Nada mudara nela, nada mudara nele próprio.

[...]

Novamente recolheu a mão imóvel. Findara a *impressão de repulsa.*

E aos poucos a mão amiga, pecadora, caiu-lhe no peito, pousada fraternalmente sobre a outra, a inocente (Queiroz, 2022, p. 36-38, grifos do autor).

O que se postula é isto: a mão, obviamente parte de João, conhecida por ele, de repente, a um gesto antes casual e agora significativo, se lhe afigura um corpo estranho, causa-lhe uma “impressão de repulsa”; é como se ela própria, a mão, deixasse de fazer parte de João e passasse a integrar o espaço, incorporando tudo quanto há nele de negativo. Naturalmente, sendo isto uma percepção antinatural, irracional até, João logo recobra a lucidez, a impressão desvanece e a mão “se reconcilia” com a outra (embora continuem ambas, consoante o narrador, respectivamente pecadora e inocente).

Conclusão

Tudo somado, é possível que a hipótese de o espaço, em *João Miguel*, ser mais do que mero cenário tenha ganho alguma materialidade — se não foi alçada ao posto de fato, coisa demasiado ambiciosa, ao menos que tenha se mostrado interessante para melhor leitura do romance. A bem dizer, tentou-se mostrar que o espaço, além de ser metaforizado pela estrutura do enredo, é percebido por João

Miguel e por outros personagens, como Zé Milagreiro, de forma diversa: ora como o lugar opressivo que se espera dele; ora de forma mais ou menos neutra, sem grandes exaltações; ora até de forma positiva, numa demonstração do paradoxo que, às vezes, se verifica no ser humano. Depois, visou-se entender a influência de tais percepções no comportamento dos personagens, mostrando que o espaço, de fato, não é neutro.

Quanto à metodologia, convém reforçar a centralidade da interpretação para a realização deste trabalho, conforme preconiza Durão (2020), uma vez que pesquisas em literatura, por natureza, não implicam fria exatidão de dados, e sim levantamento e checagem de hipóteses. Naturalmente, a interpretação não se dá a esmo, e sim apoiada em fontes sólidas, para que adira o mais possível à obra em questão.

Para tal, a visão do escritor, sobre a literatura em geral e sua obra em particular, não raro constitui fonte de boas informações e pontos de partida (quando menos, para discordar dele). No caso de Rachel de Queiroz, observa-se que João Miguel vai ao encontro de suas pretensões: embora o trabalho não se tenha detido em analisar os personagens — foco maior da escritora —, constata-se a relevância do espaço para se apreender a experiência humana contida na obra.

Depois, Antonio Candido (2023), em consonância com sua vultosa posição na história da crítica literária brasileira, não surpreende ao fornecer boa chave de leitura de João Miguel, segundo a qual se pode afirmar a estrutura do enredo como metáfora da prisão, sendo, pois, o espaço um importante elemento composicional.

Por fim, o estudo de Antonio Dimas (1987), responsável por compilar e analisar os conceitos-chave aqui utilizados, os de ambientação (franca, reflexa e dissimulada), propostos por Osman Lins, que se revelaram profícuos e, espera-se, satisfatórios.

Fica por fazer uma análise do espaço, em *João Miguel*, que traga à baila as ideias dos outros estudiosos presentes no estudo de Dimas (1987) — Hamon, Tomachevski, Lukács, Bachelard —. Pode, ainda, ser fecundo um trabalho que atente para a composição dos caracteres humanos do romance, pois, como disse Rachel de Queiroz, “minhas personagens atravessam tempestades e precisam se refazer” (Nery, 2002, p. 110).

Referências

ALECE TV. Arquivo.Doc | Rachel de Queiroz - A história de Quem nos Contou Muitas Estórias. YouTube, 20 mar. 2021. Disponível em: <youtu.be/SBSIz8v3RaQ&list=PLzsW_Ai0cbjMXsUh1FrOhSueqsjXxxzpd&t=962s>. Acesso em: 29 jun. 2025.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023. p. 15-29.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel**. Ribeirão Preto: FUNPEC-Editora, 2002.

QUEIROZ, Rachel de. **João Miguel**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

Morder uma maçã: o imaginário da morte em Arya Stark

Irla Primo Melo de Carvalho⁵⁶

RESUMO: As Imagens permeiam a vida do homem, mas é na arte que elas perdem suas amarras e se tornam uma fonte de infinitos significados. Cabe, então, ao estudo do Imaginário perceber e analisar as nuances de significado que enriquecem as obras literárias, em busca de uma interpretação não mais correta, mas mais fecunda. Com base nos estudos de Bachelard e Durand em sua Imaginação Simbólica, Chevalier em seu Dicionário de Símbolos e de Jung, Campbell e Eliade em suas investigações míticas, o presente trabalho se propõe a analisar o escopo simbólico relacionado à maçã e ao ato de mordê-la, a partir do capítulo Arya I, presente no livro A Tormenta de Espadas, terceiro da série As Crônicas de Gelo e Fogo, de George R.R. Martin, e sua relação com morte, vida, e o arquétipo da Mãe Terrível.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Arquétipo. Morte. Maçã.

Introdução

O presente artigo foi um fruto do XII Seminário Internacional de Literatura e Cultura, acontecido de forma presencial e remota através da Universidade Federal de Sergipe entre os dias 04 e 06 de junho de 2025. O texto a seguir é um desenvolvimento da comunicação oral de mesmo nome, apresentada no simpósio O Imaginário Mítico e Social na Literatura.

Publicado pela primeira vez no ano de 1996, a série de fantasia épica (ainda inacabada) "As Crônicas de Gelo e Fogo" conta atualmente com cinco livros principais e dois ainda sem data de lançamento. A obra fantástica de George R. R. Martin descreve um mundo mágico e medieval, recheado de lendas, monstros, profecias e intrigas políticas. Ao longo da leitura da série, porém, fica claro que, mais do que o significado superficial dos elementos trazidos na narrativa, a obra é povoada por elementos simbólicos que, se desvendados e levados em consideração, enriquecem a leitura possível. A partir disso, este artigo se propõe a investigar uma cena específica, presente no capítulo Arya I do terceiro volume da série, A Tormenta de Espadas, a fim de identificar os elementos simbólicos encontrados e analisar seu papel na jornada da personagem em questão. Entretanto, para melhor compreensão dos elementos trazidos, não serão observados somente acontecimentos presentes

⁵⁶ Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

na cena em questão, mas toda informação que jogue luz sobre a personagem em questão ao logo de todos os livros disponíveis para o público.

Para isso, serão mobilizados alguns conceitos já conhecidos da área da crítica literária, em especial da mitocrítica, uma forma de crítica literária que leva em consideração as características míticas observadas numa obra. Gaston Bachelard, um importante filósofo francês, ao se debruçar sobre o tema da filosofia da ciência, a epistemologia, defendeu que o conhecimento empírico ou desenvolvido a partir das ciências duras, com provas e experimentos — em voga desde o Iluminismo — não seria a única forma válida de construir conhecimento. Por isso, em sua obra mais famosa, *A Psicanálise do Fogo*, Bachelard reflete sobre os diversos significados simbólicos, culturais e mitológicos do elemento fogo, assim como fará posteriormente com os outros elementos nas obras seguintes (*A Água e os Sonhos*, *Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*, *O Ar e os Sonhos* e *A Terra e os Devaneios da Vontade*). Sua grande contribuição, portanto, para a ciência e também para investigação, é a afirmação de que existe um saber subjetivo, que é perpassado por um sistema de imagens e símbolos.

Seguindo a linha de Bachelard, veio em seguida Gilbert Durand, responsável por desenvolver e estruturar o conceito anteriormente apontado por Bachelard num conceito novo: o da *Imaginação Simbólica*. Na obra de mesmo nome, assim como em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, desenvolvida a partir de sua tese de doutorado, Durand esquematiza o método de investigação que utiliza como base a *Imaginação Simbólica* e os diversos significados do símbolo, observando que as imagens devem ser analisadas como um sistema, não como elementos individuais. Por fim, além dos dois estudiosos e respectivas obras supracitadas, também será utilizado como base bibliográfica o *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes gestos, formas, figuras, cores, números*, obra em que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant compilam diversos símbolos recorrentes na cultura ocidental e seus possíveis significados cristalizados pela cultura. Tal dicionário, apesar de infinitamente útil para as investigações simbólicas e mitocríticas, é s por si só um empreendimento infinito, uma vez que novos significados culturais podem ser infinitamente descobertos e/ou criados na cultura. A partir disso, o objetivo a que me proponho é o de analisar o ato simbólico de morder uma maçã na trajetória da personagem de acordo com a *Imaginação Simbólica*.

Arya Stark: contexto da personagem e da obra

Antes de mergulhar na cena específica a ser analisada, é necessário dar uma breve introdução à personagem que a protagoniza, assim como ao mundo que a cerca. Arya Stark é uma das diversas protagonistas da obra, inicialmente com 10 anos, uma dos seis filhos de um grande lorde da região, Eddard Stark, que é convidado no início do primeiro livro para servir como Mão do Rei na capital. A

figura da Mão do Rei, nesse contexto, é a do mais importante conselheiro do monarca, aquele que fala com a voz do rei em sua ausência e trata das questões de Estado. É também, por sua grande influência, uma posição perigosa, especialmente depois da indicação de que a Mão do Rei interior não teria tido uma morte natural, mas sido assassinado. Ao aceitar, a família Stark é dividida, Arya e sua irmã mais velha acompanham o pai enquanto seus irmãos ficam no castelo da família com a mãe. A viagem para o coração da corte, porém, acarretará numa série de intrigas e jogos políticos que culminarão na morte de Ned Stark, pai de Arya, morte esta que é testemunhada por ela e por sua irmã.

Arya, diferentemente de sua irmã mais velha, Sansa, não se adequa aos valores e comportamentos considerados tipicamente femininos e esperados de uma menina nobre. Enquanto Sansa se mostra uma futura dama promissora por sua beleza, cortesia e docilidade, Arya é uma fonte de dor de cabeça ao não só ter dificuldades com as características femininas,

como também apresentar inclinações para atividades tipicamente masculinas, como luta de espadas. Essas inclinações não só são permitidas por seu pai, como também desenvolvidas por ele e seu irmão mais velho, que a presenteiam com uma espada feita sob medida (o irmão) e aulas de esgrima (o pai). Arya, então, já demonstra desde cedo uma afinidade com o aspecto de violência e morte que a seguirá pelo resto da história, e que também a caracterizam como um exemplo do mito da Donzela Guerreira (GALVÃO, 1998). Porém, ainda que a análise da personagem à luz do mito da Donzela Guerreira seja um empreendimento interessante e fecundo, ele é muito mais extenso do que permitiria as dimensões de um artigo, além de fugir do objetivo deste estudo. Uma análise mais profunda desse aspecto, porém, seria desejável posteriormente.

Após a morte do pai, Arya foge disfarçada de menino para não ficar à mercê daqueles que mataram seu pai, e inicia uma jornada repleta de desafios grandes e pequenos, em que sua identidade deve ser preservada e a morte a cerca de todos os lados. Essa associação com a morte, em especial a morte violenta, será de suma importância ao longo de toda a sua jornada, seja essa jornada física, ao viajar de uma ponta a outra do reino, ou psicológica, ao amadurecer em meio a uma guerra.

Os acontecimentos citados, da viagem à corte até a morte de Ned Stark e fuga de Arya, são vistos no primeiro livro da série, As Crônicas de Gelo e Fogo. A partir deste momento, toda a jornada de Arya se dará no cenário de fuga, indo de um lado a outro em busca de sua mãe e seus irmãos, sendo capturada, presa e liberta, com sua identidade mudando a cada novo local e seu verdadeiro nome escondido ou descoberto. No ponto que iniciamos a análise propriamente dita, Arya acaba de se libertar, com a ajuda de outros personagens, de um castelo tomado por inimigos de sua família, onde sua presença, se descoberta, seria utilizada para adquirir vantagens na guerra. Sua estadia lá, porém, não foi descoberta, uma vez que Arya

adotou a identidade de uma plebeia, trabalhando como copeira até o momento de sua fuga.

Construção da Cena

Agora que uma breve introdução à personagem e a suas circunstâncias foi estabelecida, é preciso mergulhar na cena que será, de fato, analisada. Em *A Tormenta de Espadas*, Arya já perdeu seu primeiro protetor, teve seu caminho desviado inúmeras vezes, foi presa e conseguiu fugir, refez sua identidade para se adequar às circunstâncias e conheceu dois amigos que se tornam companheiros de sua jornada por um breve período, Gendry, um aprendiz de ferreiro que também tem uma identidade a esconder, mas que ele mesmo desconhece, e Torta Quente, um órfão aprendiz de padeiro, que é levado de um lado a outro e colocado em perigo contra sua vontade.

No capítulo em questão, Arya, Gendry e Torta Quente se encontram fugindo de um castelo tomado pelo homem que traiu o irmão de Arya, causando sua morte, e onde ela estava trabalhando sob um pseudônimo. O castelo em questão, Harrenhall, é conhecido no contexto da obra como um local assombrado, onde o homem que o construiu e toda a sua família teriam sido mortos pelo primeiro rei de Westeros (continente em que a maior parte da história se passa). Além desse elemento macabro, o homem que naquele momento ocupava o castelo, Roose Bolton, era conhecido por todos como um homem cruel, tendo como emblema de sua Casa um homem esfolado. A fuga em si, assim como tudo neste capítulo, se deu também num contexto de morte, incluindo uma morte causada diretamente pela própria Arya na frente dos amigos e que horrorizou em especial Torta Quente, a do guarda que estava ao portão durante sua fuga. A morte, porém, também cerca os três personagens de forma ambígua, na ameaça de punição que os esperaria caso fossem capturados, aspecto negativo, e na morte como defesa e aquilo que permitiu sua liberdade, aspecto positivo.

Além da morte que os cerca de perto, ela também os cerca no contexto em que se encontram. O continente está mergulhado em guerra, e não é incomum encontrar cadáveres e assassinos pela estrada anteriormente considerada segura. A própria Arya pensa sobre isso no texto, onde podemos ver uma dualidade de significado: “*Há morte na estrada*, disse a si mesma, *em todas as estradas*.” (MARTIN, 2011). Aqui, é possível perceber a ambiguidade na palavra estrada, que indica ao mesmo tempo a estrada física que os três personagens percorrem em busca de segurança, e o caminho psicológico que Arya deve seguir na sua jornada. Podemos ver, então, como a morte é um elemento central para ela.

Há, além disso, uma informação importante no binômio Arya-morte. A morte, uma coisa comumente observada como negativa, assustadora, que deve ser

evitada, não desperta medo na personagem. Para ela, a morte significa agência, poder, liberdade e segurança. A capacidade de matar, ou de se defender, é aquilo que a afasta da figura de sua irmã mais velha, Sansa, vista por ela como fraca, à mercê das violências daqueles que mataram seu pai e procuram derrotar sua família na guerra em andamento. Infligir a morte, para Arya Stark, não é uma questão de maldade, dever ou tristeza, mas poder e segurança. A morte do outro significa necessariamente a sua vida. Por causa dessa perspectiva peculiar, dessa ausência de medo que a fez inclusive salvar da morte um outro personagem importante para sua história, Jaqen H'agar, Arya se depara com uma religião que, assim como ela, vê a morte com um aspecto positivo.

Jaqen H'agar é um devoto de uma das inúmeras religiões desenvolvidas na obra de Martin, mas uma das mais peculiares. Criada por escravos que viam a (própria) morte como uma libertação das correntes e a morte infligida aos mestres como uma Revolução, os Homens Sem Rosto são uma ordem religiosa que distribui a morte como uma dádiva ou uma encomenda, e Jaqen — um deles — entrega a Arya um símbolo de sua religião, que vai guiá-la até a Casa do Preto e do Branco, templo onde ela tentará se tornar uma acólita. O lema dessa religião é *Valar Morghulis*, traduzido da língua inventada como *Todos os Homens Devem Morrer*. No momento dessa cena, Arya não conhece a fundo a religião dos Homens Sem Rosto nem o significado real das palavras ensinadas a ela por Jaqen H'agar. Ela se encontra no meio de sua jornada, e a ajuda dele é ainda cercada por condições. Para se mostrar digna de se tornar uma acólita (o que acontece somente no quinto livro), Arya deve primeiro, com pouca ou nenhuma ajuda, não só se mater viva como chegar a Braavos, a ilha onde a religião tem sua sede.

A peculiar visão da morte que guia os Homens Sem Rosto é remanescente do que podemos identificar como o Mito da Grande Deusa (NEUMANN, 2021), em seu aspecto total, um equilíbrio entre a vida e a morte que permite a continuidade do ciclo da vida. De acordo com Neumann e a partir dos conceitos junguianos, A Grande Mãe ou Grande Deusa é um arquétipo maior, constituída por arquétipos menos e mais específicos: A Mãe Terrível e a Mãe Benévola. A primeira representa a Deusa em seu aspecto negativo, em que a morte é distribuída como punição, seu poder é esmagador e sufocante. Já a segunda representa a Deusa em seu aspecto positivo, aquela que dá a vida, nutre e permite a transformação de desenvolvimento de seus filhos. No arquétipo superior, onde tanto a Mãe Terrível como a Mãe Benévola se encontram presentes, a morte é vista não mais como uma coisa negativa, mas como uma parte essencial do ciclo da vida, a morte que gera, não a que destrói. Estando em sintonia com esse equilíbrio, Arya se tornaria uma representação da Grande Mãe, enquanto pendendo para um lado ou para o outro ela se tornaria a Mãe Terrível, causadora da morte, ou a Mãe Benévola, nutridora. Ao fim deste artigo, a conclusão apontará qual aspecto da Grande Mãe Arya favorece, pelo menos neste ponto específico da sua jornada.

Sigamos então para a cena específica a ser analisada:

“Mais tarde, passaram por uma aldeia incendiada, abrindo caminho com cuidado por entre as paredes vazias de choupanas enegrecidas e junto aos ossos de uma dúzia de mortos enforcados numa fileira de macieiras. A reação de Torta Quente ao se deparar com a cena macabra é esperada, apesar de sua pouca consequência. Ele se torna temeroso, busca proteção, a morte o assusta como assusta alguém que só a percebe por seu caráter negativo. A de Arya, porém, é menos comum e mais repleta de sentido simbólico. Sua “oração”, como a personagem a chama, nada mais é do que uma lista com os nomes de pessoas que ela deseja punir com a morte, não só uma morte qualquer, mas uma vinda através de suas próprias mãos. É finalizada com o lema “todos os homens devem morrer”, indicativo de uma religião da morte, mas que em princípio contradiz seu desejo nascido da vontade individual. Em seguida, Arya comete o ato mais interessante deste breve trecho analisado: colhe a maçã (podre, diga-se de passagem) e a come.”

O Simbolismo da Árvore

Para melhor analisarmos a cena indicada, é preciso primeiro dividi-la em dois momentos. O primeiro compõe a caracterização do espaço, trazendo alguns elementos essenciais para a interpretação simbólica sugerida aqui: “Mais tarde, passaram por uma aldeia incendiada, abrindo caminho com cuidado por entre as paredes vazias de choupanas enegrecidas e junto aos ossos de uma dúzia de mortos enforcados numa fileira de macieiras. (...)p. 39”.

Adentramos agora na investigação simbólica dos elementos indicados acima, de acordo com os conceitos e preceitos da Imaginação Simbólica. A imagem da árvore, primeiro enquanto conceito geral, sem especificidade de gênero ou fruto, é por si só fecunda na cultura humana. Encontramos árvores de grande importância em todas as grandes mitologias mapeadas pelos mitólogos, antropólogos e cientistas da religião. Alguns exemplos que podem ser facilmente citados são a Árvore do Bem e do Mal, presente na mitologia bíblica cristã, cujo fruto foi fundamental para o futuro do homem; a Yggdrasil, árvore que sustenta os nove mundos conhecidos pela mitologia nórdica, A Árvore da Vida da mitologia mesoamericana, símbolo do centro do mundo; a árvore Bodhi, aos pés da qual Buda alcançou sua iluminação... os exemplos são inúmeros, e não cabe a este artigo citá-los todos.

Com tantos exemplos, porém, é impossível não perceber a importância simbólica inerente à imagem da árvore. Segundo o que foi compilado por Chevalier e Gheerbrant (2024) acerca do conceito eliadiano, a árvore é a imagem do Cosmo

vivo. Sua capacidade de geração de vida, através do próprio crescimento e de seus frutos, que também sustentam a vida dos homens e dos animais, enquanto ao mesmo tempo sobrevivem por si mesmas da decomposição de matéria prima absorvida do solo, a morte que sustenta e gera a vida, seu aspecto cíclico, representa num microcosmo aquilo que baseia todo o universo de acordo com diversas concepções religiosas: o equilíbrio entre a vida e a morte, representando assim o ciclo descrito no Mito do Eterno Retorno.

Além disso, é também preciso observar a constituição da árvore. Ela é composta por três níveis distintos e conectados, as raízes embaixo da terra, o tronco na altura dos homens e a copa tocando o céu. Esta presença simultânea a torna o símbolo ideal de conexão entre os três níveis espirituais e religiosos: o Mundo dos Mortos, a terra, e os céus. A árvore, então, pertencendo aos três, seria o condutor capaz de levar o ser humano a qualquer nível, e também este aspecto é capaz de colocá-la numa posição privilegiada na concepção do Eterno Retorno, que prevê entre suas características a existência de um Centro, local intermediário entre os planos e a partir do qual toda a vida, se não surgiu, se mantém em equilíbrio. Toda árvore, simbolicamente, é o Centro do Mundo.

O Simbolismo da Maçã

Entretanto, após nos debruçarmos brevemente sobre a imagem da árvore, não podemos esquecer que o trecho selecionado acima não só a cita, como também a identifica como uma macieira. Esta escolha, consciente ou não por parte do autor, agrega ainda mais significado simbólico para a imagem que ele descreve.

Devemos observar agora o significado cultural da maçã, fruto específico da árvore citada, e que é posteriormente colhida pela personagem como indicado na continuação da citação. Assim como a árvore, a maçã é abundante nas diversas mitologias, e não vem desprovida de significado como uma mera menção. A repetição desse motivo é indicativa de uma forte associação de significados. Alguns exemplos que podemos citar são o Pomo da Discórdia, oferecido por Nêmesis a três deusas do Panteão Grego, cuja escolha tem como consequência a Guerra de Troia; o Pomo de Ouro, ainda na mitologia greco-romana, que crescia no Jardim das Hespérides e dava àquele que o provava a dádiva da imortalidade; o fruto comido por Adão e Eva sob a influência da Serpente, que causou a expulsão da humanidade do Jardim do Éden; e por fim, para limitar esta lista de exemplos, a Ilha de Avalon, local de descanso e conselho dos cavaleiros arturianos e lar de feiticeiras, nomeado também como “pomar de macieiras”.

Simbolicamente, a macieira é considerada uma árvore de outro mundo, que concede acesso através de seu fruto a características vindas dele, tais quais a imortalidade e o conhecimento. É o fruto da ciência, da magia e da revelação

(Avalon) de acordo com a tradição celta, símbolo de juventude e renovação (mitologia grega), mas também um indicativo do desejo terreno, assim como de advertência divina (Bíblia cristã). O fruto por si só, porém não contém todo o seu significado. É necessário, para isso, sua interação com os personagens da narrativa. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2024, p. 643) “A maçã será o símbolo desse conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher.”

Dessa forma, apesar de a visão da macieira no caminho de Arya já ser indicativa de uma simbologia vasta, e o que vem a seguir é ainda mais:

“Quando Torta Quente os viu, começou a rezar, sussurrando uma frágil súplica pela misericórdia da Mãe, repetindo-a uma e outra vez. Arya ergueu os olhos para os mortos descarnados em suas roupas molhadas e putrefatas e pronunciou sua própria prece. *Sor Gregor*, começava ela, *Dunsen*, *Polliver*, *Raff*, *o querido*. *O Côcegas e o Cão de Caça*. *Sor Ilyn*, *Sor Meryn*, *Rei Joffrey*, *Rainha Cersei*. Terminou-a com *Valar Morghulis*, levou os dedos ao lugar onde a moeda de Jaquen se aninhava sob o cinto e depois ergueu a mão e colheu uma maçã de entre os mortos, ao passar por eles. Estava mole e madura demais, mas comeu-a, com bicho e tudo.” p. 39.

A reação de Torta Quente ao se deparar com a cena macabra é esperada, apesar de sua pouca consequência. Ele se torna temeroso, busca proteção da divindade que, na obra, representaria o aspecto positivo da Mãe, a Mãe Benévola. A morte o assusta como assusta alguém que só a percebe por seu caráter negativo. A de Arya, porém, é menos comum e mais repleta de sentido simbólico. Sua “oração”, como a personagem a chama, nada mais é do que uma lista com os nomes de pessoas que ela deseja punir com a morte, não só uma morte qualquer, mas uma vinda através de suas próprias mãos. É finalizada com o lema “todos os homens devem morrer”, indicativo de uma religião da morte, mas que em princípio contradiz seu desejo nascido da vontade individual, significado este desconhecido pela personagem naquele momento. Em seguida, Arya comete o ato mais interessante deste breve trecho analisado: colhe a maçã (podre, diga-se de passagem) e a come.

Conclusão

A partir da análise simbólica do trecho selecionado e dos elementos apresentados nele, algumas conclusões são possíveis, mesmo que sozinhas não esgotem os significados possíveis neste trecho, menos ainda na obra como um todo. Em primeiro lugar, o ato de colher e morder a maçã é um ato simbolicamente carregado, não um acontecimento mundano e sem consequência para a jornada da

personagem, que poderia ou não ser suprimido da narrativa. Ao contrário, ele indica um momento crucial da jornada de Arya: a escolha do caminho, a “estrada” que ela seguirá por toda obra e para a qual foi levada pelos acontecimentos anteriores.

A partir disso, é possível observar que a relação de Arya com a Morte se intensifica, que ela a acolhe como uma forma de poder e proteção, e não como algo a temer. Entretanto, seu caminho não segue a indicação que o simbolismo da árvore indica, de equilíbrio e evolução cíclica, o que indicado pelo que a árvore se tornou a partir da ação humana: um local de morte e punição. O único significado positivo, ou ao menos neutro, que se mantém na macieira citada é a de Centro, local intermediário entre Morte, Vida e Divindade, que permite à personagem alcançar o que ela deseja. O simbolismo da morte em seu aspecto positivo é transformado para seu aspecto negativo pela presença dos cadáveres em seus galhos e da podridão em seus frutos. O ato de colher e morder a maçã indica, por sua vez, a ênfase na escolha que remonta à narrativa bíblica e, assim como ela, indica uma queda que se dá através da escolha de acolher desejos terrenos, conhecimento no caso de Eva, vingança no caso de Arya.

Com isso em vista, é possível identificar na personagem uma inclinação para representar o aspecto negativo da Grande Mãe, seu arquétipo menor de Mãe Terrível, aquela que é responsável pela morte cruel, personificada por exemplo por Kali, divindade feminina hindu da Destruição. Caso, posteriormente, Arya se volte para a religião dos Homens Sem Rosto e passe a compreender a Morte como um aspecto necessário da vida, tanto dádiva quanto maldição, nem negativa nem positiva em sua origem, ela poderia enfim expandir sua representação para aquela do Arquétipo Superior, a Grande Mãe ou Grande Deusa em sua totalidade. Entretanto, esse desenvolvimento ainda se encontra no campo das possibilidades, uma vez que ao fina do último livro lançado, A Dança dos Dragões, Arya ainda rejeita o elemento neutro da religião à qual ela procurava servir. Podemos concluir, então, somente o que observamos até aqui no momento escolhido para análise, uma vez que a jornada da personagem como um todo ainda não terminou.

Através dessa breve análise de um trecho mais breve ainda de uma obra contemporânea, é possível observar a relevância da investigação simbólica na literatura, uma vez que a partir dela novos e mais profundos significados podem ser alcançados. Mobilizar o mito, o símbolo e a imaginação, então, é aqui provado como uma ferramenta valiosa de análise literária.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figurs, Cores, Números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

MARTIN, George R. R., **A Guerra dos Tronos**. São Paulo, Editora Suma, 2019.

MARTIN, George R. R., **A Fúria dos Reis**. São Paulo, Editora Suma, 2019.

MARTIN, George R. R., **A Tormenta de Espadas**. São Paulo, Leya, 2011.

MARTIN, George R. R., **O Festim dos Corvos**. São Paulo, Leya, 2012.

MARTIN, George R. R., **A Dança dos Dragões**. São Paulo, Leya, 2012.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2021.

Narrativas de resistência: mulheres negras e a construção cultural do saber matemático

Jamilly da Silva Santos Cavalcante ⁵⁷

Lícia Maria de Lima Barbosa ⁵⁸

RESUMO: O artigo analisa a atualidade do manifesto *Antirracismo? Matemáticas Negras na Pauta*, lançado em 14 de junho de 2020, compreendendo-o como uma produção literária, cultural e política de mulheres negras que desafia estruturas hegemônicas no campo matemático. A partir de uma abordagem qualitativa e de uma análise crítica da relação entre literatura, memória e práticas educativas, o estudo investiga como o texto coletivo articula o ensino da matemática como prática cultural e a sala de aula como espaço de resistência e transformação social. Fundamentado em autoras e autores como Grada Kilomba (2019), Gayatri Spivak (2010), Djamilá Ribeiro (2017), Aníbal Quijano (2005) e Félix Guattari (1992), o escrito explora o manifesto como um modo de produção cultural que integra literatura e pedagogia na construção de uma ciência mais inclusiva. Dessa forma, evidencia-se o papel transformador das narrativas literárias na valorização de mulheres negras como protagonistas na ciência e na cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas de resistência. Matemáticas negras. Modos de produção.

Introdução

A matemática, frequentemente vista como um campo neutro e universal, tem sido historicamente marcada por estruturas de poder que silenciam narrativas e saberes de populações negras. Esse apagamento reforça um currículo eurocentrado, que desconsidera as contribuições africanas e afro-diaspóricas, perpetuando desigualdades no campo educacional. Em concordância com Freire (1987, p. 101)

⁵⁷ Mestranda no Pós Crítica / DLLARTES – UNEB; Grupo de pesquisa Iraci Gama; E-mail: jamillysantos1919@outlook.com. Orcid <https://orcid.org/0009-0008-8848-1035>

⁵⁸ Professora orientadora: Doutora em Estudos Étnicos e Africanos/UFBA; Docente do Pós Crítica/ DLLARTES – UNEB; Grupo de pesquisa Iraci Gama; E-mail: lbarbosa@uneb.br ; Orcid <https://orcid.org/0000-0002-4834-449X>

que nos ensina que “não existe educação neutra, toda neutralidade afirmada é uma opção escondida”, podemos concluir que, assim como a educação, a ciência também não é neutra.

Assim, reconhecer o caráter político da matemática é essencial para compreender como ela tem sido, muitas vezes, utilizada para reforçar desigualdades e exclusões. Diante desse cenário, surgem iniciativas que desafiam essa lógica e propõem outras possibilidades de existência e produção de saber, como o material publicado pelas Matemáticas Negras.

A razão para a escolha do tema – *Narrativas de Resistência: Mulheres Negras e a Construção Cultural do Saber Matemático* – e a abordagem do manifesto *Antirracismo? Matemáticas Negras na Pauta* como objeto de estudo, nascem de uma inquietação que é ao mesmo tempo acadêmica e política.

A urgência de reconhecer e valorizar produções de autoria feminina negra que dialoguem com a temática da minha pesquisa de mestrado, que investiga práticas matemáticas no enfrentamento ao racismo estrutural, nesse sentido escolhi o escrito antirracista *Matemáticas Negras*, que é um modo de produção que permite a materialização da voz de um grupo muitas vezes subalternizado e invisibilizado em nossa sociedade.

Este estudo adota uma abordagem qualitativa de cunho crítico-interpretativo, fundamentada na análise documental, na qual a leitura do documento foi guiada por categorias emergentes da própria estrutura do texto e por referenciais teóricos que dialogam com o mesmo. Além da análise textual do manifesto, foram considerados também os elementos visuais e orais do vídeo de lançamento, disponíveis na plataforma YouTube.

Nesse sentido este artigo tem como objetivo analisar a relevância do manifesto como uma produção cultural e política de mulheres negras que rompe com narrativas hegemônicas, no contexto das práticas matemáticas antirracistas

apresentando o ensino da disciplina como prática cultural e a sala de aula como um espaço de resistência e transformação social.

Neste artigo, organizamos nossa discussão em três eixos principais. No primeiro tópico intitulado Entre memórias e narrativas: a voz coletiva do manifesto, apresentamos o manifesto situando seu contexto de elaboração, quem são suas autoras e qual sua proposta política e pedagógica, e também analisamos como o escrito conecta memórias históricas de opressão à transformação das práticas pedagógicas, apoiando-se em autores como Grada Kilomba (2019) e Félix Guattari (1992).

No segundo tópico, exploramos como as estruturas eurocêtricas silenciam as contribuições de mulheres negras e como o manifesto propõe ações para reverter esse cenário. Por fim, no terceiro tópico, destacamos como o escrito articula literatura, cultura e pedagogia para promover práticas matemáticas inclusivas e alinhadas à justiça social.

Entre memórias e narrativas: a voz coletiva do manifesto

Partindo do entendimento de que a memória é um território político e pedagógico, este tópico apresenta o manifesto *Antirracismo? Matemáticas Negras na Pauta*, destacando quem são suas autoras, em que contexto foi elaborado e quais são suas principais proposições. Analisando - o como uma narrativa coletiva que resgata memórias históricas de violência, apagamento e resistência, articulando-as a práticas educativas, e que, ao mesmo tempo mobiliza afetos, ancestralidades e saberes subalternizados.

Mas o que é, afinal, esse manifesto? Lançado em 14 de junho de 2020, durante o VII Encontro Nacional de Educação Matemática⁵⁹, pelo coletivo

⁵⁹ O Encontro Nacional de Educação Matemática (ENEM) é o principal evento da área no Brasil, promovido pela Sociedade Brasileira de Educação Matemática (SBEM).

Matemáticas Negras, o documento apresenta como título *Antirracismo? Matemáticas Negras na Pauta*. Seu principal objetivo é combater o racismo estrutural no ensino da matemática, promovendo uma educação antirracista e valorizando as contribuições africanas e afro-diaspóricas para o campo matemático.

Para além disso, a iniciativa propõe desconstruir currículos eurocentrados, inserir ancestralidades e tradições negras nas práticas pedagógicas e fomentar reflexões que tornem a matemática mais inclusiva e socialmente relevante. Em resposta às manifestações contra o genocídio da população negra, o Grupo de Matemáticas Negras escreveu essa carta pública dando visibilidade as formas de opressão presentes na comunidade matemática. Disponibilizaram um vídeo, na plataforma de vídeos online (YouTube)⁶⁰, que apresenta a leitura do manifesto por algumas integrantes do grupo.

Para além da força simbólica de um texto coletivo, a carta pública *Matemáticas Negras na Pauta* ganha densidade por meio da diversidade de trajetórias e experiências de suas signatárias. O grupo reúne mulheres negras atuantes em distintas instituições nacionais e internacionais no campo da matemática, atravessando níveis formativos, como sintetiza o quadro a seguir:

Quadro 1 – Signatárias do Manifesto Matemáticas Negras na Pauta

Nome	Formação/Titulação	Afiliação/Instituição
Manuela da Silva Souza	Doutora em Matemática	Professora (Universidade Federal da Bahia - UFBA)
Elen Deise Asis Barbosa	Doutora em Matemática	Professora (Universidade Federal da Bahia - UFBA)
Luciana Aparecida Elias	Doutora em Matemática Aplicada	Pró-reitora de assuntos estudantis (Universidade Federal de Jataí -UFJ)
Cláudia Aline A. dos Santos	Doutora em Matemática	Professora (Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP)

⁶⁰ Vídeo disponível na plataforma de vídeos online (YouTube), canal: Matemáticas negras https://www.youtube.com/watch?v=Ug_CLHP4KzI

Hellowa Corrêa	Mestranda em História das Ciências	Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Tamires Torres da Purificação	Mestranda em Ensino de Matemática	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Julia Lima	Graduanda-Bacharelado em Matemática	Universidade Federal do ABC (UFABC)
Tatiana Paim	Mestre em Matemática	Universidade Federal do ABC (UFABC)
Priscila Pereira	Doutora em Educação Matemática	University of Illinois at Chicago (UIC)

Fonte: Grupo Matemáticas Negras (2020)⁶¹

Saliento que nomeá-las, entretanto, não significa apresentá-las. A pretensão não foi retraçar a biografia de todas elas, mas destacar algumas do grupo com o intuito de demonstrar que a força desse personagem coletivo advinha principalmente do lugar que cada uma ocupa no cenário educativo nacional.

São mulheres em diferentes estágios e áreas da matemática, vindas de lugares diversos, desde graduandas até doutoras em matemática aplicada, educação matemática e história das ciências, emergem como uma potente expressão coletiva que reflete os desafios, resistências e conquistas.

A presença de múltiplas representantes da UFBA, UFRJ, UFJ, UFABC e UIC, indica também o papel estratégico de determinados núcleos acadêmicos na luta por uma matemática mais justa e inclusiva. Ao se articularem de forma pública e coletiva, essas mulheres reconfiguram o espaço matemático não apenas como lugar de ciência, mas de resistência, memória e produção cultural negra.

O manifesto se inicia evocando a emblemática ideia da ativista negra norte-americana Angela Davis: "Não basta não ser racista, é preciso ser antirracista". Essa frase, se tornou pano de fundo de uma (pseudo) bandeira internacional de combate ao racismo, a mesma expõe a necessidade urgente de ações concretas que enfrentem

⁶¹ Dados organizados a partir do manifesto e da apresentação do vídeo oficial, disponível na plataforma de vídeos online (YouTube), canal: Matemáticas negras https://www.youtube.com/watch?v=Ug_CLHP4KzI

as estruturas racistas de forma efetiva, transcendendo declarações meramente simbólicas ou superficiais.

No texto chama atenção para a visibilidade e a força em escala mundial que da pauta antirracista ganhou após o assassinato de George Floyd, um homem negro norte-americano covardemente sufocado por um policial branco, evento que desencadeou protestos globais contra o genocídio negro. No Brasil, a violência policial contra a população negra reflete uma triste realidade. Como é mencionado no escrito:

Nomes como João Pedro Matos Pinto (14 anos), Kauan Peixoto (12 anos), Jenifer Silene Gomes (11 anos) e Ágatha Vitória Sales Félix (8 anos) fazem parte das estatísticas da violência policial diária sofrida por muitos “outros” e “outras” que tiveram seus nomes e sobrenomes camuflados por estatísticas que não surpreendem mais.[...]Miguel Otávio Santana da Silva (5 anos) morreu ao despencar do 9º andar de um prédio em Recife, depois de ter sido abandonado a própria sorte dentro de um elevador pela patroa branca da mãe – empregada doméstica que, trabalhando, andava com os cachorros da casa. [...]Marielle Franco (38 anos), vereadora eleita do Rio de Janeiro, mulher, negra, lésbica, mãe, e com muitas identidades que a definem mas não a resumem, pagou com a própria vida o preço por não se calar (Matemáticas Negras, 2020, p. 1).

Esses relatos de violência e exclusão presentes no manifesto conectam-se à ideia de *Memórias da plantação* de Grada Kilomba (2019), que aponta como o racismo estrutura tanto o presente quanto os modos de narrar e produzir cultura.

Nesse contexto, o texto de tomada de posição, transcende o papel de denúncia para se tornar uma literatura de resistência que transforma memórias individuais em um legado coletivo. Guattari (1992) sugere que novos paradigmas estéticos podem transformar subjetividades, e o manifesto exemplifica como narrativas literárias podem descolonizar o saber matemático.

Além do texto escrito, o vídeo disponibilizado no Youtube, no canal Matemáticas Negras, conta com a leitura coletiva do manifesto, a qual intensifica a relevância do documento. Em uma das falas, uma das escritoras afirma: *"Este manifesto é também um ato de amor e de coragem. Amamos a matemática, mas recusamos que ela continue sendo espaço de exclusão."* Outra participante declara: *"Não é apenas sobre estar na matemática, é sobre transformar a matemática para que outras possam permanecer."* Essas falas não apenas ecoam as reivindicações escritas, mas trazem à tona a emoção, o corpo e a presença das autoras, fortalecendo a dimensão cultural e política da denúncia.

Ao abordar as memórias como elemento central na produção do conhecimento, o texto coletivo reitera a importância de conectar experiências históricas a práticas pedagógicas contemporâneas. A literatura, nesse cenário, é uma ferramenta poderosa para reescrever narrativas e ampliar horizontes epistemológicos. Essa dimensão também é explorada por meio do uso de imagens, poesias e relatos pessoais que fortalecem o impacto das experiências compartilhadas pelas mulheres negras matemáticas.

As autoras salientam que apesar da comoção e sentimento de solidariedade serem importantes, é preciso entendermos como nosso posicionamento individual e coletivo, como comunidade matemática perpetua estruturas, instituições e práticas que normalizam o racismo, o patriarcado, a homofobia e outros sistemas de opressão que açoitam vidas negras (Matemáticas Negras, 2020, p. 1).

Invisibilidade feminina

No campo da matemática, as estruturas de poder eurocêtricas lançam uma longa sombra sobre as contribuições de mulheres negras, silenciando suas histórias e relegando suas realizações à invisibilidade. Santos (2007), argumenta que o eurocentrismo estrutura o saber moderno, gerando o que Aníbal Quijano (2005)

denomina “colonialidade do poder”. O manifesto inicia sua reflexão justamente falando dessa invisibilidade:

Iniciamos nossa reflexão pela invisibilidade – uma forma de violência – imposta a nós mulheres negras na matemática (e em outras áreas das ciências exatas). Guiada por valores da branquitude que posicionam o homem branco como único criador legítimo de conhecimento, a comunidade matemática em geral não reconhece as diversas maneiras que mulheres negras contribuem ativamente para o avanço dessa ciência. Contribuição essa que se dá não apenas através da pesquisa, mas também da dedicação ao ensino, extensão e cargos administrativos (Matemáticas negras, 2020, p. 1).

A invisibilidade das mulheres negras matemáticas não se limita às suas produções acadêmicas. A trajetória de Katherine Johnson, por exemplo, ilustra esse processo. Responsável por cálculos essenciais para as missões espaciais da NASA, sua atuação permaneceu desconhecida do grande público por décadas, enquanto outros profissionais receberam reconhecimento imediato.

Da mesma forma, Euphemia Lofton Haynes, primeira mulher negra a obter um doutorado em matemática nos Estados Unidos, teve sua relevância minimizada, mesmo tendo desempenhado um papel fundamental na educação matemática e na luta por igualdade racial. Essa lógica de apagamento se estende a outras cientistas, como Dorothy Vaughan e Mary Jackson, cujas contribuições para a computação e a engenharia aeroespacial foram fundamentais, mas só foram reconhecidas muito tempo depois.

No Brasil, o cenário não é diferente. Mulheres negras que produzem conhecimento matemático ainda enfrentam barreiras institucionais e estruturais que dificultam a legitimação de seus trabalhos, como no caso de Benedita de Lourdes Alves, que tem se dedicado à inserção de debates sobre raça e gênero na Educação Matemática.

É necessário reconhecer que, historicamente, muitas dessas mulheres estiveram relegadas a espaços de servidão, enquanto suas contribuições eram ocultadas ou apropriadas por outros como citado anteriormente. Como pontua o manifesto *Matemáticas Negras na Pauta*:

Não podemos deixar de mencionar as mulheres negras babás, empregadas domésticas e secretárias, que, historicamente subjugadas à servitude, trabalham nos bastidores cuidando das crianças, das casas e escritórios, permitindo assim que membros da comunidade matemática cumpram com uma longa jornada de trabalho e dedicação exclusiva à academia – demandas que estão baseadas, historicamente, nas possibilidades da elite branca masculina (Matemáticas Negras, 2020, p. 2).

Para as poucas que conseguem romper essas barreiras estruturais e ingressar em cursos de graduação e pós-graduação, os desafios se multiplicam. Elas enfrentam o racismo, o sexismo, o elitismo, a homofobia, a intolerância religiosa e tantas outras formas de discriminação, que se manifestam nos mais diversos espaços da vida acadêmica: salas de aula, reuniões, congressos e até nas decisões institucionais.

Essas práticas discriminatórias, conforme demonstram pesquisas recentes, reduzem suas possibilidades de permanência e avanço profissional, além de interferirem no direito de viver plenamente. A luta contra essas práticas tem sido amplamente informada pelo trabalho de feministas negras como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Nilma Lino Gomes, cujas reflexões teóricas e metodológicas fornecem ferramentas valiosas para compreender e enfrentar as dinâmicas de exclusão.

A carta pública também chama a atenção para os privilégios produzidos pela branquitude, que continuam a beneficiar muitos membros da comunidade matemática. Esses privilégios não se restringem ao acesso a posições de poder, mas incluem uma série de vantagens naturalizadas, como a possibilidade de ignorar a

existência do racismo, de consumir mídias que reforçam padrões eurocêntricos, ou de transitar pela sociedade sem o peso da discriminação racial.

Essa realidade evidencia que muitos dos direitos fundamentais que deveriam ser universais acabam se tornando privilégios de poucos. Como afirma o escrito:

Sabemos que muitos dos privilégios citados acima são, na verdade, direitos. Mas também sabemos que, dentro de uma sociedade fundada na branquitude, tais direitos se tornam privilégios de poucos (*Matemáticas Negras*, 2020, p. 3).

Ao abordar essas questões, o manifesto *Matemáticas Negras na Pauta*, não apenas denuncia estruturas de exclusão que permeiam a matemática, subverte essa lógica ao trazer narrativas esquecidas e denunciar estruturas opressoras. Ele aponta a colonialidade do saber e reivindica espaços legítimos para epistemologias afro-diaspóricas, transformando a matemática em um terreno fértil para resistência e valorização cultural.

As epistemologias eurocêntricas não apenas definem o que é considerado “saber válido”, mas também excluem sistematicamente perspectivas de grupos subalternizados. A literatura, nesse sentido, emerge como um campo de resistência e produção de conhecimento, desafiando narrativas hegemônicas e propondo novas formas de compreensão e ensino da matemática.

O material publicado pelas *Matemáticas Negras*, utiliza elementos literários para articular memórias e experiências que são frequentemente silenciadas. Ao incorporar relatos de mulheres negras matemáticas, ele cria um espaço de validação e reconfiguração do que é considerado conhecimento matemático. Dessa forma, a literatura se torna um instrumento pedagógico que amplia as possibilidades de ensino e aprendizagem.

Tecendo saberes: modos de produção e resistência

Spivak (2010) questiona se o subalterno pode falar, destacando como as vozes marginalizadas são frequentemente apropriadas ou silenciadas por estruturas de poder. O posicionamento do coletivo confronta diretamente essa questão ao reivindicar o direito de ser ouvido e ocupar plenamente os espaços matemáticos. Por meio de sua natureza literária, ele rompe com o silenciamento e cria um espaço de legitimação para narrativas de resistência.

A produção literária de mulheres negras matemáticas é um exemplo concreto de como a subalternidade pode ser superada pela expressão criativa e pela articulação de saberes. A literatura, nesse sentido, não apenas denuncia opressões, mas também propõe soluções e caminhos para uma educação mais inclusiva.

Nesse contexto, o manifesto *Matemáticas Negras na Pauta*, apresenta um posicionamento claro e necessário contra o racismo e outros sistemas de opressão. Ele convoca a comunidade matemática a ir além do discurso, propondo ações concretas que reflitam um compromisso verdadeiro com a justiça racial. Como demonstra o Quadro 2:

Quadro 2 – Propostas de ação do manifesto Matemáticas Negras na Pauta

Dimensão	Proposta do Manifesto	Finalidade
Reflexão crítica e política	Engajamento genuíno e constante em reflexões individuais e discussões coletivas para entendermos o nosso papel na perpetuação do racismo, patriarcado, elitismo, homofobia, e outros sistemas de opressão.	Ampliar a consciência crítica da comunidade matemática.
Políticas de acesso	Eliminar processos de seleção nos mais diversos níveis que ignoram a realidade coletiva da população negra no Brasil.	Democratizar o ingresso e corrigir desigualdades históricas.
Permanência estudantil	Implementar serviços de suporte acadêmico, financeiro, social, e emocional para atender as necessidades específicas de estudantes negr@s.	Garantir equidade e permanência qualificada.
Formação para justiça social	Implementar programas de desenvolvimento profissional e estudantil para educar professor@s, estudantes e funcionári@s na vasta literatura que denuncia o racismo, o sexismo, e os outros “ismos”	Atualizar saberes e práticas institucionais.

	do Brasil.	
Proteção contra violências	Viabilizar a denúncia de assédio moral e sexual de estudantes negr@s (de forma anônima), assim como um atendimento e suporte psicológico especializado.	Criar ambientes educacionais seguros e comprometidos com a escuta e o cuidado.
Justiça institucional	Implementar sistemas de punição para tod@s aquel@s que perpetuam violência racial, de gênero, etc.	Romper com a impunidade e garantir justiça interna.
Epistemologi as críticas	Utilizar conhecimentos matemáticos como ferramenta contra a opressão – econômica, física, social, e outras – de pessoas negras, seja desenvolvendo tecnologias, ensinando matemática para justiça social, entre outros.	Potencializar a matemática como linguagem da justiça.
Matemática e vida negra	Utilizar conhecimentos matemáticos como ferramenta de preservação das vidas negras na área da saúde, trabalho, educação, lazer e outros.	Integrar a matemática às necessidades concretas da população negra e à promoção da vida digna.

Fonte: Grupo Matemáticas Negras (2020, p. 2-3).

As autoras salientam que essas propostas não têm a pretensão de resolver todos os problemas, mas funcionam como um alerta de que não podemos mais nos esconder atrás da ilusão de “não saber o que fazer para mudar”.

Essas propostas evidenciam o compromisso de transformar o discurso em prática, destacando que resistir às estruturas opressoras exige tanto reflexão crítica quanto ação efetiva. Como afirma Ribeiro (2017), o “lugar de fala” é essencial para desafiar as estruturas hegemônicas de produção do saber.

Como culminância desse percurso crítico, as autoras encerram o texto com um chamado contundente à ação e à responsabilidade coletiva da comunidade

matemática, reafirmando a urgência de enfrentar o racismo estrutural com coragem e comprometimento:

“Sabemos que muitos dos privilégios citados acima são, na verdade, direitos. Mas também sabemos que, dentro de uma sociedade fundada na branquitude, tais direitos se tornam privilégios de poucos. Com este manifesto, não buscamos fornecer respostas definitivas, mas provocar o debate, compartilhar vivências e, sobretudo, exigir mudanças concretas. É hora de agir. A matemática também é política.”
(Matemáticas Negras, 2020, p. 3)

Dessa forma, a manifestação escrita do grupo ao apresentar essas possibilidades, reafirma que o conhecimento só se torna verdadeiramente inclusivo quando reconhece as vozes historicamente silenciadas e atua para mudar as dinâmicas de exclusão.

A articulação entre literatura e educação promove a desconstrução de paradigmas que excluem vozes marginalizadas e abre espaço para práticas pedagógicas. Ao valorizar o lugar de fala das mulheres negras matemáticas, amplia-se a possibilidade de criar espaços educacionais mais inclusivos e representativos.

Quando essa articulação se estende ao campo da matemática cria-se uma potente fissura no imaginário hegemônico que define quem pode produzir e ensinar saberes científicos. A literatura, ao dar voz às experiências vividas, permite que temas como racismo, desigualdade e pertencimento sejam trabalhados de forma sensível e crítica, inclusive em contextos considerados mais técnicos e abstratos, como a sala de aula de matemática.

Tudo isso pode ocorrer por meio de oficinas, círculos de leitura e debates literários, as ideias presentes no manifesto podem ser incorporadas a currículos escolares, transformando o ensino de matemática em uma prática mais inclusiva e plural.

Para além de ser uma denúncia contra as estruturas opressoras, a declaração das Matemáticas Negras reafirma a relação intrínseca entre cultura, identidade e

produção de conhecimento. Segundo Aníbal Quijano (2005), a colonialidade do poder está diretamente relacionada à negação das identidades culturais dos povos colonizados. Nesse contexto, o escrito assume um papel central ao valorizar as vivências culturais e a identidade das mulheres negras como elementos fundamentais para a construção de saberes.

O diálogo entre cultura e matemática, mediado pela literatura, amplia as possibilidades de aprendizagem, conectando a ciência à realidade social dos estudantes. Através dessa abordagem, o manifesto propõe não apenas uma mudança na forma como a matemática é ensinada, mas também uma transformação nas dinâmicas de poder que estruturam os espaços acadêmicos.

Considerações finais

Ao retomar o objetivo deste artigo — analisar a relevância do manifesto *Matemáticas Negras na Pauta* como uma produção cultural e política que desafia as narrativas hegemônicas no campo da matemática — reafirma-se que o documento transcende sua função de denúncia, consolidando-se como uma ferramenta literária e cultural indispensável para valorização de memórias e para práticas pedagógicas antirracistas.

Ao mobilizar pensamentos de Guattari (1992), Kilomba (2019), Quijano (2005), Ribeiro (2017) e Spivak (2010), este artigo reafirma que a integração entre literatura, cultura e educação matemática é essencial para descolonizar saberes e fomentar uma produção cultural inclusiva e emancipatória.

Por meio do resgate de memórias, da denúncia de silenciamentos e da proposição de práticas pedagógicas transformadoras, o texto coletivo se destaca como um exemplo de resistência e inovação. Além de propor reflexões críticas, o material publicado pelas Matemáticas Negras, aponta caminhos concretos para tornar a matemática um espaço mais inclusivo, reafirmando a importância de ações

institucionais, políticas públicas e práticas pedagógicas comprometidas com a justiça social.

A valorização das epistemologias afro-diaspóricas no ensino da matemática não é apenas uma questão de representatividade, mas também de justiça epistêmica, uma vez que promove o reconhecimento da pluralidade de formas de produzir e legitimar conhecimento.

Dessa forma, o manifesto se configura como um modo de produção potente, capaz de inspirar educadores, pesquisadores e ativistas a repensarem a educação matemática como um espaço de luta e emancipação. Para além da crítica, ele nos convoca à ação, desafiando a comunidade matemática a construir caminhos efetivos para a superação das desigualdades raciais e a promoção de um ensino verdadeiramente transformador. A luta antirracista na educação matemática é contínua, e esse texto coletivo se apresenta como um guia ético, político e pedagógico para essa transformação.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Grupo de matemáticas negras. **Antirracismo? Matemáticas Negras na pauta**. 14 de jun. 2020. Disponível em: <https://ime.ufba.br/index.php/2020/06/17/antirracismo-matematicas-negras-na-pauta/> Acesso em: 10 jan. 2025.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: Para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A literatura como ferramenta de transformação social: o papel da leitura na formação do indivíduo

Jhonatas Santos Vieira⁶²

Luciana Novais Maciel⁶³

RESUMO: A leitura literária desempenha um papel crucial na formação do indivíduo e na construção de uma sociedade mais crítica e reflexiva. Em um mundo cada vez mais dominado pelas mídias digitais, é fundamental repensar estratégias que incentivem o contato com a literatura, reconhecendo seu potencial transformador. Além de ampliar o vocabulário e aprimorar a escrita, a literatura estimula o pensamento crítico. A metodologia utilizada foi a bibliográfica, discutindo teóricos como: Candido (2023) que defende a literatura como direito universal, enquanto Todorov (2014) ressalta seu impacto na formação humana. A mediação da leitura torna-se, assim, fundamental para aproximar leitores dos textos literários e despertar o gosto pela leitura. Dessa forma, a literatura não apenas amplia o conhecimento, mas contribui para uma educação mais humanizadora, permitindo que os leitores compreendam diferentes realidades e culturas.

PALAVRAS CHAVES: Leitor. Transformação. Mediação. Formação.

Introdução

A leitura literária não apenas enriquece o vocabulário, mas também aprimora as habilidades de escrita, desenvolve a capacidade de interpretação, e pensamento crítico. No entanto, formar leitores literários competentes e engajados não é uma missão simples e exige estratégias pedagógicas eficazes. Nesse contexto, a mediação de leitura surge como um instrumento crucial para promover o hábito da leitura e despertar o interesse pela literatura.

⁶² Graduado em Letras Português e Espanhol pela (UNIPIO), graduado em Pedagogia pela faculdade Faeti, Pós-Graduado em Metodologia de Ensino da Língua Espanhola e em Letras Português e Literatura pela Faculdade Iguaçu. Membro Efetivo da Academia Dorense de Letras (ADL) Bolsista do programa residência pedagógica 2022-2024 (CAPES). Email: jhonatas321@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7453-9628>

⁶³ Doutora em Estudos Literários (UFS). Professora do Centro Universitário Pio Décimo (UNIPIO), Orientadora e bolsista do Programa de Residência Pedagógica 2020-2022 (CAPES), Orientadora PIBID 2024- 2026 (CAPES). Diretora Escolar da Rede SESI/SE. E-mail: luemeester@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1053-4316>

Diversos estudos mostram que uma mediação de leitura bem conduzida pode transformar a experiência de leitura em algo prazeroso e significativo, criando um ambiente propício para o desenvolvimento de leitores críticos e reflexivos. No entanto, existe uma lacuna na compreensão sobre como diferentes abordagens de mediação influenciam a formação do leitor literário em diversos contextos educacionais. Diante, desse cenário, este artigo tem como objetivo mostrar a importância da mediação de leitura na formação crítica do leitor literário.

Justifica-se a importância deste estudo pela precisão urgente de fomentar o gosto pela leitura em um mundo cada vez mais dominado pelas mídias digitais e pela leitura superficial. Compreender as estratégias que realmente fazem a diferença na formação de leitores literários pode contribuir para a implementação de políticas educacionais e culturais mais eficazes, que valorizem a leitura como um pilar fundamental na educação de indivíduos críticos e criativos. Ao investigar a importância da mediação de leitura, espera-se contribuir para o aprimoramento das práticas pedagógicas e o fortalecimento do papel da literatura na formação de leitores, promovendo um futuro no qual a leitura literária seja valorizada e incentivada desde as primeiras etapas da educação.

A metodologia utilizada foi a bibliográfica com análise de conteúdo, desse modo utilizamos essa técnica para criticar e interpretar os teóricos selecionados tendo assim uma compreensão mais profunda sobre o tema; para realizar este estudo nos amparamos em alguns teóricos como Candido (2023), ao afirmar que a literatura é direito de todos, Todorov (2014) nas transformações que a leitura oferece, Cosson (2022), na decifração da leitura, Lajolo (1993), em o poder que os leitores tem na recepção de uma obra. O artigo está estruturado da seguinte forma: resumo, introdução um tópico falando sobre a leitura literária e a construção do leitor crítico, outro sobre a mediação de leitura como ferramenta de transformação social, considerações finais e referências.

A leitura literária e a construção do leitor crítico

Podemos dizer que a leitura é considerada literária quando o leitor, por meio de uma prática cultural, estabelece uma interação com o texto. Nesse sentido, a leitura literária vai além da simples compreensão ou interpretação textual: ela desperta a motivação do leitor. Assim, a literatura passa a exercer, de fato, seu papel social, “a leitura literária é associada à reflexão e à imaginação, quando estimula nossa percepção a romper com o automatismo da rotina cotidiana. Essa característica faz parte da função social da literatura” (Paiva, et al, 2006, p.26), a partir dessa perspectiva notamos que a leitura literária pode despertar a criticidade no leitor, promovendo a empatia de se posicionar diante de injustiças sociais, assim, não permitindo que o sujeito leitor seja enganado por mídia ou por outras fontes de informação, pois a leitura, a literatura o faz pensar, o faz refletir.

O leitor quando lê traz consigo o conhecimento, pois a leitura oferece isso, tanto o conhecimento de si, como o conhecimento de mundo, ela é um portal do saber com um poder convertedor, ou seja, uma obra literária tem o imenso poder de transformação, muitas vezes o autor não sabe, não imagina o quanto sua obra servirá como meio de transformação para outras pessoas. Por meio de sua estrutura e composição, a literatura enriquece a experiência humana, promovendo, reflexão e uma compreensão mais profunda.

Ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós transformar a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-lo no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida ao literário. (Todorov, 2014, p. 76).

Todorov fala que a transformação vem a partir de dentro, mas isso só acontece se o sujeito leitor permitir se envolver diretamente com o texto, em muitos casos a literatura deixou de ser uma prática de formação humana e passou a ser vista só pelo lado técnico como objeto de estudo. Essa visão deve ser rompida, a leitura literária é de suprema importância na vida do cidadão, pois ela agrega valores, percepções críticas sociais e históricas para ele tanto na via pessoal como na vida acadêmica, ela pode mudar muito o ser humano, e como pode! contribuindo dessa maneira na formação do sujeito leitor.

Rildo Cosson, em seu livro *Letramento Literário: Teoria e Prática* (2022), afirma que a leitura é a arte de decifrar e traduzir signos. Para ler de verdade, é necessário extrair o sentido das palavras. No entanto, vivemos em um mundo onde há escassez dessa leitura profunda é superficial, resultando em dificuldades para captar o significado dos signos. Frequentemente pensamos que ler é apenas seguir as ideias e entender as palavras, mas é algo que vai além que demanda sensibilidade, reflexão e participação ativa do leitor.

A formação leitora é um processo de desenvolvimento contínuo ao longo da vida, que envolve a aquisição de habilidades como a compreensão, o pensamento crítico e a capacidade de construir conhecimento próprio, todas essas habilidades vem por meio do envolvimento do sujeito com a leitura. A ampliação dos conhecimentos e o estabelecimento do hábito de leitura são fundamentais para o desenvolvimento pessoal. À medida que os leitores progredem em sua formação, é essencial desenvolver habilidades de leitura crítica, incluindo a capacidade de analisar, questionar e interpretar o conteúdo.

A leitura crítica é o ponto culminante do processo de formação do leitor, isso não significa que um leitor crítico esteja pronto e não encontre mais obstáculos

no mundo da escrita. Como observamos, toda vez que nos deparamos com um novo gênero textual, podemos enfrentar dificuldades de compreensão e interpretação. [...] A leitura crítica é libertadora. [...] O leitor não se forma de uma vez só e não resulta simplesmente do processo de alfabetização. Sabemos que não basta alfabetizar, visto que a leitura vai além do domínio da língua como código e da mecânica de leitura. Quando falamos em formação de leitor devemos pensar nas fases de leitura pelas quais passa um sujeito em desenvolvimento intelectual, desde que ele não tenha o seu processo de formação prejudicado ou interrompido. (Pereira, 2009. p. 20 e 31).

Não é porque o sujeito leitor pratica a leitura que ele não terá dificuldade, de interpretar um texto, por isso é importante destacar que a construção de um leitor crítico não depende apenas da progressão individual e intelectual do sujeito, mas também de fatores sociais, culturais e institucionais, não basta somente a alfabetização a criticidade ultrapassa esses limites podemos dizer também que a criticidade no sujeito leitor é de construção coletiva, atravessada por contextos educacionais, práticas de mediação e políticas públicas de incentivo à leitura literária.

Sabemos que o início da formação do leitor pode ocorrer no seio familiar ou na escola e, muitas vezes, é transmitida de maneira inadequada. É essencial cativar os alunos para incentivá-los à leitura, permitindo que leiam livremente em vez de impor textos obrigatórios. Tzvetan Todorov, no livro *A literatura em perigo* (2014) aborda essa preocupação sobre a forma como a literatura é ensinada às crianças e jovens. Ele afirma que "na escola, não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos" (Todorov, 2014, p. 27). Ou seja, há uma ênfase excessiva nas opiniões dos críticos, em vez de se focar no verdadeiro significado da obra e nas suas críticas, muitas vezes negligenciando a análise das entrelinhas do texto. Isso impede que visualizemos novos aspectos da obra e dificulta nosso entendimento e identificação com ela. Caio Moreira, na apresentação da edição brasileira do livro *A literatura em perigo*, reforça essa preocupação.

Se o texto literário não puder nos mostrar outros mundos e outras vidas, se a ficção ou a poesia não tiverem mais o poder de enriquecer a vida e o pensamento, então teremos de concordar com Todorov e dizer que, de fato, a literatura está em perigo. (Todorov, 2014, p. 12).

O texto literário não pode deixar sua aptidão de gerar reflexão, se ele perder essa essência está se separando da sua função humanizadora, por isso, não devemos ter medo de proteger a literatura com sua eficácia simbólica e crítica, devemos

divulgar o quanto a literatura é uma arma poderosa que nos ajuda a explorar novos mundos. Além disso, a literatura exerce um poder humanizador. No ensaio *O Direito à Literatura* (2023), Antônio Candido afirma que “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção enquanto construção” (Candido, 2023, p. 192). A literatura humaniza não apenas aqueles que a leem, mas também aqueles que a produzem. É próprio da sua natureza promover essa humanização.

Acessar uma variedade de livros é essencial para a formação do leitor, pois com essa atitude seu repertório irá ser ampliado, o sujeito leitor irá criar gostos distintos pelos vários gêneros textuais, entre outras coisas. É importante manter o hábito da leitura por prazer, ou seja, ler não apenas por obrigação, mas também por diversão e interesse pessoal. “A leitura não deve ser concebida como um processo de decodificação, por envolver-se muito mais do que apenas aspectos de decodificação do escrito” (Krug, 2015, p. 01), por sua vez, a leitura é muito mais do que a decodificação mecânica, ela envolve interpretação, compreensão, e empatia com os sentidos que o autor deixa no seu texto, sabemos que esse processo de ler é muito rico para quem faz uso dele. O leitor é essencial para o texto literário, pois sem ele, o texto não ganha vida. O leitor desempenha um papel ativo, sendo capaz de interpretar, criticar e avaliar a obra sob diferentes perspectivas.

Os leitores desfrutam de imenso poder, ainda que sejam extremamente voláteis; mas, não obstante essa impalpabilidade, o autor precisa crer na existência nesses evanescentes seres de óculos, e, mais ainda, crer que há vida inteligente por detrás dos óculos (Lajolo, 1993, p. 3).

Ou seja, ao criar um texto, o autor deve considerar seus leitores; não é possível produzir uma obra sem levar isso em conta. Ignorar essa necessidade pode comprometer o sucesso da obra. É crucial que os autores confiem na capacidade intelectual de seus leitores. Para a formação de um leitor eficaz, é necessário que ele tenha uma base boa de conhecimento. Atualmente, o acesso à informação e à educação é mais facilitado, no entanto, nem sempre foi tão acessível assim.

No livro *Língua e Literatura: proposta e ensino* (2009), organizado pelo professor Carlos Magno Gomes tem um artigo escrito por Maria Zaira Turchi com o título A Formação do Leitor Literário, no qual a autora afirma que nos últimos tempos tem-se produzido muitos livros, ela nos leva a refletir sobre uma questão importante: em uma sociedade tão ocupada e com pouco tempo disponível, qual é a razão de produzir tantos livros se há poucos leitores? Infelizmente “as pesquisas estatísticas ainda colocam o Brasil num lugar desconfortável em relação a competência leitora” (Turchi, 2009, p. 43), ou seja, no Brasil pouco se lê! Temos aqui um problema e a solução é:

O caminho necessário para resolver o impasse de muitos livros para um mundo sem leitores é a formação do leitor literário que possibilite superar o paradoxo da hipermodernidade e reconceituar as dimensões temporais e o sentimento de pertencimento. A literatura possibilita ao ser humano ouvir o silêncio, suspender o tempo presente e levar o leitor a outros tempos no seu ritmo interior. O momento da leitura é único, individualizado, intervalos abertos no frenesi da aceleração coletiva. Daí a importância não só de ter livros à disposição de crianças e jovens nas escolas, mas sobretudo de investir na formação do leitor literário. (Turchi, 2009, p. 44).

Formar leitores literários é uma coisa, urgente! quem irá ler os livros escritos hoje em dia? Quem habitará e procurará as bibliotecas escolares e públicas? Se não houver um incentivo, uma mediação? A leitura literária permite que os indivíduos desacelerem, e se conectem com diferentes épocas e lugares através da imaginação; investir na formação leitora não é apenas investir em um grupo, mas sim investir numa sociedade mais consciente, e a partir daí veremos as mudanças no meio social porque a literatura tem esse poder, uma possível solução é formar leitores capazes de compreender, sentir, refletir, e se transformar por meio da literatura.

A mediação da leitura como ferramenta de transformação social

A mediação da leitura é uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento pessoal, beneficiando-os em várias dimensões da vida. podemos inferir que o ser chamado mediador, não será um professor, formado academicamente, poderá ser um familiar, como pai, mãe ou qualquer pessoa que estimule contato com livros, “O professor que assume a condição de mediador funciona como ponte constitutiva da relação do aluno com as palavras, com a leitura de diferentes formas” (Barbosa, 2013, p. 13), O mediador, podemos assim dizer, é o elo, entre o livro e o sujeito leitor, ele guia o leitor a desbravar o mundo escondido no texto literário; para ser um mediador é importante que antes ele já seja um leitor, e goste, e distribua esse gosto pela leitura “Para incentivar o gosto e o prazer pela leitura é essencial que primeiramente o mediador goste de ler e demonstre domínio sobre a leitura” (Santos; Nunes, 2023, p.11), ou seja, é preciso que ele tenha uma relação verdadeira com os livros para que possa inspirar e conduzir os leitores de forma significativa. Essa responsabilidade não se limita ao início do processo formativo, mas se estende ao longo da vida leitora do sujeito, nesse sentido:

Medianeiro, mediatário ou mediador é todo profissional que tem a responsabilidade de acompanhar um leitor durante a sua formação ou mesmo depois de formado (na medida em que a formação é contínua) quando em dúvida ou desencorajado, solicita uma sugestão. (Júnior e Bortolin, 2007, p. 8).

Assim, o mediador atua como guia e apoio, oferecendo caminhos, partilhas e sugestões que mantêm viva a relação do sujeito leitor com os livros especialmente nos momentos em que o interesse enfraquece ou as escolhas se tornam difíceis. Dessa forma, sua presença constante, sensível e competente é determinante para que a leitura se torne uma prática duradoura e prazerosa. É importante observarmos que toda nossa vida é feita por mediação com a leitura não seria diferente “A mediação encontra-se presente em diversos contextos da sociedade” (Santos; Nunes, 2023, p.11), dessa forma o ato de mediar não se encontra somente no ambiente de leitura, mais sim, em diferentes espaços e relações pessoais.

Segundo Martins na tese intitulada: *análise sócio-histórica do processo de personalização de professores* (2001) A atividade humana se estrutura através de ações mediadas, seja por objetos, signos ou outras pessoas. Ou seja, o contato com o mundo não é direto, mas ocorre por meio de direcionamentos e intervenções que promovem o desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor na aquisição do conhecimento, para aprendermos e compreendermos o mundo ao nosso redor, precisamos de intermediários que nos ajudem e facilitem esse processo. Essas mediações desempenham um papel fundamental no nosso desenvolvimento e na obtenção de conhecimento. O papel do mediador também é fazer com que as palavras, ideias, presentes nos textos tenham relação com o dia a dia da pessoa.

A efetiva apropriação de texto pressupõe que o leitor, antes de exercer de forma autônoma essa prática, tenha tido um mediador, para quem os livros são familiares. A mediação, nesse sentido, é um ato de fazer com que as palavras, os textos circulantes na sociedade, os contos, os romances, os poemas, as palavras reunidas de maneira ética e estética numa obra, passem a fazer parte da experiência de vida do aluno (Barbosa, 2013, p. 10).

O mediador facilita o acesso e a compreensão dos textos, ajudando o aluno a se conectar com as palavras e os significados de forma mais profunda e pessoal. ajuda a introduzir o leitor aos textos, fazendo com que esses textos se tornem parte da experiência de vida da pessoa. O mediador é importante porque ele “toma o texto como um monumento que precisa ser explorado, olhado, analisado, desconstruído se necessário, para que possa emergir a voz, a compreensão singular

daquele que lê” (Barbosa, 2013 p.10), ou seja o mediador auxilia o leitor a ter voz e a fazer o texto ficar vivo! Pois o texto só é vivo quando está na mão do leitor.

A mediação da leitura deve ser abrangente, capaz de fascinar jovens, adultos e crianças. Ela deve ser vista como uma atividade social que tem por principal objetivo transformar em leitores aqueles que desconhecem a leitura como uma prática capaz de desenvolver o senso crítico, criativo, social e cultural. Podemos dizer que:

a mediação da leitura é jogo de encantamento. Os jogadores são seus protagonistas que se desdobram para mantê-la em evidência, viva e pulsante. Nesse jogo, há a sedução da palavra elaborada, rebuscada, pensada, teatralizada, que a deixa mais aguçada. (Cavalcante 2015, p. 120).

Os "jogadores" falados na citação acima referem-se aos mediadores (como professores, pais, bibliotecários, entre outros), que participam dinamicamente do processo de leitura. Eles são chamados de "protagonistas" porque desempenham papéis principais, nessa leitura como um processo encantador e dinâmico, onde mediadores e leitores trabalham juntos para manter a leitura interessante. Utilizando uma linguagem rica, a mediação busca cativar e envolver os leitores, transformando a experiência de leitura em algo inesquecível.

Além disso, busca mostrar a essas pessoas que a leitura pode transformar suas vidas e abrir novos horizontes, a mediação exige que o profissional da informação atue direta ou indiretamente na disseminação da informação e na mediação da leitura. É necessário que este profissional utilize recursos e meios de forma planejada, organizada e intencional, possuindo as habilidades e competências necessárias para desempenhar o papel do mediador, o mediador tem que ser imparcial, tem que mediar, mas não impor ao leitor a sua opinião e sim somente ajudar a ter sua própria interpretação.

É por meio da mediação que a literatura não será esquecida, a mediação desempenha um papel crucial na preservação e divulgação da literatura, pois garante-se que a literatura continue a circular, a tocar vidas e a transformar pensamentos, impedindo que ela seja esquecida ou substituída por práticas de leitura superficiais e utilitárias. Os mediadores, como professores, bibliotecários e outros profissionais da informação, ajudam a conectar leitores com obras literárias. Eles fazem isso apresentando livros, incentivando a leitura e facilitando a compreensão dos textos. Sem essa mediação, muitas pessoas podem não descobrir ou valorizar a literatura, o que poderia levar ao seu esquecimento. Assim, a mediação assegura que a literatura continue a ser apreciada e transmitida de geração em geração.

Se ao estudante de hoje ensinarmos que o texto literário é não só um exercício da imaginação artística, mas também, em muitos casos, uma nova forma de

ver o mundo que pode constituir em si mesma um ensinamento novo, pelo exemplo extraordinário das personagens ou pela expressão cuidada e original da escrita, então teremos inaugurado uma nova didática. (Ceia, 2002, p. 53).

Essa nova didática envolve mostrar aos estudantes que a literatura não só estimula a criatividade, mas também oferece ensinamentos valiosos através de exemplos extraordinários de personagens e pela expressão única da escrita. Quando as pessoas entendem que a literatura pode ampliar sua visão de mundo e fornecer lições importantes, o processo de ensino da literatura se torna mais enriquecedor e significativo. Mediar a leitura vai muito além da simples contação de histórias, como geralmente se imagina. Contar histórias é apenas uma das atividades de mediação da leitura. A mediação, em si, envolve um profundo engajamento entre o mediador e o leitor, onde ambos são entrelaçados pela leitura, permitindo-lhes uma nova perspectiva sobre o contexto sociocultural.

O mediador possibilitará ao leitor, que ele faça por meio do texto literário leituras de si, como também leitura de mundo “o leitor vive uma experiência que o transforma, amplia suas referências, modifica ou precisa seus valores” (Rouxel, 2018, p. 10), ou seja antes da mediação, ou até mesmo da leitura o leitor é um, após ele é outro, a leitura transforma, ninguém passa pelo texto literário sem ser tocado. Ao abordar a mediação da leitura através da literatura, o mediador pode facilitar ao leitor um encontro consigo mesmo e com o outro, além de despertar sentimentos e apresentar novas perspectivas, a literatura é a “[...] possibilidade de conhecimento, percepção de sociedade em diferentes épocas, mas também como objeto de prazer e entretenimento do leitor” (Bortolin, 2010, p. 107), a literatura proporcionando uma experiência rica e transformadora, é por meio dela que o sujeito pode compreender emoções que antes não saberia explicar.

Considerações finais

Diante do exposto, ao analisar o entrelace do ato de ler e da mediação da leitura, percebe-se que a mediação envolve responsabilidade, ética e sensibilidade, pois desperta emoções que podem estar entorpecida no indivíduo. Por isso, é fundamental que, ao planejar e conduzir a mediação, o mediador busque inter-relacionar as características que permeiam as mediações e a leitura. Além disso, é primordial que o mediador tenha consciência da importância de seu papel social em relação aos demais. Assim, é relevante reconhecer a intencionalidade do mediador ao contribuir para a mudança de perspectiva ou comportamento na vida do outro.

Com base nas reflexões apresentadas neste texto, defende-se que a mediação da leitura exige o reconhecimento de si e do outro, das experiências e do conhecimento dos envolvidos em um processo de leitura sensível ao mundo do outro, como também auxilia na formação do sujeito leitor e na sua criticidade. É

necessário um ato sensível, humanizador por parte do mediador da leitura, que inclua os sujeitos em sua pluralidade, favorecendo o desenvolvimento do ato de ler e da mediação da leitura de forma prazerosa, crítica e simbólica.

Compreende-se que o mediador da leitura, ao assumir uma postura ética e formativa, que busque o prazer e o reconhecimento de se transformar, pode alcançar uma consciência sobre suas influências na vida do indivíduo e no apoio à apropriação da informação para o protagonismo social. Dessa forma, constata-se que as dimensões da mediação podem favorecer ações reflexivas e conscientes na leitura, além disso contribuirá para a formação do leitor literário, como também contribuindo para existência e permanência da literatura.

Referências

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de; BORTOLIN, Sueli. **Mediação da informação e da leitura**. In: SEMINÁRIO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2., 2007, Londrina. Anais [...]. Londrina: UEL, 2007.

BARBOSA, Juliana Bertucci; BARBOSA, Marinalva Vieira. **Leitura e mediação: reflexões sobre a formação do professor**. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

BORTOLIN, Sueli. **Mediação oral da literatura: a voz dos bibliotecários lendo ou narrando**. 2010. 232 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CAVALCANTE, Lúcia Eugênia. Mediação e narrativa na voz dos contadores de história. In: BORTOLIN, Sueli; SANTOS NETO, João Arlindo dos; SILVA, Rovilson José da (org.). **Mediação oral da informação e da leitura**. Londrina: ABECIN, 2015. p. 107-124.

CEIA, Carlos. **O que é ser professor de literatura**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

KRUG, Flavia Susana. A importância da formação leitora na formação do leitor. **Revista de Educação do Ideau**, v. 10, n. 22, p. 1-14, dez. 2015.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

MARTINS, Lígia Márcia. **Análise sócio-histórica do processo de personalização de professores**. 2001. 194 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2001.

NUNES, Martha Suzana; SANTOS, Flaviana de Oliveira. Mediação da leitura na biblioteca escolar: práticas e fazeres na formação de leitores. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 25, n. 2, p. 3-28, jun. 2020.

PEREIRA, Maria Elisa Matos. **Literatura infantil**. Curitiba: IBPEX, 2009.

ROUXEL, Annie. Oser lire à partir de soi: enjeux épistémologiques, éthiques et didactiques de la lecture subjective. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, p. 10-25, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Moreira. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TURCHI, Maria Zaira. A formação do leitor literário. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **Língua e literatura: propostas de ensino**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2009. p. 42-49.

Vozes entre cinzas: o impacto do colonialismo na espiritualidade da mulher moçambicana

Joseane Ferreira da Costa Borges⁶⁴

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o impacto do colonialismo na espiritualidade da mulher moçambicana no romance *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mía Couto. Estruturado sob as perspectivas de Imani, jovem moçambicana, e Germano de Melo, sargento português, evidencia as contradições do colonialismo, sobretudo na tentativa de apagar saberes espirituais e femininos ancestrais. Fundamenta-se em Alcinda Honwana (2002), Raul Altuna (2014), Renato Nogueira (2019), Aimé Césaire (2020), entre outros. Trata-se de uma análise literária crítica com base numa abordagem teórica pós-colonial e descentralizadora, considerando aspectos como raça, gênero e espiritualidade. A obra denunciou a violência do colonialismo no contexto em foco, pois evidenciou a coerção religiosa sofrida pelas mulheres moçambicanas.

Palavras-chave: Colonialismo português, Espiritualidade, Mulher moçambicana.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o impacto do colonialismo português na espiritualidade da mulher moçambicana pelo viés da afroperspectividade⁶⁵ em Renato Nogueira (2019). Apesar de, em alguns momentos, este estudo fazer referência ao termo "religião" — frequentemente utilizado por diversos autores como sinônimo de espiritualidade —, é imprescindível, à luz desse conceito, reconhecer que a utilização do termo espiritualidade corresponde a uma compreensão mais adequada e fiel às raízes culturais e epistemológicas dos cosmo-sentidos africanos, sobretudo no contexto moçambicano.

Destarte, espiritualidade configura-se como um conceito mais preciso e congruente com a realidade dessas culturas, pois engloba uma dimensão ontológica

⁶⁴ Graduada em Letras Português – Universidade Estadual de Alagoas, Especialista em Ensino de Literatura e Língua Portuguesa – Faculdade Iguaçu, mestranda em Literatura Comparada -UFS. E-mail: profajoseanecosta@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1845-5858>.

⁶⁵ Para Nogueira, “A afroperspectividade remete a cosmo-sentidos africanos e pindorâmicos para pensar- sentir o mundo” (Nogueira, 2019, p. 127-128). Nisso, ele também remete ao conceito de cosmovisão de mundo em Oyèwùmí (2021), considerando “Por cosmo-sentidos deve-se entender a recusa à tese clássica da cosmovisão, tal como nos apresenta a sociologia nigeriana da etnia iorubá, Oyèrónkẹ Oyèwùmí. A cosmovisão – aqui entendida como visão de mundo – não deixa de ser, conforme Oyèwùmí, uma limitação ocidental” (Nogueira, 2019, p. 129).

e ético-política central para suas identidades, tornando-se, por essa razão, mais assertivo do que religião, para fins deste estudo, conforme preconiza Nogueira (2019): “Em afroperspectiva, a espiritualidade é diferente da religiosidade. A primeira nasceu com a própria humanidade, enquanto a segunda emerge em contextos histórico- sociais e culturais específicos” [...] (Nogueira, p. 132, 2019). Essa distinção implica que a religiosidade — ao contrário da espiritualidade tradicional moçambicana — está mais vinculada a construções institucionais e normativas, muitas vezes impostas em contextos marcados por relações de poder. Como no caso em foco, em que se evidência como a religião atuou como instrumento de dominação, sendo moldada por interesses coloniais e usada para deslegitimar saberes e práticas espirituais tradicionais.

Em *Mulheres de Cinzas*, Mia Couto (2015) põe em evidência a força da resistência da mulher moçambicana em face do enfrentamento da invasão portuguesa em Moçambique no século XIX. Ele resgata um dos períodos mais conflituosos da sociedade moçambicana: a resistência do Império de Gaza, liderado pelo imperador Ngugunhane, figura mítica, considerado herói nacional, sobretudo por sua luta e insurgência contra a invasão portuguesa no final do referido século.

A obra é narrada por dois personagens: O sargento Germano de Melo, homem, branco e sargento, representante da Coroa, e Imani, mulher, negra, moçambicana. Ela representa bem mais que uma protagonista, pois transita pelos dois mundos: o do colonizador português, que questiona as crenças e as práticas espirituais, bem como impõe outras aos nativos, e o dela, marcado por uma forte presença da espiritualidade moçambicana, que se configura com a crença nos espíritos dos antepassados, nas feiteiras e curandeiros.

Nesse sentido, na obra, a resistência feminina ocorre, sobretudo, no âmbito da espiritualidade, no que diz respeito às crenças nos antepassados, às manifestações espirituais locais – fortemente influenciada pela crença nos adivinhos, feiteiras, curandeiros, diante da figura do colonizador que desdenha e questiona.

O Colonialismo e suas violações: a estratégia de civilização

Tratando do cristianismo e da educação missionária, Alcinda Honwana (2002), antropóloga moçambicana, afirma: “A religião e educação missionária foi outra das estratégias coloniais para *civilizar* (sic) os africanos através da abolição ou substituição da sua identidade cultural” (Honwana, 2002, p. 134). Destarte, essa autora expõe como a religião e a educação missionária, longe de serem neutras, foram instrumentos centrais do sistema colonial. Sob o pretexto de “civilizar”, impuseram valores europeus e deslegitimaram as crenças, saberes e práticas africanas, contribuindo para o apagamento identitário e espiritual dos povos colonizados. O uso da palavra *civilizar* evidencia a violência simbólica desse processo, que tratava a cultura africana como inferior, justificando sua substituição por uma suposta superioridade ocidental.

Paulina Chiziane e Mariana Martins (2018) argumentam: “a primeira grande aparição da luz de Deus foi no continente africano [Monte Sinai, Egito], provando deste modo, que a África não está e nunca esteve nas trevas” (Chiziane; Martins, 2018, p. 27). O colonizador, no entanto, enxerga os africanos como selvagens, destituídos de Deus e por isso dignos de serem civilizados: “por muito que lhes ensinemos a nossa língua, por mais que se ajoelhem perante um crucifixo, não deixarão nunca os cafres de serem crianças em estado selvagem” (Couto, 2015, p.126).

O sargento Germano mantém o discurso da Coroa, os nativos sempre seriam vistos como selvagens, isto é, indomáveis e, portanto, inferiores. E, em nome dessa suposta inferioridade, Germano por vezes se manteve frio, indiferente e cego ao sofrimento vivido pelas gentes que havia se “afeiçoado”, porém, assumindo o seu lugar de europeu colonizador, afirma: [...] “Também defendemos um império, autorizados por Deus e pela nossa natural superioridade” (Couto, 2015, p. 183).

No seu relato aos superiores, o sargento Germano faz questão de dizer:

[...] “disseram-me que há em Nkokolani uma família de chopes que muito nos é aficionada e que é totalmente dedicada à nossa peleja contra o diabo do Gungunhane. Dizem ainda que o chefe dessa família cristã já colocou à minha disposição um filho e uma filha, ambos falantes do português e educados nos nossos preceitos lusitanos” (Couto, 2015, p. 60).

Germano de Melo já caracteriza a família de cristã. Chikazi Mawaka, mãe de Imani, sobre esse processo afirmou: [...] “Os rituais que teve foram os dos brancos: católicos e lusitanos. A nossa mãe alertava: A alma que lhe deram já não se sentava no chão. A língua que aprendera não era um modo de falar. Era uma maneira de pensar, viver e sonhar” [...] (Couto, 2015, p. 51). Ao longo da sua estadia, o sargento percebeu, no entanto, que apenas Imani falava o português, bem como notou a resistência dela em afirmar sua identidade espiritual e cultural moçambicana.

À luz de Aimé Césaire, “*colonização=coisificação*”, ou seja, do seu discurso depreende-se que o processo colonial transforma os povos colonizados em **coisas, objetos, instrumentos** a serem utilizados (Césaire, 2020, p. 24). Desse modo, esses colonizados deixam de ser sujeitos históricos e humanos para serem tratados como “recursos” ou “meios” para os fins dos colonizadores — isso inclui trabalho forçado, exploração de corpos e territórios, bem como apagamento cultural e espiritual. Uma violência que transcende o aspecto físico e deixa marcas profundas que atravessam várias esferas sagradas dos povos colonizados, como na sociedade moçambicana.

Aimé Césaire ainda escancara que o colonialismo criou “sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias destruídas” (Césaire, 2020, p. 25). O discurso de Césaire é extremamente denunciatório e acusatório, pois traz, de modo extremamente nítido, o que foi esse sistema que oprimiu sociedades como Moçambique, que sofreram alienação, tiveram suas culturas pisoteadas, subaternalizadas e violadas, terras confiscadas e invadidas, espiritualidade “adulterada” e malvista. Essa última expressão é extremamente congruente nesta análise, pois a espiritualidade moçambicana foi um dos pontos mais pisoteados pelos portugueses.

Manifestações da espiritualidade da mulher moçambicana

Crença nos antepassados

Imani sofreu coerção diante do soldado Germano quando manifestava a sua espiritualidade. Na maioria das vezes que ambos se encontravam, a espiritualidade era um embate. A crença tradicional moçambicana sobre os mortos foi distorcida por ele e considerada blasfêmias e heresias:

Depois disse-me coisas que, podendo ser blasfêmias, são as mais belas heresias que alguma vez escutei. Disse-me que os mortos não andam pela Terra; são eles que fazem a Terra andar. Com uma corda feita de areia e vento, os defuntos amarram o Sol para que não se perca no firmamento. E disse ainda que os mortos abrem caminho às aves e às chuvas. E que tombam em cada gota de cacimbo para adubar o chão e dar de beber aos besouros. A moça disse tudo isso sem pausa para respirar. *Onde aprendeste tudo isso?*, perguntei, a medo. *Não tive que aprender*, respondeu. *Sou feita de tudo isso. O que me tiveram que ensinar foram as histórias dos brancos.*

— *Mas tu não és católica?* — *Sou. Mas tenho muitos outros deuses* (Couto, pp. 167-168, grifo do autor).

Imani argumenta que a sua essência é feita de suas crenças nos mortos, os quais são seus antepassados, por quem ela mantinha respeito, reverência e devoção. Induzida a pronunciar outra identidade religiosa, a personagem declarou fé em muitos outros deuses que faziam parte da tradição cultural/espiritual de seu povo.

Trazendo um contradiscurso, Imani diz: “Os brancos dizem ‘enterrar’. Nós dizemos ‘semear os mortos’. Somos eternos filhos do chão, concedemos aos

falecidos o que a terra entrega às sementes: um sono para renascer” (Couto, 2015, p. 293). O excerto a seguir também evidencia tal contraste:

Os portugueses não entendem o nosso cuidado de varrer em redor das casas. Para eles, apenas faz sentido varriscar o interior dos edifícios. Não lhes passa pela cabeça vassourar a areia solta do quintal. Os europeus não compreendem: para nós, o fora ainda é dentro. A casa não é o edifício. É o lugar abençoado pelos mortos, esses habitantes que desconhecem portas e paredes (Couto, 2015, p. 20).

A concepção da morte na sua tradição era diferente da concepção daqueles que representavam a cultura e religião ocidentais, pois em sua terra há toda uma simbologia do que seria ser eterno, isto é, a eternidade estava na termiteira⁶⁶: “a termiteira era, contudo, o contrário de um cemitério. Guardiã das chuvas, nela morava a nossa eternidade” (Couto, 2015, p. 15). Não há margem para céu, inferno ou purgatório, isso explica o fato de seu pai sempre conversar com os mortos e de ela discorrer acerca de visitas de seus antepassados “eternos filhos do chão”. O sargento Germano ficava perplexo com isso:

Voltei das cerimónias do enterro de Chikazi com uma pergunta sem resposta: apresentam-se condolências a quem não acredita na morte? Para aquela enlutada família africana o que havia era um morto sem morte. De que luto padeciam, então? Essas dúvidas, longe de me angustiar, fizeram com que o retorno ao quartel fosse de um sossego que havia muito não sentia (Couto, 2015, p. 169).

Todavia, apesar da incompreensão do colonizador, os espíritos dos antepassados, na afroperspectiva, são vistos como fontes de sabedoria, proteção e orientação para os vivos, conforme Imani expressou o seu desejo de paz e ser agradada pelo seu avô Tsangantelo:

⁶⁶ Trata-se de uma “construção de terra etc. que as térmites fazem nas regiões tropicais. (Pode atingir vários metros de altura e prolonga-se no subsolo por numerosas galerias.). Ela é construída em troncos de árvores. Do ponto de vista moçambicano, ela simboliza um altar ancestral, lugar de comunicação com os mortos, ou seja, a termiteira é apresentada por Imani como uma morada da eternidade, um espaço de preservação da memória e das tradições Dicio (2025). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/termiteira/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

Aquela noite haveria, no cemitério da família, uma cerimônia para lembrar Tsangatelo e, sobretudo, para lhe pedir que nos trouxesse paz. Mais do que a simpatia dos portugueses, teríamos que ganhar as boas graças dos nossos antepassados. Esse culto traduzia a divisão que reinava na nossa família: para uns, como a avó e o meu pai, o nosso mais velho estava falecido; para outros — e eu era um desses outros —, Tsangatelo apenas calcorreava vivo um longo túnel escuro. Um dia seria expulso desse túnel, como se de um segundo parto se tratasse (Couto, 2015, p. 59).

Alcinda Honwana (2002), em sua obra *Espíritos vivos, tradições modernas* trata sobre os antepassados. Nesse contexto trazido por Imani, Tsangatelo enquadra-se como os antepassados linhageiros ou tinguluve, nos termos dessa estudiosa. O estudo de Honwana (2002) evidencia que o mundo dos espíritos implica na vida cotidiana dos vivos, não só do ponto de vista de uma tradição que engloba apenas o âmbito espiritual, mas também social, cultural e político. Destarte, em muitas sociedades africanas tradicionais, os antepassados não são simplesmente lembrados, mas são **integrados ao cotidiano** por meio de rituais, festas, decisões importantes e escolha dos nomes dos membros da família.

A ordem social, assim, depende de uma relação conciliatória com eles, em demonstração de respeito, reverência e concordância com o que for preciso acatar para ter a paz almejada. Tudo isso faz sentido dentro da afroperspectiva (Nogueira, 2019), pois o culto aos antepassados configura-se como uma prática comum em muitas culturas africanas, como em Moçambique. Esse culto é um rito central na vida social e espiritual dos povos africanos, por isso, essa manifestação espiritual transcende a visão europeia de que a vida acaba no túmulo de um cemitério.

Esse fato envolvendo os antepassados foi relatado até mesmo pelo próprio representante de Portugal. Em seu relato aos superiores, Germano de Melo descreve o ambiente da aldeia de Nikokolani e evidencia que, mesmo como a presença portuguesa ali, as práticas espirituais tradicionais moçambicanas ainda eram algo forte: “Fiz-me às ruas de Nkokolani e passei na rua das laranjeiras. Tinham começado a florir e um aroma doce espalhava-se pela aldeia. As laranjeiras podiam não afastar os monstros. Mas elas convocavam espíritos de longínquas geografias. As raízes dessas árvores, dizia Tsangatelo, estão num outro continente” (Couto, 2015, p. 90). O sargento passa pela rua das laranjeiras e se lembra das raízes que vêm “de um outro continente”, aludindo às tradições ancestrais, mas de modo irônico.

Crenças nos feitiços

Sobre os feitiços e feitiçeiros, a narrativa apresenta aspectos positivos, como parte dos trabalhos realizados para o bem, e possibilidades para o mal. Isso demonstra uma natureza ambígua e complexa a respeito disso na comunidade. Germano, ao apresentar o contradiscurso de Imani aos seus superiores, relata que a jovem seguia firme em suas crenças e coloca os feitiços como os piores inimigos dos nativos:

[...] Os habitantes haviam encolhido. Foi assim que Imani falou, nestas exatas e sofisticadas palavras. E acrescentou que as suas gentes ali se aglomeravam na ilusão de que, juntas, estavam mais protegidas. Mas é o terror que nos governa, disse ela apontando as frondosas laranjeiras que bordejam as ruas. Aquelas são as árvores sagradas daqueles chopos. Acreditam estes cafres que as laranjeiras os defendem dos feitiços, os seus piores inimigos. Quem sabe eu mesmo venha a plantar uma árvore no meu quintal? Se não der proteção, sempre dará fruto e sombra (Couto, 2015, p. 47).

Vale ressaltar a premissa de Francisco Martínez (2009, p. 99) ao dizer que “antes de mais nada, insistimos que é necessário abandonar definitivamente uma terminologia depreciativa e difamante” [...] a qual as religiões de matriz africana foram submetidas devido ao impacto social do colonialismo. Em outras palavras, depreende-se de Martínez (2009) que as teorias antropológicas do século XIX contribuíram para rotular pejorativamente as religiões tradicionais africanas como “animismo”, “feitiçaria” e “superstição”, estereótipos que foram legitimados devido ao impacto do sistema colonial.

Conforme também considera Raul Altuna (2014, p. 354), “os portugueses, desde os primeiros contactos (sic) com os negros-africanos, supunha que estes adoravam feitiços e ídolos”. O argumento de Altuna (2014) evidencia que não há prudência por parte da visão europeia em expressar com cuidado a vivência espiritual dos nativos, pelo contrário, os estereótipos são disparados de modo inapropriado, generalizado e descontextual. E nessa suposição, a verdadeira face, clareza do significado e o objetivo africano/moçambicano de expressar sua espiritualidade não foi contado e revelado de modo fidedigno, ou seja, não se considera o respeito aos valores tradicionais africanos, a simbologia de cada prática espiritual dentro dos cosmos-sentidos africanos.

Estudando o comportamento da sociedade Azande, no que diz respeito à bruxaria, oráculos e magia, o antropólogo Evans-Pritchard (2005) argumenta que o sistema de crenças dos Azande revela que a bruxaria funciona como uma força socialmente estruturante, explicando infortúnios e regulando ações para manter o equilíbrio social. Semelhantemente, nas comunidades moçambicanas retratadas, como em *Mulheres de Cinzas* ou em outros contextos etnográficos e de tempo, como no pós-guerra, a sociedade moçambicana precisou se alinhar espiritualmente com os antepassados/espíritos (Honwana, 2002) para que a ordem social fosse reestabelecida. Assim, as práticas de feitiçaria também se revelam como uma lógica interna de funcionamento social, muitas vezes consolidando papéis de gênero, como Honwana (2002) expressa o protagonismo feminino, promovendo resolução de conflitos:

[...] Na verdade, as mulheres são a maioria dos praticantes tradicionais possuídos. Essas mulheres possuídas não se organizam em posse especiais, que funcionam como sociedades secretas para oferecer alívio psicológico e terapêutico aos grupos marginalizados. Elas operam como médiuns espirituais, advinhas e curandeiras profissionais, a quem cabe um papel central na cura e bem-estar da sociedade. Não podem pois ser consideradas periféricas ou marginais relativamente à sociedade [...] (Honwana, 2002, p. 33).

A figuração da posição feminina em Moçambique, na narrativa, está em conformidade com os estudos de Cheikh Anta Diop (1982), que critica a tese clássica de um matriarcado universal, pois ele considerou que nas civilizações africanas matrilineares, como o antigo Egito e entre os povos mandingas, as mulheres estavam no centro da organização social e espiritual, atuando como rainhas-mães, sacerdotisas e conselheiras políticas. Assim como na sociedade iorubá, na qual o gênero biológico não determina posição de liderança, mas o princípio da senioridade, em outras palavras, papéis sociais, políticos e espirituais podiam ser exercidos por pessoas do sexo feminino (Oyèwùmí, 2021), como no caso em análise, em que Imani protagoniza uma posição de liderança político-social em relação aos homens de sua família, e sua tia, que também assume posição de liderança espiritual da aldeia, executando rituais tradicionais moçambicanos.

Em *Mulheres de Cinzas*, a consulta aos antepassados também pôde ser vista na escolha do nome de Imani:

Diz-se em Nkokolani, a nossa terra, que o nome do recém-nascido vem de um sussurro que se escuta antes de nascer. Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*. Ainda na penumbra do ventre, esse *moya* vai-se fazendo a partir das vozes dos que já morreram. Um desses antepassados pede ao novo ser que adote o seu nome. No meu caso, foi me soprado o nome de Lay eluane, a minha avó paterna. Como manda a tradição, o nosso pai foi auscultar um adivinho. Queria saber se tínhamos traduzido a genuína vontade desse espírito. E aconteceu o que ele não esperava: o vidente não confirmou a legitimidade do batismo. Foi preciso consultar um segundo adivinho que, simpaticamente e contra o pagamento de uma libra esterlina, lhe garantiu que tudo estava em ordem. Contudo, como nos primeiros meses de vida eu chorasse sem parar, a família concluiu que me haviam dado o nome errado. Consultou-se a tia Rosi, a adivinha da família. Depois de lançar os ossículos mágicos, a nossa tia assegurou: “No caso desta menina, não é o nome que está errado; a vida dela é que precisa ser acertada” (Couto, 2015, p. 11, grifos do autor).

No âmbito familiar, o nome, mesmo sendo uma categoria social, em Moçambique, sua escolha estava permeada de espiritualidade, conforme Couto (2015) evidencia ao mostrar o ritual e consulta aos ancestrais por meio de adivinhações. Conforme supracitado, Rosi era a adivinha da família, praticava as adivinhações e feitiços. Rosi atuava não só na família de Imani, mas também em situações cotidianas da comunidade, realizando seus “serviços” profissionais: [...] “Rosi pediu que lhe entregasse o resto do relatório. — Preciso desses escritos — disse ela. — As palavras escritas são grandes feitiços, capazes de poderosas magias. Quero usar esses papéis no meu serviço” (Couto, 2015, p. 56). Esse fato está em conformidade com o argumento de Honwana (2002), demonstrando o protagonismo da mulher moçambicana nessas práticas espirituais que incidem na ordem social, bem como a vivência e o alinhamento que os vivos têm com os antepassados.

Germano, observando tudo o que ocorria a Imani, tornou a confrontá-la, quando ambos estavam conversando: — “Parece impossível, Imani, pensares em feitiços,

uma moça como tu...” (Couto, 2015, p. 91, grifo do autor). O sargento usa seu poder alienador para apelar ao ego da nativa que já havia passado pelo processo de catequização. Contudo, desde o nascimento e escolha do seu nome, Imani estava envolta nas crenças dos feitiços e adivinhações.

Consulta aos curandeiros

Certo dia, Imani estava a gritar e desesperada: “As mulheres, aos poucos, acorreram. *Por que gritas, minha filha?*, perguntavam. Não sabia responder. A maior parte das vezes gritamos para deixarmos de nos escutar a nós mesmos. *Por que choras assim?*, voltaram a perguntar. E uma vez mais ficaram sem resposta. Não tem palavra quem regressa dos mortos” (Couto, 2015, p. 152). Imani estava indo aos curandeiros, Couto (2015), porém, representa-os como figuras sem muita eficácia, pois prometeram que ao abençoar as tropas, os corpos estavam protegidos contra as balas, contudo, o irmão de Imani morreu, por isso a sua revolta com eles: “*A culpa não foi minha!* — defendeu-se o homem. — *O seu irmão já saiu daqui sem corpo* — disse o homem. Talvez fosse verdade. Talvez Dubula fosse um anjo e uma bala lhe tivesse rasgado as asas. É assim que tombam as criaturas celestiais” (Couto, 2015. p. 153, grifos do autor).

Esse ato da personagem exprime a manifestação de sua crença nesses oficiantes chamados de curandeiros, fruto de suas raízes espirituais moçambicanas, mas algo totalmente detestável na visão do colonizador português, pois este revela uma postura de hostilidade e desprezo explícito em relação às práticas culturais e espirituais indígenas, considerando-as inferiores ou supersticiosas (Martínez, 2009).

Sobre o curandeirismo, na perspectiva africana, Paulinha Chiziane e Mariana Martins consideram:

religião é uma série de crenças, práticas e preceitos pelas quais se comunica com um ser ou seres superiores para a preservação da vida. Em África, essas crenças, práticas e preceitos para a comunicação com os seres superiores que são os espíritos, os seus oficiantes são os curandeiros. Posto isto, concluímos que o curandeirismo é uma religião que se chama Religião Tradicional (Chiziani; Martins, 2018, p. 106, grifo das autoras).

Observe-se que ela define o que é religião, mas retoma o sentido tratando dessas práticas religiosas “em África”, isto é, as crenças e as práticas em si, reportadas aos espíritos, tendo como oficiantes os curandeiros. Ela faz uma crítica: “O cristianismo foi a arma [do colonialismo] através da qual se fez e ainda se faz a expropriação das mentes africanas, num processo da usurpação do ser” (Chiziani; Martins, 2018, p. 26). A partir também do testemunho de uma mulher curandeira,

Mariana Martins, do tecer comparações com o ofício dos curandeiros à luz dos ensinamentos espirituais/ culturais moçambicanos e o cristianismo, Chiziani e Martins (2018) tentam desconstruir a visão ocidental sobre a prática do curandeirismo.

O grande apelo transita no fato de deixarem os africanos experimentarem Deus e Jesus Cristo por meio de seus modos culturais e que reconheçam os apóstolos africanos, os curandeiros. Isso porque elas ressignificam as escrituras, sobretudo, o novo testamento e o decálogo, tentando evidenciar semelhanças entre os ensinamentos de Deus e de Jesus Cristo e o ofício dos curandeiros, como a própria Mariana Martins que utiliza de suas práticas espirituais para ajudar muitas pessoas, curando-as de muitas doenças e exercendo o chamado dos espíritos para ser uma oficiante. Para elas, Jesus Cristo é um curandeiro e usou métodos tais quais os curandeiros africanos usam. Contudo, criticam o cristianismo no modo como foi imposto e buscam conciliar as doutrinas cristãs e os modos de manifestação espirituais de África.

Considerações finais

À luz da história, é nítido que o colonialismo impactou consideravelmente as práticas espirituais, os valores, costumes e crenças dos povos colonizados. No contexto moçambicano, Imani foi coagida a professar sua fé no catolicismo e foi questionada várias vezes sobre a prática de suas crenças tradicionais moçambicanas. Destarte, as violações trazidas pelo colonialismo, que frequentemente desestabilizou as tradições e sistemas de crenças locais por meio da imposição do cristianismo e as inúmeras tentativas de apagamento de suas práticas espirituais e saberes ancestrais, contribuem para que hoje se manifeste o racismo religioso.

Diante disso, por outro lado, a narrativa de Mia Couto, ao expor termos depreciativos, imposição religiosa, questionamentos e confrontos por parte do representante da Coroa sobre a espiritualidade de Imani, colabora para o abandono dos termos difamatórios e visões distorcidas acerca da espiritualidade da mulher moçambicana. Outrossim, ao trazer discursos que contrapõem a cosmovisão religiosa do europeu na voz de uma mulher, a barreira de gênero também foi questionada e confrontada. A figura feminina na espiritualidade moçambicana tem uma simbologia profunda, é ela quem carrega a fertilidade e sobrevivência do mundo, é ela quem é capaz de quebrar os silêncios dos deuses, pois é vista como a mãe do universo. Explica-se, assim, como uma mulher esteve à frente do contradiscurso ao sistema colonial.

Referências

ALTUNA, Raul. **Cultura Tradicional Bantu**. 2ª ed. Águeda: Paulinas Editora, 2014.

ALMEIDA, Elaine de. O espaço da transculturação. n. 8. **rev. Out. trav.** Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/16675>. Acesso em: 27 maio 2025.

COUTO, Mía. **Mulheres de cinzas**: as areias do imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHIZIANE, Paulina.; MARTINS, Mariana. 2018. **Ngoma yethu** – o curandeiro e o Novo Testamento. Belo Horizonte, Nandyala.

DIOP, Cheikh Anta. **Unidade Cultural da África Negra**: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Editora Pedagogo. Lisboa, 1982.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. Bruxaria, **Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HONWANA, Alcinda. **Espíritos vivos, tradições modernas**: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique. Promédia, 2002.

MARTINEZ, Francisco. **Religiões africanas hoje**: introdução ao estudo das religiões em Moçambique. Maputo: Paulinas Editora, 2009.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva.

Mom.: diá. em edu., v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8806>. Acesso em: 10 jun. 2025.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. 2021. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. - 1. ed - Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

O medo da violência sexual na literatura de Sheyla Smanioto e María Ampuero

Lethícia Pesanha da Silva⁶⁷

Carlos Magno Gomes⁶⁸

RESUMO: Nesta pesquisa, procura-se interpretar e analisar o retrato da violência sexual e do assédio na literatura de autoria feminina latino-americana contemporânea. O viés teórico utilizado se volta para os Estudos Sociais e Literários acerca do gênero, do feminismo e da violência como meio de controle social e manutenção hegemônica. Desse modo, com leituras vinculadas à temática, toma-se como referencial teórico: Xavier (2021), Zolin (2021) e Gomes (2024). A partir desse apanhado teórico, analisa-se o conto *Mulher Cobra* (2018), da autora brasileira Sheyla Smanioto e o conto *Leilão* (2021), de autoria da equatoriana María Fernanda Ampuero.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Literatura latino-americana. Violência de gênero.

Introdução

A violência de gênero contra a mulher é parte das tradições patriarcais herdadas dos colonizadores. Durante muito tempo, a violência era uma estratégia de controle e punição da mulher. A obediência e a submissão eram faces de uma mesma regra que normatizava os corpos das mulheres com espancamentos e abusos sexuais nos períodos coloniais. Com o advento da independência das Américas e da modernização de suas cidades, esperava-se que esses comportamentos ancestrais ficassem para trás. Todavia, tanto no século XX, como nas primeiras décadas do Século XXI, as mulheres latino-americanas ainda são constantemente vítimas da violência sexual, promovida por códigos próprios do “monolinguismo machista”

⁶⁷ Graduanda pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); Voluntária em pesquisa pelo PIBICVOL e PIBIDiana, ambos pela instituição; Pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos de Discurso, História e Estrangeiridades (IMAGINE); E-mail: writerlet@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8714-969X>.

⁶⁸ Professor Titular dos Estudos Literários da UFS/CNPq; Coordenador do GELIC/UFS/CNPq. E-mail: calmag@bol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9070-9010>.

(Gomes, 2024), aqueles que cultuam a masculinidade com desprezo pelos corpos femininos⁶⁹.

Essa violência é uma construção social coletiva, por isso precisamos combatê-la. Ela nasce de normas abjetas que insistem na depreciação dos corpos das mulheres, como “permissividade dos corpos”, que é sustentada por equivocadas premissas biológicas de o macho ser o predador e a fêmea a vítima do sistema sexo-gênero⁷⁰ (Butler, 2018). Contrárias a esses códigos misóginos, as feministas têm lutado para reverter essas interpretações que promovem violência. Elas defendem que os saberes biológicos são também atravessados pelos conhecimentos sociais, por isso tais comportamentos violentos não podem mais ser relativizados como parte das regras sociais, já que temos uma legislação que reconhece o direito da mulher à liberdade e a usar seu corpo como ela bem quiser.

Portanto, contrárias a concepções biológicas, que normatizam o corpo feminino como um corpo submisso, as feministas têm promovido um debate em torno da assustadora violência sexual, ainda muito presente na América Latina. Nos estudos literários não tem sido diferente, a releitura dos textos literários que partem do ponto de vista feminista tem sido decisiva para a revisão do cânone e a desconstrução dos códigos machistas. Essa crítica se fortalece ao longo do século XX, impulsionada pelos movimentos feministas, nos quais as escritoras começaram a reivindicar seus direitos, questionando os papéis tradicionais da mulher e passando a romper com as narrativas masculinas dominantes (Zolin, 2021).

No contexto brasileiro, a luta pela violência contra a mulher é uma constante. Lourdes Bandeira (2021), socióloga, é uma das feministas que desmascarou as questões hierárquicas da violência de gênero, resgatando relações de poder históricas de submissão da mulher que influenciou e influencia as relações sociais que dão privilégios aos homens. No campo dos estudos literários, Zolin (2021) e Figueiredo (2021) tratam dessa percepção histórica nas narrativas literárias e nas representações de autoria feminina. A duas críticas brasileiras vão indagar, analisar e discorrer sobre a desconstrução das personagens femininas, em obras contemporâneas e de autoria feminina, promovendo reflexões sobre denúncias e resistências, presentes nessas obras.

Figueiredo (2021) adota uma perspectiva que dialoga diretamente com Bandeira e Zolin ao fundamentar a imperatividade do rompimento do silêncio imposto à mulher vítima de violência, incentivando a publicação e a textualização da experiência da violência sexual. A autora defende a necessidade de registrar –

⁶⁹ Este artigo é fruto do projeto de PIBIC/UFS, desenvolvido entre 2024/2025, intitulado “Contranarrativas latino-americanas: questionando a violência sexual. Esse projeto tem apoio do CNPq com bolsa produtividade.

⁷⁰ Este artigo traz resultados parciais de projeto de PIBIC, coordenado pelo prof. Carlos Magno Gomes entre 2024 e 2025.

tanto oralmente quanto por escrito – o estupro, o assédio e a violência de gênero praticada por homens. O registro dessas narrativas é visto por Figueiredo como um mecanismo capaz de auxiliar não apenas as jovens meninas, mas a sociedade como um todo, a compreender a profundidade estrutural do patriarcado nas vidas individuais e a forma como se enraíza no imaginário social.

Dessa forma, Figueiredo (2021) propõe que as mulheres subvertam o espaço literário para o tratamento de traumas que, embora vivenciados individualmente, possuem uma dimensão intrinsecamente social. O objetivo é que outras vítimas de abuso se sintam vistas e encorajadas a confrontar suas dores, expondo essa realidade que assola mulheres em todo o país⁷¹. Consequentemente, a escrita se apresenta como testemunho sociopolítico, configurando-se como território de resistência e uma fonte de apoio mútuo.

Metodologicamente, a questão do corpo na ficção de autoria feminina é retomada a partir dos estudos de Elódia Xavier (2021) sobre como o corpo feminino foi representado na ficção do Século XX, destacando a maior incidência do corpo disciplinado na literatura brasileira. Em seguida, passamos aos estudos de Carlos Magno Gomes, sobre como os corpos femininos ganharam novas faces nas narrativas do século XXI, reforçando a existência de códigos misóginos da violência contra a mulher (2024). A partir dessas reflexões, neste texto, temos o objetivo de analisar como a violência sexual é revisada nos contos “Mulher Cobra” (2018), de Smanioto, e “Leilão” (2021), de Ampuero a fim de analisar se o corpo feminino que sofre violência pode ser lido também como um corpo-escrita.

Em comum, as duas escritoras se projetam contrárias às violências simbólicas e físicas que envolvem o assédio e o estupro. Sheyla Smanioto explora o tema do abuso sexual como algo visceral em sua literatura como afirma na entrevista data a Mariana Mendes em 2018, ao *reconhecer o quanto o assédio é um desrespeito à mulher em espaços públicos, pois se projeta como humilhada*: “a coisa do abuso vem como uma espécie de morte. E aí eu fico sempre pensando como eu posso ajudar, com a literatura, as mulheres a aprenderem a viver em um corpo morto. Porque, quando tomam o nosso corpo, seja com um olhar, seja com um gesto, quando tiram o corpo da gente, de alguma maneira, eles matam a gente um pouquinho”⁷².

Essa visão de Smanioto é compartilhada pela escritora equatoriana, María Fernanda Ampuero, quando questiona o fato de ter sido assediada por um amigo quando tinha oito anos, todavia seus familiares acharam normal o garoto ter tentado beijá-la à força. Esse episódio traduz o quanto as normas sociais de gênero

⁷¹ Notícia publicada pela Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2025/01/brasil-registra-nove-vitimas-de-estupro-por-hora-em-2024-mostram-dados-do-ministerio-da-justica.shtml>. Acesso em: jun. 2025

⁷² Texto disponível em no canal **Bondelê**: <https://youtu.be/kU5XmzyiMZ8>, acessado em 03 de mai. 2024.

privilegiam a imagem do assediador: “Cuando tenía ocho años, el hijo adolescente de unos amigos de la familia me molestó. Sexualmente. Ela continua reforçando que o assédio foi na sua própria casa e que a mulher corre perigo em vários espaços sociais: “No estaba en Montañita, no estaba en un país lejano, no estaba siendo imprudente, no “viajaba sola”, ni siquiera había salido de mi casa, mi mamá estaba ahí cerca, me rodeaba todo lo que consideraba seguro del mundo. Las paredes rosadas, las estanterías con peluches y libros de pintar”⁷³. Diante de valores que insistem em reafirmar que a mulher é culpada sozinha ou se vestir como bem quer, Ampuero reforça: “No es culpa nuestra la ineptitud de ponga aquí el nombre de quien gobierne. No es culpa nuestra la delincuencia. No es culpa nuestra el machismo. No es culpa nuestra que nos maten”. Portanto, as duas autoras são enfáticas ao rejeitarem discursos hegemônicos que relativizam as violências de gênero.

Na sequência, para fundamentação teórica, passamos a comentar alguns pontos de vista que sustentam esta pesquisa.

Tipologias do corpo feminino

Nossa base teórica tem a finalidade de realizar um estudo sobre a forma como Ampuero e Smaniotto repudiam os discursos de assédio e de violação sexual por meio de narrativa impactantes em que a escrita literária passa a ser a escrita-corpo em defesa dos direitos da mulher. Para isso, partimos das reflexões propostas por Elódia Xavier e Carlos Gomes sobre a representação do corpo na literatura brasileira.

Com relação às pesquisas de Xavier, destacamos que suas análises se concentraram no estudo do corpo feminino normatizado pela violência psicológica e simbólica no espaço doméstico. Ela detectou 11 tipos de corpos normatizados, quase sempre em relações conjugais, identificados em obras de escritoras brasileiras. A violência que o corpo feminino sofre está amparada por valores morais que pregam o culto da força, honra e virilidade, que controlam os valores familiares. Esse tripé da masculinidade patriarcal escamoteia a perversidade social imposta à mulher conforme Xavier, “uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (2021, p. 26). Tais orientações reforçam que o corpo da mulher precisa se adequar à masculinidade patriarcal, na qual o corpo disciplinado é pautado por marcas de obediência e docilidade controlado por uma

⁷³ Crônica publicada em março de 2016, sobre o impactante caso do assassinato de Marina Menegazzo y María José Coni. Ampuero não aceita a culpabilização das vítimas por viajarem sozinhas. Texto disponível em <https://www.revistaanfibia.com/viajosola-a-mi-me-mata-el-asesino/>. Acesso em 01 de mai 2024.

sistemática “que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (2021, p. 59).

Além de disciplinado, o corpo da mulher pode sofrer estratégias de imobilização e de invisibilidade. O corpo “imobilizado” além de ser disciplinado, sofre regras mais rígidas e passa a ter um espaço de ação menor. Esse controle é imposto de forma brutal com a intenção de aniquilar a liberdade da esposa, passando a ter o papel de figurante na família, pois tem suas iniciativas anuladas (2021, p. 78). Já o corpo “invisível” está atravessado pela exclusão familiar, quando a mulher é neutralizada pela indiferença psicológica masculina, passando a ser vista como um ser “sem identidade”, pois exerce papéis domésticos na vida do marido (Xavier, 2021, p. 31). Em comum, esses três tipos de corpos são encontrados em espaços familiares em que o marido exerce o controle das normas. Já o corpo “caluniado”, é aquele que sofre difamação e está associado a mulheres que não seguem os padrões patriarcais. A calúnia tem o objetivo de aniquilar a reputação de uma mulher associando-a a prostitutas, a festeiras ou a drogadas. Tais formas de rebaixamento moral é muito comum em casos em que o companheiro tem a pretensão de causar “estragos irreversíveis” na imagem da mulher caluniada (2021, p. 220).

Por sua vez, Carlos Magno Gomes vai além da tipologia de Xavier e mapeia as especificidades do corpo assediado, violentado e sacrificado, categorias presentes em textos de autoria feminina que questionam a violência contra a mulher, priorizando o corpo que sofre violência. Esse corpo é um corpo arquivo, pois está atravessado por valores morais que sustentam essa violência em sociedades patriarcais (Gomes, 2018, p. 214). Ao retratar assédios e violações, muitas autoras os relacionam a valores morais ancestrais, deixando pistas que estamos diante de crimes sedimentados no imaginário cultural brasileiro. Tal padrão comportamental insiste em vincular a violência sofrida pela mulher como uma culpa original, já que o corpo feminino punido é uma construção do patriarcado (Gomes, 2018, p. 220).

Em seu mais recente estudo, “Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira”, Gomes (2024) reforça que a violência sexual contra a mulher faz parte do monolinguismo machista articulado por predadores que desprezam o corpo feminino. Ele nomeia esses códigos como próprios de uma língua espectral, normatizada para manter os privilégios masculinos e rebaixar o corpo feminino. A dinâmica desses códigos quando a mulher é aniquilada por ser mulher e o homem é cultuado por reforçar sua virilidade e força (p. 93). Essa violência ainda é muito presente em casos de importunação sexual em espaços públicos e de estupros praticados por familiares das vítimas. Diante desse quadro, a literatura de autoria feminina que se projeta contrária a essas práticas pode ser considerada como uma “contranarrativa”, uma escrita que luta pelos direitos da mulher. Portanto, estamos diante de “um corpo-escrita, que, por sua vez, projeta-se como um corpo-resistência” (Gomes, 2024, p. 94).

Sheyla Smanioto e a violência de gênero em “Mulher Cobra”

Sheila Smanioto explora um ritmo ficcional muito particular do corpo em sua ficção. No conto, “Mulher bicho”, por exemplo, ela retoma personagens que fazem parte do romance *Desesterro* (2015). Em comum, são narrados na cidade fictícia de Vilaboinha. A partir dos sonhos da protagonista Cida, o texto descreve o relacionamento abusivo sofrido por Maria Ana e praticado pelo Primo Tonício, com omissão da comunidade. Ele a agride e a estupra, tentando ter um filho, mas ela aborta sempre que fica grávida. Em “Mulher Cobra” (2018), Smanioto retoma essa técnica ao projetar uma mulher que se transforma em cobra para fugir de um assédio sexual. Portanto, suas protagonistas estão sempre fugindo de homens predadores.

Para nos aproximarmos do texto da Smanioto, é imprescindível entender a sua força de escrita e como a autora enxerga esse corpo feminino violentado. Graduada em Estudos Literários pela Unicamp, Smanioto é uma escritora e pesquisadora brasileira que ganha destaque por abordar temas complexos, como o estupro e os traumas decorrentes da violação do indivíduo feminino. Desse modo, a autora observa o que quer tratar em suas obras tendo em vista a realidade que a orbita para transformar a literatura em uma ferramenta de reflexão e denúncia, propondo um olhar crítico sobre as estruturas sociais que perpetuam o silenciamento e a subordinação das mulheres (Bondelê, 2018). Com isso, a sua escrita vai se direcionar contra as estruturas patriarcais que limitam as experiências femininas, propondo uma literatura de resistência para as mulheres assediadas e violentadas, apresentando um lugar na literatura em que elas possam se reinventar e resistir.

Parte do que motiva a escritora a trazer a temática e conversar com essas mulheres, vem das suas próprias dores e experiências traumáticas com relação a violência de gênero, bem como com suas experiências literárias de observação do corpo feminino e de sua representação. Em diversas entrevistas a autora pontua o trauma, que ela constrói como sendo algo experienciado por outras as mulheres em algum momento da vida, e da necessidade de morrer para sobreviver a violência, o que ela chama de corpo abandonado. Na literatura ficcional, Smanioto situa as heranças culturais da violência sobre o feminino em diálogo com experiências compartilhadas historicamente: “Várias vezes, para mim, eu tenho muito problema com aqueles caras que olham, sabe? [...] Isso, assim, tira meu corpo... meu corpo

sai, minha alma vai para um lado, o corpo vai para o outro, e eu não sei o que fazer” (Bondelê, 2018)⁷⁴.

Em “Mulher Cobra” (2018), Smanioto desenvolve uma narrativa irônica e sufocante dessa realidade de violência. É dado foco a sensação de não pertencimento, de abandono do corpo quando ele é violado. Nesse contexto, a autora utiliza uma linguagem fragmentada e poética, muitas vezes não se valendo de pontuações, apostando em uma escrita de experimentação formal e na sensorialidade como ferramentas estéticas. A fragmentação da linguagem passa a traduzir a fragmentação do próprio sujeito violentado, que precisa se esvaziar de si mesmo para sobreviver.

Antes de aprender a descolar o espírito de um homem de seu corpo, eu tinha medo de pegar ônibus sozinha e morrer. [...] Toda vez que um estranho começa a me olhar como se eu não estivesse mais lá, corpo abandonado, baldio, eu sei que ao fim estarei morta [...]. (Smanioto, 2018, p. 81)

Observa-se, nesse trecho do conto, a disposição da Smanioto, em construir a percepção de corpo abandonado e perdido. Ao empregar a linguagem fragmentada, lírica, e, portanto, absorta no sensorial, a experiência da personagem feminina é então marcada por uma constante despersonalização, ela se metamorfoseia para fugir daquela realidade. A protagonista experimenta a metamorfose de forma gradativa, refletindo seu estado psicológico, ao enfrentar o desconforto do assédio no transporte público.

A narrativa constrói-se em torno da psique da personagem criando uma atmosfera de confusão e inquietação. Ao longo do texto, Smanioto questiona os padrões masculinos por meio do olhar da mulher vítima do agressor. Sem saída, sua personagem passa pela metamorfose, uma metáfora da sobrevivência. Ela a passagem da mulher para cobra pode ser vista como renovação e questionamento dessa violência. Curiosamente, a ficção de Smanioto propõe uma mulher sem corpo, aquela que se opõe ao assédio e abandona seu corpo: corpo abandonado, baldio. Por essa perspectiva, o corpo abandonado na ficção, pode ser lido como um corpo-escrita como aponta Gomes (2024). A metáfora da morte da mulher assediada, que

⁷⁴ Trecho de entrevista dada para o canal Bondelê na plataforma YouTube em 2018. Disponível digitalmente em: <https://medium.com/@cfdacunha/entrevista-com-sheyla-smanioto-5d361cbebf59>. Acesso em: jun. 2025.

abandona o corpo, reforça o quanto é traumático para essa personagem ser exposta publicamente como objeto sexual de um predador.

Eu nem pensei em reclamar. Já vi acontecer mil vezes antes de chegar o ônibus. O segredo é fingir que você não está mesmo lá, eu penso entre as sacolas. Ele te olha o corpo largado na rua e o melhor é fingir que você não está mesmo lá porque quando você grita, reclama, o bicho homem leva um susto acha que tem fantasma assombrando o corpo e de volta ele esperneia e fala e fala. (Smanioto, 2018, p. 81)

A estética da autora se apoia na repetição, no ritmo poético e na descrição do corpo como espaço de morte simbólica. Smanioto retoma a importunação como uma narrativa coletiva das mulheres, visto que sua mãe lhe avisa que é melhor não reagir.

[...] toda vez que uma cantada começa eu sei que ao fim estarei morta. [...] Eu finjo que nada está acontecendo. Eu finjo que não existo onde não me enxergam. [...] Eu não respiro. Quando me olham e me matam. Porque não me enxergam ali. Eles só veem o corpo largado na rua, sem ninguém dentro, sem lençol para cobrir. É minha morte o que eu vejo nos olhos deles. Minha morte. (Smanioto, 2018, p. 83)

Nesse percurso, ao mesmo tempo em que a mulher é subjugada naquela situação de desaparecimento, ela também se põe no local de resistência. A personagem não perde seu corpo no processo de dissolução. Ela o mantém firme apesar de enfrentar a humilhação do assédio. A mulher cobra foge de seu assediador enquanto resiste a ele, ela virá outra.

Ao fim deste olhar estarei morta, eu penso quando as patas dos olhos dele descolam minha pele, a língua dele corre o beijo e eu ouço a gosma descolando a minha pele indo embora da carne e largando os ossos, mesmo os seus preferidos e eu aproveito e deixo pra trás e vou embora pele retorcida de cobra que

se troca bem diante de um predador – eu viro outra – o cobrador olha a pele seca no metal do chão – eu me arrasto: o próximo, eu que mato. (Smaniotto, 2018, p. 83)

Sua pele é transformada, se modifica, a cada novo momento em que ela sofre com as questões da violência de gênero, sua pele ganha uma nova camada de proteção de modo a escapar e se firmar por conta disso. Para além da coisificação de seu corpo pelo outro-assediador, a mulher se reestrutura para que o corpo abandonado possa ser um corpo de luta e de preservação. No campo ficcional, podemos entender esse corpo abandonado como um corpo-escrita.

A violência estrutural em “Leilão”

Como escritora social, María Fernanda Ampuero é uma voz ativa na defesa da presença feminina na literatura, destacando o papel crucial da mulher como criadora e protagonista nas narrativas literárias. Ela é uma escritora e jornalista equatoriana que explora os temas da violência e identidade em relação aos aspectos sombrios da vida cotidiana na realidade feminina (Cortina, 2019)⁷⁵. Assim como Smaniotto, parte da própria experiência e dos próprios traumas, como também da observação da realidade feminina e de estudos acerca da força patriarcal que constrói as sociedades. Dessa maneira, Ampuero pensa a literatura para questionamento do status quo, produzindo narrativas que fortaleçam a voz feminina e deem visibilidade as vivências de violência frequentemente silenciadas.

Em vista disso, em uma de suas obras mais conhecidas, o livro *Rinha de Galos* (2021), descreve as tensões que permeiam as relações humanas em uma sociedade marcada pela desigualdade de gênero, por meio do terror social.

Eu lhes dizia: adeus, galinho, seja feliz no céu onde hãmilhares de minhocas e campo e milho e famílias queamam os galinhos. No caminho, algum criador de galosempre me dava uma bala ou uma moeda para que eu odeixasse me tocar ou beijar, ou que eu o tocasse ebeijasse. Eu tinha medo de que, se dissesse isso ao

⁷⁵ Entrevista realizada pela entrevistadora Rocío Cortina com a escritora Fernanda Ampuero sobre sua vida e sua escrita, dada para a revista *on-line* estrangeira “Polvo”, em 2019. Disponível em: <http://www.polvo.com.ar/2019/04/maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em: jun. 2025.

meupai, ele voltasse a me chamar de mulherzinha. (Ampuero, 2021, p. 6).

O conto “Leilão” (2018) acontece em um espaço físico e mental de opressão, e chega ao seu clímax quando mulheres são vendidas em um leilão como mercadorias, construindo o corpo da personagem protagonista como arma e meio de subversão. Como reflexo da subjugação sofrida pela personagem na relação com seu pai, ela não tem nome e vive com o imaginário de um Pai Criador que exige obediência e nunca a recompensa.

A protagonista é uma garota que vive sua infância sendo assediada na rinha de galos do seu pai, esse que a coloca nesse espaço de vulnerabilidade e não apresenta preocupação alguma com o seu bem-estar. O homem ri de sua fragilidade e se diverte ao perceber sua sensibilidade com os animais, a repreendendo ao levantar a voz, ao chamá-la de “mulherzinha” e ao atribuir a tarefa de se livrar dos corpos dos animais, ele a inferioriza e disciplina. Seu pai tem poder sobre o seu corpo e um domínio quase ditatorial sobre a sua mente, estabelecendo uma hierarquia de poder entre eles que remonta uma dominação sobre os corpos femininos construída historicamente (Butler, 2002; 2018).

Ao viver rodeada por galos, a personagem estabelece estratégias de sobrevivência ao assédio por meio de sua própria animalização. Notando que os homens, os quais frequentavam a rinha e se diziam muito “machos”, tinham nojo do sangue e da merda que os animais mortos deixavam, cobre seu corpo com esses resíduos para se proteger dos abusos visto que, apesar deles utilizarem da força bruta e da distração para assediá-la, ela se manteria “indesejável” aos seus olhos. Ela se transfigura em monstro para aqueles homens por finalmente encontrar uma forma de se defender de seus abusos.

Certa noite, a barriga de um galo estourou enquanto eu o carregava nos braços como se fosse uma boneca, e descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e ataçavam para que um galo rasgasse o outro de cima baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices. Diziam ao meu pai: — Sua filha é um monstro. (Ampuero, 2021, p. 11).

Como primeira estratégia de proteção, a personagem usa o “corpo sujo” para manter os homens distantes dela. Ser um “monstro” é uma saída para homens que sempre esperam das mulheres corpo dóceis e submissos. Sua monstrosidade vai ser testada ao extremo ao ter seu corpo sequestrado e levado para um leilão de pessoas. A narradora-personagem, quando sequestrada, retoma com um mecanismo parecido com os usados na rinha para se proteger dos possíveis abusadores: torna-se o Galo. Sabendo do perigo o qual corria, ao perceber o que aqueles sequestradores faziam com as mulheres, vale-se de suas próprias fezes, do seu sangue e de sua urina para afastá-los. Ela se animaliza.

Quando chega a minha vez, penso nos galos. Fecho os olhos e abro os esfínteres. [...] Encharco minhas pernas, os pés, o chão. Estou no centro de uma sala rodeada por delinquentes, exibida diante deles como gado, e como gado esvazio meu ventre. [...] Grito como louca. Agito a cabeça, balbucio obscenidades, palavras inventadas, (Ampuero, 2021, p. 21).

Percebe-se, nesses recortes, como a autora adota uma linguagem direta e, de certa forma, violenta. Sua narrativa é marcada pela crueza e pelo choque, fazendo do desconforto uma estratégia linguística, confrontando o leitor com imagens de degradação e disposições de poder, o convidando a olhar para as mazelas que perseguem as mulheres em seu cotidiano e, pelo ponto de vista da mulher, o conto traz uma perspectiva transformadora. Nesse contexto, o corpo sujo a salva de ser leiloada, ela se projeta como uma aberração da violência estrutural, um monstro feminino avesso do corpo submisso reforçado pelos discursos machistas. Com tal estratégia, Ampuero se vale do corpo como território de conflito e resistência, e da linguagem como espaço de denúncia, por isso, o trecho acima tem a imagem do corpo sujo, monstruoso que, paradoxalmente, é empoderador, em que a personagem faz da sujeira e do medo seu escudo, resistindo e libertando-se da violência.

Considerações finais sobre o corpo-escrita

Voltando às propostas de Gomes (2024) do corpo feminino ser lido como um corpo-escrita (2024), reconhecemos que Smanioto e Ampuero exploram o corpo abandonado e corpo sujo como corpo-escrita, pois traçam estratégias femininas de resistência. Ambas rompem com a literatura tradicional e utilizam esse

espaço da escrita para questionarem as práticas de estupro e assédio em suas diversas facetas. Eles reconfiguram o imaginário da violência ao colocarem em cena, personagens que não aceitam os códigos impostos. Nesse sentido, o corpo ficcional é também o corpo-resistência.

Com Smanioto, temos a exploração do corpo como arquivo que transporta vivências e em meio a essas os traumas, que são individuais, mas também coletivos. O corpo feminino é político quando denuncia o que foi por muito tempo silenciado. É nesse corpo que se dá a crítica social: “Para resistir ao assédio predador, o conto de Smanioto propõe a metamorfose da mulher em cobra, metáfora daquela que consegue deslizar e fugir do assediador. Essa solução estética pode ser lida como uma estratégia do corpo-escrita” (Gomes, 2024, p. 96).

Em “Leilão” (2018), Ampuero critica o sistema social ao trazer o corpo feminino em sua dimensão política, refletindo sobre a mercantilização dos corpos e o processo de objetificação e, portanto, de uso e descarte desses. A protagonista, assim como a outra mulher presente no leilão, não é vista pelos homens, ela perde sua subjetividade e é reduzida à “mercadoria”. A opressão e o apagamento não se apresentam somente no físico, mas também no âmbito psicológico, com o corpo sendo um campo simbólico de controle social. Em sua escrita, Ampuero rompe a linguagem e a representação do ser, fazendo com que esse corpo não receba passivamente aquela situação, mas reaja, reforçando o “território da literatura” como um espaço “de revisão do monolinguismo misógino” (Gomes, 2024, p. 97).

Por essa perspectiva, percebemos que tanto a obra de Smanioto como de Ampuero podem ser lidas como uma literatura de corpo-escrita, uma literatura atual engajada com uma estética da ruptura dos padrões hegemônicos.

Referências

AMPUERO, María Fernanda. **Rinha de galo**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

BANDEIRA, Lourdes Maria. **Violência de gênero**: a construção de um campo teórico e de investigação. Revista Sociedade e Estado, vol. 29, n. 2, maio/agosto 2014.

Bondelê. **Casa Bondelê FLIP 2018**: Bate-papo com Sheyla Smanioto, autora de Desesterro. YouTube, 7 nov. 2018, 49min15s. Disponível em: <https://youtu.be/kU5XmzyiMZ8?si=C68sSi3nbLJR5-II>. Acesso em: jun. 2025.

BRANDOLT, Marlene Rodrigues. **A crítica feminista articulada ao literário**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 265–275, 2015. DOI: 10.5007/2175-7917.2015v20n1p265. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p265>. Acesso em: jun. 2024.

Brasil registra nove vítimas de estupro por hora em 2024, mostram dados do Ministério da Justiça. **Folha de São Paulo**. 22 jan. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2025/01/brasil-registra-nove-vitimas-de-estupro-por-hora-em-2024-mostrar-dados-do-ministerio-da-justica.shtml>. Acesso em: jun. 2025.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

CORTINA, Rocío., **María Fernanda Ampuero**: “La literatura que me interesa convierte al lector em voyeur y al escritor em exhibicionista”. Entrevistas. Polvo. 4 abr. 2019. Disponível em: <http://www.polvo.com.ar/2019/04/maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em: jun. 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Escrever contra o silenciamento do estupro**: Vista chinesa de Tatiana Salem Levy. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, v. 13, nº 25, pp. 55-71, jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/42859/25762>. Acesso em: jun. 2025.

GOMES, Carlos Magno. Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 42, n. 1, p. 91–107, 2024. DOI: 10.47250/intrell.v42i1.p91-107. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v42p91>. Acesso em: jun. 2025.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino sacrificado na literatura brasileira. In: SALGADO, Maria Teresa et al. (orgs). **Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 212-222.

SMANIOTO, Sheyla. **Mulher Cobra**. In: CRAVEIRO, Beatriz Leal (org.). Belo Horizonte: Moinhos, p. 81-85, 2018.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: Temáticas do romance brasileiro e contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 35, n. 1, p. 13–40, 2021. DOI: 10.47250/intrell.v35i1.15685. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/15685>. Acesso em: jun. 2025.

Entre o sagrado e o literário: A Bíblia de Machado de Assis na formação intertextual do escritor

Lucidete José de Oliveira Santos⁷⁶

RESUMO: Este artigo investiga a Bíblia pertencente à biblioteca pessoal de Machado de Assis, arquivada na Academia Brasileira de Letras, analisando sua relevância na formação literária do autor. O objetivo é identificar evidências concretas do diálogo intertextual entre as obras machadianas e o texto bíblico, utilizando metodologia qualitativa baseada em análise documental e comparativa. A fundamentação teórica ancora-se nos conceitos de intertextualidade de Kristeva (2012), dialogismo de Bakhtin (2003), literatura bíblica em Frye (2021) e nos princípios da literatura comparada propostos por Nitrini (2015), além dos estudos históricos sobre a biblioteca pessoal do escritor realizados por Massa (2001) e Pereira (1936). Espera-se revelar anotações pessoais de Machado na Bíblia consultada, contribuindo para o entendimento de sua apropriação literária do sagrado.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Bíblia. Intertextualidade. Literatura Comparada. Biblioteca pessoal.

Introdução

Machado de Assis (1839-1908) é reconhecido amplamente como um dos maiores expoentes da literatura brasileira e figura central no panorama literário ocidental, em que suas obras se destacam pela profundidade psicológica, pela ironia fina e pela crítica sutil às convenções sociais de sua época. Autodidata, Machado construiu sua formação intelectual a partir de um vasto repertório de leituras que iam desde os clássicos greco-romanos até os principais autores europeus contemporâneos, demonstrando uma habilidade excepcional em dialogar com diversas tradições literárias e filosóficas. Antonio Candido (1970) ressalta que a obra machadiana é profundamente marcada pela capacidade de absorver e reinterpretar influências externas, adaptando-as ao seu contexto e visão singular da sociedade.

Nesse universo de referências variadas, destaca-se a presença da Bíblia, texto fundamental, não só pela sua dimensão religiosa, mas também pela riqueza narrativa e simbólica que ela traz para o meio literário (Frye, 2021). A existência de um

⁷⁶ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Tocantins – UFT. Professora da Rede Estadual. lucidetesantos@professor.to.gov.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1414-6047>

exemplar da Bíblia na biblioteca pessoal de Machado, atualmente arquivado na Academia Brasileira de Letras, é um indicativo claro de seu interesse por esse livro como objeto de estudo e inspiração literária. Também é um indicativo de que ela dispunha do próprio texto para consultas.

Ao longo dos séculos, a Bíblia tem exercido papel efetivo não apenas como texto sagrado, mas também como uma das matrizes simbólicas e estéticas mais influentes da literatura ocidental. No Brasil, poucos escritores dialogaram com esse repertório de forma tão sutil, crítica, criativa e original quanto Machado de Assis. O que é notável entre as suas obras são traços de uma leitura que não nega o texto bíblico, mas o ressignifica à luz da condição humana, marcada por contradições, desejos e dilemas morais.

Neste contexto, o presente artigo propõe-se a investigar a presença e a influência do texto bíblico na formação literária de Machado de Assis, a partir da existência de sua Bíblia pessoal, presentemente sob a guarda da Academia Brasileira de Letras. Embora o exemplar ainda esteja em processo de digitalização, devido à delicadeza do material, e se saiba de antemão que o livro não contenha anotações feitas por Machado⁷⁷, a existência de um exemplar das Escrituras judaicas e cristãs no acervo pessoal de Machado deve dar indicativos de sua relação com esse texto.

O fato de Machado ter a Bíblia entre seus livros de referência sugere que ela ocupava um lugar especial em seu universo de leitura. Isto não precisa ser especulação, uma vez que a riqueza e multiplicidade do intertexto bíblico na poesia, ensaística, prosa e ficção machadianas são suficientes para comprovar sua leitura e convívio com a Bíblia. Especialmente nos contos do autor encontramos ecos da linguagem, das imagens e das estruturas narrativas do texto sagrado, com espaço para uma leitura intertextual e comparativa entre a tradição bíblica e a escrita machadiana.

Para esta pesquisa partimos de uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada nos conceitos de intertextualidade, como propostos por Julia Kristeva (2012), e no dialogismo, conforme desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2003). Incorporamos ainda a leitura de Northrop Frye (2021) – que compreende a Bíblia como um grande código estruturante da literatura – e os princípios da literatura comparada, de acordo com Sandra Nitrini (2015). Além disso, os estudos sobre a biblioteca pessoal de Machado de Assis, conduzidos por Jean-Michel Massa (2001) e Pereira (1936), ajudam a contextualizar a presença da Bíblia em meio aos demais livros do autor.

Mais do que apontar referências bíblicas isoladas, este artigo busca compreender como Machado reelabora elementos do texto sagrado dentro de sua própria linguagem literária. A proposta é revelar de que maneira o sagrado é

⁷⁷ Adquirimos essas informações através de conversas realizadas via e-mail com bibliotecários da Academia Brasileira de Letras.

absorvido, deslocado e recriado pela ficção machadiana, resultando numa leitura que, partindo da humanização do texto bíblico, o ironiza e parodia.

Intertextualidade e literatura bíblica em Machado de Assis

O vínculo entre Machado de Assis e a Bíblia é um assunto relevante para se compreender a produção literária desse autor. A biblioteca pessoal de Machado, que está preservada na Academia Brasileira de Letras, inclui um exemplar da Bíblia (Massa, 2001). Conforme Guimarães (2005), a análise desse acervo revela aspectos formativos do autor indicando que o texto bíblico fez parte de seu repertório como fonte simbólica e narrativa. Todavia, basta ler qualquer coletânea de contos de Machado para se chegar à mesma constatação de que, sob certos aspectos, sua escrita é um grande diálogo com as Escrituras.

A intertextualidade, segundo Kristeva, parte da ideia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (2012, p. 142). Esse pensamento amplia a compreensão da literatura como espaço de cruzamentos e ecos, o que se evidencia nos contos machadianos, marcados por referências filosóficas, científicas e, notadamente, religiosas. A presença bíblica em sua obra não é acessória, mas sensibilidade e repertório para captar os sentidos ativados pela circulação entre o sagrado e a ficção.

Quando Machado incorpora a Bíblia em sua escrita, ele o faz ao mesmo tempo com irreverência e plena consciência de seu valor estético e simbólico. Essa apropriação literária transforma o texto sagrado em matéria narrativa, aproveitando sua densidade espiritual para a inserir em novas configurações de sentido. A intertextualidade revela-se, então, como um mecanismo criativo que revisita o sagrado à luz da condição humana e da crítica social.

Essa compreensão é aprofundada pela noção de dialogismo, de Mikhail Bakhtin (2003), que propõe que nenhum discurso é isolado, estando sempre em relação com outros, seja para confirmá-los ou tencioná-los. Para Bakhtin, a linguagem é essencialmente dialógica, marcada por antecipações, retomadas e respostas. Brait (2005) reforça esse aspecto de que todo enunciado carrega ecos de outros discursos e revela a presença constante de múltiplas vozes no processo de construção de seus sentidos.

Na obra de Machado, esse diálogo se manifesta quando o texto machadiano ecoa o texto bíblico, provocando seus sentidos, explorando suas ambiguidades e ressignificando seus simbolismos por meio da linguagem literária. Nesse cenário, a Bíblia é mantida como interlocutora constante, sendo tratada com a mesma seriedade que o autor reserva às tensões e fragilidades do humano.

Esse uso textual realizado pelo escritor brasileiro confirma a percepção de Northrop Frye, segundo o qual a Bíblia exerce influência literária porque ela mesmo “possui qualidades, mas é igualmente claro que a Bíblia é mais do que uma obra de literatura, seja lá o que mais signifique” (2021, p. 16). Para Frye, a Bíblia é o “grande

código” da cultura ocidental, fornecendo estruturas simbólicas que moldam narrativas e imaginários há séculos. Assim, ao utilizar episódios como o dilúvio ou a figura do Diabo, Machado aciona esse código para criar sentidos e refletir sobre dilemas éticos, sociais e existenciais.

Essa apropriação exige cautela, pois o texto bíblico é, ao mesmo tempo, obra de fé e obra literária, conforme observa o próprio Frye (2021). Machado, ao lançar mão desse material, precisa partir de sua força estética e espiritual. Todavia, manter a memória do valor original desse texto não implica respeito ou reverência por parte do escritor, sendo antes a condição para a eficácia das novas interpretações que ele pretende. Portanto, a Bíblia, nesse contexto, não é um ornamento; é fundamento poético e simbólico de sua criação ficcional.

Por fim, a perspectiva da Literatura Comparada, conforme propõe Sandra Nitrini (2015), permite compreender como diferentes tradições culturais se cruzam dentro do texto. Para a autora, a comparação não se restringe à identificação de semelhanças, mas visa captar os movimentos de circulação, apropriação e reelaboração entre linguagem e sistemas simbólicos diversos.

Em contos como *Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis* e *A igreja do diabo*, vê-se como Machado manipula a narrativa bíblica: ele recorta e desloca o texto original, conferindo voz a personagens secundários e explorando as lacunas deixadas pelo texto sagrado. Nesse processo, a Bíblia se torna interlocutora do texto literário, assumindo a função de espelho, contrapondo o fio simbólico condutor. Assim, sob a ótica do comparatismo de Nitrini (2015), a Bíblia de Machado é um texto outro: reconfigurado e transformado.

Nesse movimento de escuta e ressignificação, estudar a presença da Bíblia na obra de Machado de Assis exige mais do que localizar alusões ou reconhecer personagens sagrados adaptados à ficção: trata-se de mergulhar em uma escrita que opera com camadas – uma literatura que não apenas lê o mundo, mas o reinscreve por meio de referências silenciosas, vozes incorporadas e sentidos deslocados. A análise aqui proposta adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, com base na leitura atenta de dois contos do autor: *Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis* e *A igreja do diabo*. A proposição aqui não é a de verificar se Machado acreditava ou não na sacralidade das Escrituras, mas sim compreender como ele se apropriava delas como repertório literário e simbólico, afinal, como lembra Frye (2021), a Bíblia não apenas narra histórias, ela molda os modos de contar, de imaginar, de construir personagens e dilemas.

Nesse sentido, nossa metodologia aqui consiste em combinar duas frentes: por um lado, o exame de documentos e registros históricos, como o exemplar da Bíblia presente na biblioteca pessoal de Machado de Assis, catalogado por estudiosos como Jean-Michel Massa e Hélio de Seixas Guimarães; por outro lado, uma leitura comparativa e simbólica entre passagens bíblicas específicas e os contos anteriormente mencionados, observando não apenas o conteúdo narrativo, mas a forma como essas referências são recriadas pelo autor.

Mas do que identificar intertextos, o objetivo da análise é observar como os contos machadianos ativam a memória bíblica no leitor, seja por meio de uma citação direta, de um cenário familiar (como a arca no céu), de personagens conhecidos (como Deus, o diabo ou os filhos de Noé), ou de temas universais como o juízo final, o livre-arbítrio e a redenção. A escolha metodológica é guiada por uma persuasão teórica de que todo texto carrega outros textos dentro de si, noção abordada por Kristeva (2012) e Bakhtin (2003) e relacionada à temática religiosa por Frye (2021) e ao comparatismo por Nitrini (2015). O que se propõe é que o intertexto bíblico machadiano não é apenas um recurso estilístico, mas uma chave de leitura que permite compreender a literatura como diálogo contínuo, no qual o passado é constantemente relido pelo presente.

Intertextualidade, dialogismo e comparatismo literário

A análise proposta nesta pesquisa se ancora na intertextualidade como condição de todo texto, conforme Julia Kristeva, para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (2012, p. 142). Essa perspectiva permite compreender que, ao escrever, *Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis* e *A igreja do diabo*, Machado de Assis, não apenas recria novas histórias, mas dialoga com repertório pré-existente, o texto bíblico, agora reelaborado por meio de estruturas, personagens e símbolos já presentes na memória cultural do leitor.

Essa ideia é aprofundada pelo conceito de dialogismo em Mikhail Bakhtin (2003), segundo o qual a linguagem é sempre marcada pela interação de múltiplas vozes. Nos contos de Machado, a voz do narrador se entrelaça com tradição bíblica e com as vozes dos personagens, instaurando uma convivência polifônica. Como observa Brait (2005), mesmo os dizeres mais singulares carregam ecos de outros dizeres, o que reforça o caráter relacional da linguagem e justifica a leitura dialógica aqui proposta.

Complementando essa base, Northrop Frye (2021) concebe a Bíblia como o “grande código” da literatura ocidental, matriz simbólica e narrativa que perpassa a cultura e continua a moldar os discursos literários. A obra bíblica, segundo Frye, constitui o mito fundador da tradição ocidental, oferecendo modelos que, conscientemente ou não, estruturam muitos textos. Machado, ao servir-se de episódios como o dilúvio ou da figura do diabo, reinventa esse código e o atualiza, colocando-o em contato com dilemas éticos e sociais do seu tempo.

Por fim, essa abordagem é enriquecedora pela perspectiva da Literatura Comparada, tal como desenvolvida por Sandra Nitrini (2015), que defende o estudo das obras como espaços de cruzamentos entre discursos distintos. Para a autora, comparar não é apenas identificar semelhanças, mas compreender como tradições culturais diversas interagem e se transformam dentro do texto literário. Assim, ao

reler a Bíblia por meio da ficção, Machado constrói uma ponte entre o sagrado e o literário, entre a autoridade do cânone e a liberdade criativa.

Análise intertextual dos contos machadianos e a Bíblia como matriz literária

A Bíblia, na obra de Machado de Assis, é mais do que uma referência simbólica, é matriz estética e narrativa. Nos contos *Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis* e *A igreja do diabo*, a intertextualidade não se prende à religiosidade do texto, mas o compreende como estrutura literária viva, tal como o “grande código” de que fala Frye (2021) ou a “arte narrativa” da Bíblia apontada por Robert Alter (2007).

Em *Na arca* Machado de Assis cria uma narrativa fictícia inserida entre os capítulos da Bíblia, um exercício que só é possível porque o autor parece não reconhecer o texto bíblico como sagrado, mas como uma arquitetura narrativa desmontável, rica em silêncios, pausas e aberturas. Machado se apropria da lacuna narrativa do dilúvio, e reescrever os personagens durante o tempo que estiveram dentro da arca, e, com liberdade criativa, imagina os conflitos humanos ali vividos. Conforme Alter (2007), a narrativa bíblica é marcada por silêncios expressivos, e Machado os preenche com uma história profundamente humana. Para Kristeva (2012), a intertextualidade implica ressignificação, não em simples citação. É o que se vê na reinvenção machadiana das figuras de Sem, Cam e Jafé, cujos conflitos mostram que, mesmo após o juízo divino, os vícios humanos persistem.

Robert Alter (2007) observa que uma das características centrais da narrativa bíblica é justamente o uso expressivo do que é deixado de fora, ou seja, as lacunas que provocam o leitor a imaginar o que não foi dito, Machado reconhece esse espaço e o ocupa com sua imaginação literária, sem negar a força do original, resultando em um texto que contorna o cânone e o revisita com liberdade e ironia. Para Kristeva (2012) a intertextualidade não é uma simples citação de um texto em outro, mas a reescrita de um texto anterior em uma nova estrutura de sentidos, e, é exatamente isso que acontece em *Na arca*, pois o conto recria as figuras de Sem, Cam e Jafé, inserindo conflitos, ciúmes e rivalidades. Não se trata de questionar o valor do dilúvio, mas de mostrar que o mundo que foi salvo ainda é feito de homens frágeis, vaidosos e impulsivos.

A fala de Jafé – “ou tu me cedas as duas margens, ou eu te quebro uma costela” (Assis, 2019, p. 369), ecoa o fratricídio de Gênesis 4.8, evidenciando o que Bakhtin entende como dialogismo: múltiplas vozes interagindo no texto. Assim, Machado insere uma dimensão irônica na tradição de leitura do texto sagrado, demonstrando o que propusera para Frye (2021), que a Bíblia molda imaginários e códigos culturais que se reconfiguram na literatura.

Se *Na arca* ancora-se no Antigo Testamento, *A igreja do Diabo* se projeta num universo teológico mais amplo, com influências que lembram a estrutura do livro de Jó, no qual Satanás se apresenta a Deus para fazer uma proposta. Nessa perspectiva, Machado propõe a fundação de uma igreja onde os pecadores poderiam

exercer livremente seus vícios, ironizando a incapacidade humana de ser fiel até mesmo ao próprio erro. No entanto, se a narrativa revela fragilidade moral da humanidade, ela também evidencia, de forma sutil, que a palavra, seja literária ou sagrada, possui o poder de provocar reflexão, desconstruir certezas e, sobretudo, transformar aqueles que se dispõem a escutá-la verdadeiramente.

Essa construção narrativa que coloca o diabo como personagem reflexivo e proponente só funciona porque o leitor já traz consigo a figura do diabo bíblico, astuto, argumentador, inquieto e é esse repertório que dá densidade à narração. Também é por isso que a leitura da Bíblia como obra literária, tal como propõe Robert Alter (2007), é tão relevante, pois o autor sagrado construiu personagens complexos, que não se reduzem a figuras planas. Machado reconhece isso, e por essa razão os recria com espessura. O fracasso da igreja do diabo no conto não representa uma vitória moralista, mas sim uma crítica à instabilidade ética do ser humano. O que está em jogo não é a figura de Deus ou do diabo, mas a do ser humano que transita entre dois discursos, sem conseguir ser coerente sequer com seus próprios desejos.

Sandra Nitrini (2015) nos leva a ter um olhar atento para o papel da Literatura Comparada como espaço de cruzamento entre discursos distintos. O conto *A Igreja do Diabo*, constrói exatamente nesse ambiente, entre o religioso e o literário, entre a tradição e a ruptura, entre a norma e a exceção. É notório dizer que quando Machado coloca a figura do diabo como narrador e crítico da própria humanidade. Ele cria um espelho invertido onde o leitor vê, ao mesmo tempo, os limites da liberdade e a fragilidade do pecado.

Na perspectiva de Bakhtin (1981), essa é uma cena polifônica, pois não há uma única verdade no conto, mas múltiplas vozes que se confrontam, se escutam, se ironizam, o que se percebe no enredo que não só a palavra de Deus está presente, mas também a palavra do diabo, a dos fiéis, a do narrador e, silenciosamente, a do próprio leitor, que é convocado a refletir.

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos compreender como a Bíblia, mais do que um texto sagrado, se revela como uma fonte de inspiração, narrativa e cultural na obra de Machado de Assis, via apreciação dos contos “Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis” e *A Igreja do Diabo*. A análise demonstrou que o autor não apenas leu a Bíblia, mas ele a escutou, a reinterpretou e a transfigurou dentro de uma linguagem literária sofisticada, densa e, sobretudo, profundamente humana.

Amparados por uma abordagem intertextual e comparativa, fundamentada nos pensamentos de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, Sandra Nitrini e Robert Alter, foi possível perceber que Machado não diminui o texto bíblico a uma simples fonte de citações ou paródias, pelo contrário, ele o reconhece como herança literária, como uma história que molda a própria maneira como o Ocidente

aprendeu a contar histórias, a construir enredos e a refletir sobre os dilemas da humanidade.

Nos contos analisados, a Bíblia não se manifesta apenas nas referências diretas, mas também nos silêncios, nas tensões e nas lacunas narrativas que Machado, leitor sensível, percebe e explora. Conforme Robert Alter, “esmiuçar os personagens bíblicos como figuras de ficção permite ver mais nitidamente os aspectos contraditórios e as múltiplas facetas de sua individualidade humana” (2007, p. 28). Essa abordagem literária, longe de reduzir o texto sagrado, focaliza-o de maneira mais nuançada, evidenciando que, assim como nas obras de Dante, Shakespeare e Tolstói, a Bíblia também se constrói sobre o “uso engenhoso da linguagem, as variações no jogo de ideias, das convenções, dicções e sonoridades, do repertório de imagens, da sintaxe, dos pontos de vista narrativos...” (Alter, 2007, p. 28-29).

Em *Na arca* a narrativa bíblica do dilúvio é ampliada, tensionada e continuada, pois Machado cria, dentro do silêncio das Escrituras Sagradas sobre o período passado dentro da arca, uma cena profundamente humana, na qual o juízo divino não é suficiente para apagar os vícios, os conflitos e as fragilidades da condição humana. A narrativa não desfaz o sagrado, e nem a ação divina, mas os revisita, colocando-os em diálogo com a imperfeição persistente do homem.

Por sua vez, em *A Igreja do Diabo* o conto projeta não apenas uma reflexão sobre a moral religiosa, mas também sobre a ilusão dos absolutismos - seja do bem, seja do mal. Assim, é notório ressaltar que o fracasso da igreja fundada pelo diabo revela uma ironia fina: a natureza humana, por si só, é marcada por contradições e fragilidades, oscilando entre erros, vícios e virtudes. Contudo, é justamente nessa condição ambígua que se abre espaço para a palavra, não apenas a palavra literária que questiona, mas, sobretudo, a palavra divina, que é capaz de transformar, restaurar e redirecionar o ser humano, desde que este se disponha a ouvi-la.

Se, por um lado, essas narrativas desconstroem certezas, por outro, elas revelam que tanto a literatura quanto o texto sagrado compartilham uma potência: a de interpelar o leitor. Ambos oferecem menos respostas do que perguntas, menos soluções do que provocações. É nesse ponto que se percebe o gesto literário de Machado, pois ele não nega a tradição bíblica, tampouco a repete; antes, ele a reinscreve na literatura, com respeito, com ironia e sobretudo com humanidade.

Ao reconhecer a Bíblia como esse “grande código” da cultura ocidental, como propôs Frye (2021), e como uma obra de alta sofisticação literária, como ressalta Alter (2007), Machado se posiciona não apenas como um leitor da tradição, mas como alguém que entende que as grandes histórias — sejam elas sagradas, sejam elas seculares, continuam vivas na medida em que são contadas, recontadas, reconectadas para atualidade e ressignificadas.

Não por acaso, a própria Bíblia afirma que “o espírito é o que vivifica, a carne para nada aproveita; as palavras que eu vos disse são espírito e vida” (João 6.63 – ARC – SILVA, 2021). É justamente essa vida simbólica, literária e espiritual

que transita entre os textos, permitindo que o sagrado se converta em narrativa e que a literatura se transforme em espaço de transcendência e reflexão.

Portanto, o diálogo entre Machado de Assis e a Bíblia não é um gesto de ruptura, mas um exercício de continuidade e de transformação, um gesto que honra o poder da palavra, tanto a palavra que funda, quanto a palavra que interroga; tanto a palavra que salva, quanto a que revela os abismos do humano. Todavia, entre o sagrado e o literário, Machado nos ensina que ler, escrever e reinterpretar são também formas de escuta, de resistência e de criação de sentido — para ontem, para hoje e, certamente, para sempre.

Referências

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado de. *Todos os contos: volume 1*. Introdução de Ana Lucia Machado de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. Ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: forense Universitária, 1981.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Marcio Stockler. Campinas, SP: Editora Sétimo Selo, 2021.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, escritor afrodescendente: os estudos sobre o acervo da Academia Brasileira de Letras*. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Machado de Assis em linha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Semiologia: Introdução À Semanálise*. Tradução [Lucia Helena França Ferraz]. 3. ed. revista e aumentada-São Paulo: Perspectiva, 2012.

MASSA, Jean-Michel. *A biblioteca de Machado de Assis: estudo documental*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: teoria, crítica e prática*. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PEREIRA, José Maria. *Machado de Assis: subsídios para a sua bibliografia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

SILVA, Antonio Gilberto da. *Bíblia com comentários de Antonio Gilberto*. 1. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2021.

Poéticas do absurdo pelos versos de Pedro Pietri: apontamentos sobre migrações latino-americanas

Ludmila Santos Campos⁷⁸

Manoel Barreto Júnior⁷⁹

Resumo: Pedro Pietri (1944-2004) foi um porto-riquenho criado em Manhattan, atendo à realidade política e de opressão social dos *nuyoricans*³ na sociedade estadunidense. Autor de obras que revelam inquietações identitárias e culturais presentes nos modos de vida que permeiam as migrações latino-americanas. Em sua poesia comunitária, e, quase sempre autobiográfica, expõe as fragilidades sofridas pelas faltas de direitos humanos e civis dos imigrantes. Assim, esse estudo objetiva busca investigar na dicção e poética performática de Pietri filigranas que revalidam experiências porto-riquenhas em terras estrangeiras. Para tanto, desenvolvemos leituras analíticas contextuais de poemas esparsos de Pietri, à luz da metodologia bibliográfica, a fim de demonstrar o simbolismo deste poeta – que promove a humanização através do que parece absurdo.

Palavras-chave: Pedro Pietri. Poéticas contemporâneas. Migrações latino-americanas. Performances e poéticas do absurdo.

Iniciando o percurso

Com obras performáticas e poéticas recorrentemente carregando um tom pessimista, Pedro Pietri (1944-2004), um poeta porto-riquenho criado em Manhattan, Nova Iorque, usou de sua experiência de vida como migrante latino-americano em terras estrangeiras, mas especificamente nos Estados Unidos. Um movimento estético desenvolvido pelo poeta para fazer seus leitores entenderem e refletirem sobre os desafios e obstáculos enfrentados por aqueles que saem de sua terra natal para encontrar melhores oportunidades e condições de vida em um novo lugar. De tal modo, sua dicção poética carrega questões sobre identidade e sobre as opressões políticas, sociais, socioculturais, financeiras e humanas, dentre outras,

⁷⁸ Graduanda do curso de Letras, Língua Inglesa e Literaturas, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Membro do grupo de Pesquisa Línguas e Literaturas na Sociedade Contemporânea – GPELLE. Bolsista PICIN/UNEB. E-mail: ludmilasantoscampos@gmail.com

⁷⁹ Doutor em Literaturas e Práticas Sociais (UnB). Pós-Doutor em Educação e Contemporaneidade (PPGEduC/UNEB). Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: mbjunior@uneb.br

vividas pelos *nuyoricans*⁸⁰ - termo usado para referir-se às pessoas naturais de Porto Rico, mas que residem em Nova York – EUA e para também aqueles nascidos na cidade que nunca dorme, que possuem descendência porto-riquenha.

Sob esse contexto, o objetivo desse seguinte artigo é demonstrar que a performance poética do absurdo de Pedro Pietri acolhe experiências nativo-caribenhas em condições migratórias, validando seus trânsitos interculturais. Para tanto, nosso problema de pesquisa busca evidenciar: como a dicção lírica de Pedro Pietri compartilha experiências latino-americanas, em condições migratórias, através da poética performática do absurdo em denúncias a opressões sofridas pelos *nuyoricans*³ em terras estadunidenses?

Com efeito, a metodologia dessa investigação de caráter interdisciplinar pelos métodos da metodologia bibliográfica, possibilitou a leitura contextual e análise crítica de aproximadamente 50 (cinquenta) poemas, que foram catalogados e selecionados em número 7 (sete), que evidenciavam o recorte de pesquisa, em representar as experiências porto-riquenhas em terras estrangeiras, com representações cruas da pobreza vivenciada pela classe-trabalhadora que sofre cotidianamente a xenofobia e marginalização, sobretudo em suas práticas sociais.

De aporte teórico e experiência de leitura

Afloradas tais questões, Pedro Pietri, emerge das margens e reclama o direito a expressão estética sendo um poeta que demanda atenção - a qual na maioria das vezes lhe é negada – sobretudo, no campo a poesia latino-americana redigida em língua inglesa. Expondo as condições desumanas e desafiadoras de um poeta de fora em terras estadunidenses; através do compartilhamento de suas experiências migratórias, a partir de uma persona lírica em um território novo e até então desconhecido, mas sempre representando fielmente as violências intersubjetivas e a luta pelos direitos humanos e civis, daqueles que realmente fazem um país capitalista acontecer para o mundo.

Por esse olhar, a condição do estrangeiro, na capital do mundo ocidental, nesse caso específico, em Nova Iorque, carrega aspectos estéticos de ruptura com o discurso hegemônico, a fim de evidenciar num primeiro nível, uma poesia que transborda essência humanitária, sobretudo para pessoas em condição de imigração, pois conforme indica Jasinski (2012):

No limiar do seu ser, entre a preservação e a mudança, o estrangeiro nem sempre deixa de estar subjugado ao sistema histórico, condicionado a um sistema ideológico. Deste modo exercita sua condição de escravo e liberto, humano e divino. [...] Exilado fora de si, passa a habitar o espaço da criação, da arte, da

⁸⁰ *Nuyoricans*: junção dos termos “New York” e “porto-riquenho”

ficção que não tem forma ou nacionalidade pré-estabelecida. (Jasinski, p. 56, 2012).

Nesse lugar aonde a novela dos fluxos migratórios se desenrola, podemos perceber o intenso apagamento que promoveu e ainda promove a separação dos grupos sociais. A evidenciar a condição do estrangeiro latino-americano em Nova Iorque, aspecto que desencadeia conflitos, nos quais questões básicas como o direito à cidadania e condições mínimas de vida são negadas pelas condições sub-humanas para todos aqueles que estão à margem de uma sociedade excludente, sendo sempre hostilizados e forçados a enfrentar cenários de violências, como a xenofobia, que é desencadeada pela perda da identidade, a partir do esquecimento ou imposição vinda pela impossibilidade de sua língua materna em suas práticas socioculturais em terras estrangeiras.

Entre esses cenários, Pietri libera um espaço para articulação em sua lírica em um processo inconsciente de acolhimento aos seus conterrâneos, movimento que nutre com aceitação a sua condição de estrangeiro. Assim, analisar os fluxos migratórios sob a perspectiva contextual se faz necessário considerar tais fatores interculturais. Consequentemente, no lugar da escrita da poesia, é acionado elementos poéticos não convencionais que os tempos modernos distribuem. As imagens líricas que Pietri, então, traduzem e representam as dores, os medos os receios e, principalmente, as incertezas que vêm junto com o processo de migração.

A partir desse olhar, Barreto Júnior, (2014), articula que:

A arte poética sobrevive entre os subterfúgios e as ruínas de uma sociedade ensimesmada; que desacreditada de si apresenta-se a cada instante, reificada pela banalidade suscitada ao cotidiano. [...] Os questionamentos dos poetas são, em graus diferenciados, os problemas do mundo. [...] Reflete a realidade, quando capta a vida em sua totalidade e traz à tona uma situação existencial, coletiva e concreta, pelo advento da guerra, através da perspectiva individual. (Barreto Júnior, 2014, p. 04.)

Isso posto, pela poesia de cunho comunitário, quase sempre autobiográfica, coloquial, que intenta articular temporalidades, dentro do espectro poético multicultural, Pietri expõe níveis e camadas das fragilidades humanas construídas pela falta de direitos humanos e civis para as pessoas estrangeiras em condições de imigração compulsória, por questões políticas ou de guerra ou, ainda, acionada por questões de deslocamentos sociais ou econômicos. Para tanto, alude Bosi (2000, p. 260): “[...] Aquele vulto que parecia vazio de sentido começa a ter voz, até mais de uma voz, vozes. Irrompe o fenômeno da expressão. Quem tem ouvidos, ouça!”. Precisamente para mostrar o nosso compromisso em abrir espaço a quem quer a opção de falar usando de versos.

De poética e análise contextual

A articulação performática atribuída a Pietri, decorre de sua natureza artística, que se mostrava como um poeta que recitava em saraus, com performances individuais para cada verso – que era articulado como uma arma estética. Assim sendo, o poeta reflete a sua realidade, a sua imagem do que ele vê e experiência e capta o que foi a sua vida em sua totalidade, trazendo à tona sua situação existencial.

Nesse caso, estando exilado fora de si, de sua terra natal e residindo em um país que deveria ser a sua nova casa, o poeta não encontra o acolhimento humanitário necessário, nem para si, nem para seus conterrâneos. Ante tal contexto, Pietri escreve sobre a sua condição, a condição de todos os estrangeiros, de modo a refletir suas vivências mais cruas, entre ares pessimistas e resignados por uma condição insólita e lúcida da humanidade. Aspecto ilustrado a seguir, através da análise contextual dos poemas, que seguem:

Telephone Booth

number 484

*“one late afternoon
many autumn bangUps ago
strange bull dozers
flattened out the Wind
state of shock children
jump out ouf Windows
to land on the last
playground about to be
converted into memories,
gun shots are heard
along with the ambulance
siren speending around
in circles going nowhere,
I take time out from
being scared to wonder
what does this have to do
with Puerto Ricans?”
(Pietri, 2015, p. 117)*

Cabine telefônica

número 484

*em um fim de tarde
muitos problemas de outono atrás
estranhas escavadeiras
achatadas pelo vento
crianças em estado de choque
pulam das janelas
para aterrisar no último
parquinho preste a ser
convertido em memórias.
tiros são ouvidos
junto com a sirene
da ambulância gritando
em círculos sem ir a lugar nenhum,
eu tiro um tempo para
estar com medo de me perguntar
o que isso tem a ver
com os porto-riquenhos?
(tradução nossa, 2025)*

É possível inferir que o eu lírico talvez seja um poeta, talvez seja o próprio Pedro, mas talvez seja apenas uma persona observadora, talvez também *nuyrican*³, talvez alguém que não pertença a comunidade e esteja assistindo os acontecimentos de fora. A persona lírica narra em versos crianças perdendo a sua inocência e presenciando o decorrer de uma tragédia. Enquanto estavam em seu caminho para gozar de suas infâncias, aquelas crianças pulam de janelas, em uma brincadeira infantil, para ir ao parquinho que mais tarde, em suas fases adultas, será um lugar que guardará lembranças de tempos mais simples e inofensivos.

O que era para ser apenas mais uma tarde comum para seres inexperientes com a vida, torna-se uma série de desgraças. Tiros são ouvidos, então alguém atirou, e, se alguém atirou, aquela bala atingiu alguém, machucando essa pessoa gravemente, ou pior. A sirene da ambulância torna a situação ainda mais fúnebre. Mas quem atirou? E quem foi atingido? Foi uma briga de gangues? Foi um confronto com forças policiais? Chegou a ser uma luta justa? Ou apenas mais um massacre dos sem identidade? O que realmente aconteceu?

O primeiro pensamento do eu lírico foi para os porto-riquenhos, sendo eles que tenham atirado ou sido atingidos, serão sempre os mais negativamente impactados. São os latino-americanos que acabam sendo relegados a bairros marginalizados, não tem as mesmas oportunidades de educação, trabalho e, conseqüentemente, não tem as mesmas oportunidades para ascender social e economicamente. Como sequela, acabam por muitas vezes caindo em um submundo de crime, tráfico, repleto de ilegalidades como contrabando e posse de drogas, e, ainda pior, armas.

O que o barulho dos tiros e as sirenes de uma ambulância andando em círculo tem a ver com os porto-riquenhos? E porque o primeiro pensamento automático é pensar que eles estão envolvidos, e mais danoso, que eles são os responsáveis? Piormente, as vítimas? Apontamento que reflete que afinal “Os questionamentos dos poetas são, em graus diferenciados, os problemas do mundo.” (Barreto Júnior, 2014, p.14).

Através dessa lente, passemos então para a análise de outra produção poética que articula questões da condição estrangeira e seus reflexos em práticas interculturais. Segue:

***Telephone Booth
number 54301***

*“minority poets
who write about
minority issues
such as the sea
the wind & the ocean
& hidden valley
leading to shadows
of liberated verse
cannot be referred to
as mental midgets
bitter & very hurt
but as pioneers
of independence –“*
(Pietri, 2025, p. 130)

**Cabine telefônica
número 54301**

poetas minoritários
que escrevem sobre
questões minoritárias
como o mar
o vento e o oceano
e o vale escondido

que leva às sombras
de versos libertados
não podem ser chamados
de anões mentais
amargos e muito magoados
mas de pioneiros
da independência –
(tradução nossa, 2025)

A persona lírica, em si, tem a consciência de ser um poeta pertencente a classe minoritária, que escreve sobre questões que traduzem suas condições e vulnerabilidades estéticas, intersubjetivas e factuais. Um ser que escreve sobre o que conhece, então, logicamente, um poeta que compartilha vivências e experiências marginais dada a indisponibilidade de uma sociedade reificada, impossível para agentes minoritários, sobretudo estrangeiros.

Esses poetas, que escreverem sobre coisas como o mar, o vento, o oceano e vales escondidos que levam às sombras, - sombras essas que podem ser referidas como o lugar em que esses poetas são forçados a se esconderem – não podem ser considerados mentalmente saudáveis – anões, pequenos, insignificantes, ignoráveis e rebaixados nos contextos metafóricos, duramente reais no quadro social das grandes cidades do mundo moderno. Aqui, as essas tragédias são transformadas em elementos líricos, que se retroalimentam e se moldam em poesia. Justamente a transformar palavras-destroços em versos que libertam e alimentam a alma.

Um movimento que compartilha estética sem a pretensão do vitimismo; mas pela busca de direitos humanos e civis que resiste a cada dia diante da sua terra natal em busca a independência. Independência para sobre e além daqueles que os subjagam e obrigaram a serem o chão em que pisam. Ser um pioneiro quer dizer estar na linha de frente das batalhas, recebendo sempre a primeira leva de todos os ataques, balas, flechas lançadas contra o inimigo, a ser lembrado, apenas, quando a luta acaba e a guerra está praticamente ganha, pois, pela a esperança e resiliência todas as baixas no campo de batalha valeram a pena.

Por conseguinte, os pioneiros poetas minoritários que escreveram sobre as pioneiras questões minoritárias, como Pedro Pietri, dentre vários outros, foram os que caminharam e lutaram na linha de frente para que hoje pudéssemos acessar esse espaço que pela poética abre-se para questões ainda sensíveis sobre as migratórias latino-americanas, em terras estadunidenses.

Passa o tempo, entretanto e, ainda hoje, os escritos de Pietri, sobretudo, ante a condição do ser estrangeiro, sobretudo, nos Estados Unidos, é ser rodeado de estereótipos a partir do momento em que um imigrante dá seu primeiro passo em direção a ilusão de melhoria. Há uma distorção tanto externa quanto interna de sua imagem. “Cada imagem – ou cada poema composto por imagens – contém

muitos significados contrários ou dispares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (Paz, 2015. p. 38). A imagem de um imigrante está sempre ligada à sua identidade, ou, nesse caso, identidades, que estão sempre em conflito entre si e tentando suprimir umas às outras.

A identidade e a imagem que o imigrante tem de si mesmo está intrinsecamente ligada à imagem que a sociedade – principalmente os nativos com tendências xenofóbicas – tem dele. A imagem que o imigrante possui de si, então, é sempre derrotada pela imagem que os outros possuem dele, pois esses outros não se incomodam em enxergar para além da superfície da fantasia de vilão que eles mesmos construíram sobre algo que não conhecem.

A imagem é a cifra da condição humana [...]. A imagem é uma pluralidade de significados não desaparece. [...] As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis [...] possuem autenticidade [...] constituem uma realidade objetiva, válida para si mesma: são obras. (Paz, 2015, p. 38-45).

A imagem de Pietri sobre si mesmo e sobre os outros seus semelhantes, além de suas lembranças, foram o retrato que o inspirou a escrever sobre a sua condição de estrangeiro e dar visibilidade a aqueles como ele, toda uma comunidade quem vem sido ignorada e rechaçada, quando não atacada violentada civil e socialmente. Como em um ciclo, Pieti se utiliza de imagens para refletir a injustiça e redirecionar a atenção aos ignorados. A imagem reflete e constrói algo inédito, mas já visto antes, talvez não por nós, mas por alguém.

Sob tal perspectiva, escrever sobre a sua condição de estrangeiro, a sua imagem e a sua identidade, é um ato de resistência, e sobre o ato de resistir na poesia, como bem aponta Bosi (2000):

O poeta é o doador de sentidos. [...] Uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz. O coro de todos os homens que trabalham no ritmo da dominação ressoa. [...] Resistir é subsidir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro. (Bosi, 2000, p. 140-182).

O sentido que Pietri doa para sua poesia, como visto nos poemas *Telephone Booth number 484* e *Telephone Booth number 54301*, dentre outros de cunho comunitário, tanto no processo de escrita, quanto no processo de compartilhamento e se estende até o objeto de sua escrita. A utopia seria um lugar em que todos, imigrantes e nativos, são tratados com os mesmos níveis de respeito e possuem os mesmos

deveres cumpridos e direitos atendidos. Nesse sentido, a guerra foi ganha e os espólios foram coletados, na medida em que a ação pioneira dos poetas minoritários anda refletem um caminho de esperança e resistência.

Mas, na realidade, o coro das vozes dos trabalhadores estrangeiros, em empregos sub-humanos ainda querem e precisam, ser ouvidas, e, num ato de resistência, eles gritam sobre as suas realidades, expondo publicamente suas lutas, na esperança de serem escutados, num cenário utópico do mundo atual e suas constantes transformações.

Por este caminhar entre fronteiras inacessíveis, a poética do absurdo de Pedro Pietri reflete às suas vivências como estrangeiro *nuyorican*, viventes em Manhattan ou ali nascidos, mas com raízes latinas daqueles como ele, que por mais que sejam resistentes e resilientes, através do enfrentamento de cada batalha diárias e ainda são subjugados pelos nativos estadunidenses que não o acolhe, o ignora, e sobretudo, desconhece seus direitos humanitários.

Considerações finais

Afloradas tais questões, e como foi refletido durante a composição dessa investigação, podemos observar, finalmente, que dentro da poética do absurdo de Pedro Pietri são recorrentes a presença de elementos poéticos da persona lírica em sua condição estrangeira, que busca comunicar, através do uso estético da linguagem poética em denúncias ao sistema estrutural social e econômico de um país imperialista que, embora necessite da mão de obra estrangeira impossibilitar a estes direitos humanos e civis basilares. Neste sentido, o através de ácidas sátiras ao idioma inglês e com sua consciência política critica as impossibilidades dos trânsitos de migratórios.

Perante essa lente, Pietri usa de suas obras de cunho comunitário, um coro de vozes em atos de resistência, para descrever e escrever como um poeta pioneiro, sobre a realidade dos imigrantes que são varridos para as sombras e forçados a serem invisíveis, condenados a sobreviverem dependentes de subempregos com medos do que o suficiente para terem uma vida considerada minimamente digna. Com um forte, sólido propósito, Pietri coloca sob os holofotes a condição do estrangeiro imigrante, que sempre encontra forças para resistir e florescer como plantas selvagens que lutam contra o concreto, que nesse caso é uma analogia ao contrato capitalista brutal, alicerçado sobre guerras e conflitos armados motivados pelo capitalismo fervente, que levanta muros e barreiras, físicas, financeiras, civis e sociais, que impedem conexões interculturais entre os povos, de maneira a sequestrar direitos humanos desproporcionalmente em relação ao que é cobrado deles.

E assim, Pedro Pietri reclama o simples direito de poder ser existir em um mundo desfavorável, numa realidade distante, pela qual a abertura das fronteiras

está cada vez mais incerta, diante do mundo e suas intensas transformações geopolíticas.

Referências

BARRETO JÚNIOR, Manoel. **Poéticas modernas em expressão anglófona: destroços, fissuras e replicâncias.** *Babel*. v. 4, n. 2, p. 12-25, dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/1402/926>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** Editora Cultrix: São Paulo, 2000.

JASINKI, Isabel. **A Condição do estrangeiro:** literatura e exílio em Francisco Ayala. Curitiba: Editora UFRP, 2012.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIETRI, Pedro. **Selected poetry,** San Francisco: City Lights Books 2015.

Literatura nas vozes-mulheres afro-brasileiras

Marciel Cabral de Andrade⁸¹

RESUMO: Este trabalho volta-se à literatura afro-brasileira, tomando como objeto de estudo a poesia de três mulheres negras, a saber: Maria Firmina dos Reis (1825-1917), autora do revolucionário romance de caráter abolicionista *Úrsula*, de contos e da antologia poética *Cantos à beira-mar*; Carolina Maria de Jesus (1914-1977), autora do famoso *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, com sua *Antologia pessoal* publicada postumamente; e Conceição Evaristo (1946-), voz retumbante na literatura contemporânea, autora de diversas obras, a exemplo do romance *Becos da memória* e de *Poemas de recordação e outros movimentos*. Mesmo escrevendo em períodos diferentes, encontram-se, em seus escritos, pontos de aproximação, a exemplo da “poetização” da vivência da população negra. As poéticas escolhidas serão “Dirceu”, de Maria Firmina dos Reis; “Muitas fugiam ao me ver”, de Carolina Maria de Jesus; e “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo. Será realizada uma pesquisa qualitativa fundamentada por leituras analítico-interpretativas sustentadas nos estudos de (Duarte, 2020), (Oliveira, 2024), (Carneiro, 2003); (Duarte, 2008); (Ianni, 1988); (Proença Filho, 2004); (Fonseca, 2006). Esses autores, bem como outros que serão citados no decorrer da escrita, somados às análises interpretativas das obras, irão compor o *corpus* desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Afro-brasileira. Mulheres. Poesia. Questões Raciais.

⁸¹Mestrando do PPGL/UFS. Bolsista CAPES (2025 – 2027). E-mail: marcielandrade117@gmail.com.

Introdução

“[Quando] eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.”
(Evaristo, 2017, p. 121).

A literatura de mulheres negras representa um poderoso movimento de resistência contra a lógica excludente do cânone literário tradicional. Historicamente, esse cânone perpetuou o epistemicídio e o apagamento de vozes negras, criando a falsa ideia de uma ausência de representação feminina. Como aponta Figueiredo (2020, p. 44), essa exclusão estruturou uma narrativa hegemônica que ignorou a rica tradição escrita protagonizada por mulheres.

Nesse contexto, a escrita de mulheres negras emerge da margem como um gesto político e poético de denúncia e reinscrição. Ela não apenas visibiliza silêncios, mas também preenche as lacunas deixadas pela crítica literária e pela historiografia. Guardia (2013, p. 15) ressalta que, na América Latina, essas escritoras desafiam diretamente os discursos hegemônicos, construindo novos mapas discursivos baseados na reconstrução da memória e na criação de uma linguagem própria. Essa linguagem, ao mesmo tempo íntima e coletiva, torna-se um espaço de libertação e reconhecimento.

No Brasil, essa forma de escrita encontra sua força no conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo. Essa prática literária, alimentada pelas experiências de vida e pela ancestralidade, projeta, através da palavra, a subjetividade daqueles que foram historicamente silenciados. Duarte (2020, p. 40) observa que a escrevivência articula a escrita do "eu" com a do "nós", conectando memória pessoal, identidade racial e resistência coletiva. A própria Evaristo (2017, p. 52), ao refletir sobre a criação de *Becos da memória*, afirma ter escrito a obra como se narrasse sua própria realidade vivida, buscando dar verdade à ficção e visibilidade à experiência negra feminina.

Tal insurgência narrativa é também abordada por Lousa e Brito (2023, p. 136), que criticam a tentativa da crítica tradicional de incorporar a literatura de mulheres do Sul Global apenas como exceção ou concessão. Para elas, os modelos teóricos eurocentrados não conseguem abarcar a diversidade de existências e subjetividades presentes nessas obras. Assim, propõem um desaprendizado epistemológico, que desconstrua a noção clássica de autoria para dar lugar a novas formas de pensar o ato de escrever, fundamentadas na pluralidade, no dissenso e na reexistência. Essa perspectiva ancora-se no trabalho de Oliveira (2024, p. 43) ao analisar a escritora Cristina Rivera Garza, que vê a literatura como um meio de reorganizar espaços políticos, especialmente ao dar voz aos silenciados pela violência de gênero e pelas estruturas de poder.

Essa mesma lógica se aplica às autoras negras brasileiras, a exemplo de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. Suas obras não apenas revelam os traumas herdados da escravização e do racismo, mas também as estratégias de reconstrução afetiva, comunitária e espiritual. Nesse contexto, a escrita tanto em prosa quanto em verso transcende sua função estética, assumindo um papel crucial de enfrentamento e elaboração de experiências históricas.

Reflexões sobre a literatura afro-brasileira

Ao se empreender uma reflexão sobre a Historiografia Literária do Brasil, é fácil notar que a presença da população negra nesse campo se deu mais em termos temáticos do que de autoria. Torna-se possível afirmar que há, de um lado, uma literatura sobre o negro⁸² e, por outro, uma literatura do negro (Proença Filho, 2004). Não é uma questão simples, mas sua base centra-se na relação, até certo ponto conflituosa, entre ser objeto temático ou ser sujeito de autoria. Nesse contexto, embora o termo “Literatura Brasileira” apresente-se como amplo, uma vez que sua premissa é abarcar toda produção considerada literária escrita em Língua Portuguesa, neste país, nota-se que a homogeneidade é uma de suas características marcantes. Nesse caminho, é fácil perceber a escassez de autores e autoras negras no cânone literário. Quando presentes, suas obras frequentemente são marcadas por representações estereotipadas e depreciativas, reflexo do olhar da sociedade (Fonseca, 2006, p. 13).

Fazendo parte da produção nacional, mas afirmando-se, ao mesmo tempo, como um campo específico, a Literatura Afro-brasileira já pode ser considerada um sistema, pois há obras e autores que se ligam por denominadores comuns (Ianni, 1988). Como um processo pautado na autoidentificação autoral, tal movimento

⁸² Vida e obras como: os poemas de Gregório de Matos e de Castro Alves; os romances *A Escrava Isaura* (1872), de Bernardo Guimarães, *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, *O Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, *O presidente negro* (1926), de Monteiro Lobato, e tantos outros de Jorge Amado; as novelas, de Joaquim Manoel de Macedo, compiladas em *As Vítimas Algozes* (1869).

pode ser considerado bem contemporânea, já que 3 das antologias consideradas pioneiras nesse quesito só vieram à tona a partir da década de 70: os *Cadernos Negros*, do Movimento Quilombhoje, publicados anualmente desde 1978; a *Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira* (1982), organizada pelo poeta Paulo Colina; e a *Poesia Negra Brasileira* (1992), organizada pela pesquisadora Zilá Bernd.

Mas marcas desse fenômeno já podem ser vistas em autores não contemporâneos quando nem se pensava no surgimento de um campo literário dentro dos escritos brasileiros com características tão próprias. É o caso de Luiz Gama⁸³, Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Cruz e Sousa e Lima Barreto. É possível ver nas obras desses autores, em menor ou maior grau, discussões sobre as questões raciais dentro de uma ótica compromissada, o que revela uma tomada de posição. Escritores como esses, então, podem ser considerados precursores das letras afro-brasileiras, pois iniciaram um processo de formação de consciência em prol da população negra⁸⁴.

A Literatura Afro-brasileira está posta e é evidente que ela faz parte da Literatura Brasileira, mas, mesmo sendo um conceito em construção, com corpus em ascensão, alguns fatores podem ser apontados como agenciadores de especificidade e diferenciação: “A partir, portanto, da conjunção dinâmica [de] cinco grandes fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude (Duarte, 2008, p. 21)

Hoje, ao se pensar nas vozes femininas dessa vertente literária, visualiza-se que as figuras de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo têm demasiada importância. Mesmo sendo de épocas distintas, essas mulheres contribuíram e contribuem, inconscientemente e conscientemente, para a formação e afirmação dos escritos afro-brasileiros. Nesse contexto, diante da vastidão de objetos passíveis de análise, seja em prosa, seja em verso, a poesia foi escolhida, tendo em vista mostrar a forma pela qual o compromisso com a causa negra é trabalhado literariamente, sem se chegar ao puro panfletarismo⁸⁵. As

⁸³ Alcançado como Orfeu da Carapinha, Luiz Gama, por exemplo, é pioneiro, em suas *Trovas Burlescas* (1860), ao louvar a imagem de uma mulher negra, transformando-a em musa: “Oh! Musa da Guiné, cor de azeviche,/ Estátua de granito denegrido,/ Ante quem o Leão se põe rendido,/ Despido do furor de atroz braveza;/ Empréstame o cabaço d'urucungo,/ Ensina-me a brandir tua marimba,/ Inspira-me a ciência da candimba,/ As vias me conduz d'alta grandeza”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/648-luiz-gama-la-vai-verso>. Acesso em: 27 de maio. 2025.

⁸⁴ “A literatura não só expressa como também organiza uma parte importante da consciência social do negro. Ao lado da política, da religião e outras formas de consciência, ela é uma forma singular, privilegiada, de expressão e organização das condições e possibilidades da consciência” (Ianni, 1988, p. 98).

⁸⁵ “É preciso, entretanto, ter sempre em mente que a arte literária compromissada precisa ser arte literária antes de ser compromissada, sob pena de descaracterizar-se e perder seu poder de repercussão mobilizadora” (Proença Filho, 2004, p. 187).

poéticas escolhidas foram “*Dirceu*” (1798), de Maria Firmina dos Reis; “*Muitas fugiam ao me ver...*” (1996), de Carolina Maria de Jesus; e “*Vozes-mulheres*” (1990), de Conceição Evaristo.

Vozes-mulheres afro-brasileiras, Dirceu, Maria Firmina dos Reis

Em 1859, antes de Castro Alves, o grande poeta condoreiro, declamar e publicar seus poemas sobre a escravidão, uma mulher negra, sob o pseudônimo “uma maranhense”, publicou o livro ultrarromântico “*Úrsula*” (1859), com fortes críticas à escravidão. Maria Firmina dos Reis (1825-1917), descendente de escravizados, professora e escritora de ideais abolicionistas, é considerada a primeira mulher a publicar um livro no Brasil. Além desse romance, sua obra é composta pelos contos “*A escrava*” (1887) e “*Gupeva*” (1861), bem como da antologia *Cantos à beira-mar* (1871), em que está presente o poema “*Dirceu*” (1798), transcrito em recorte devido ao seu tamanho:

[...]
Qual teu crime, oh! trovador?
É crime acaso o amor,
Que a sua pátria o filho dá?
Foi já crime em alguma idade,
Amar a sã liberdade!
Dirceu! Teu crime onde está?
É crime ser o primeiro
Patriota brasileiro,
Que a fronte levanta e diz:
– Rebombe embora o canhão,
Quebre-se a vil servidão,
Seja livre o meu país!
Nossos pais foram uns bravos;
Nós não seremos escravos,
Vis escravos nesta idade!

Rompa-se o jugo opressor:
Eia! avante, e sem temor
Plantemos a liberdade!

Ah, Dirceu, tu te perdeste!
Mártir da pátria – gemeste
De saudade, e imensa dor!
Choraste a pátria vencida:
Tanta esperança perdida...
Perdido teu terno amor!...

E vás no exílio suspiroso, e triste
Gemer teu fado no longínquo ermo;
Até a morte do infeliz – amiga,
Aos teus tormentos te oferece um termo!
Brumas as noites na africana plaga
Mais te envenena da saudade a dor...
Secam teus prantos o palor da morte,
A morte gela no teu peito o amor...”
(Reis, 1798, p. 46).

Esse poema é uma homenagem ao poeta arcade Tomás Antônio Gonzaga, de pseudônimo Dirceu, envolvido na Inconfidência Mineira. Nele, o eu lírico louva a imagem do inconfidente por suas ações em favor da independência do Brasil, que não veio a acontecer à época. A voz poética indaga a Gonzaga, “Mártir da pátria”, expatriado para a Angola, “Qual teu crime, oh! trovador?”, isto é, se é crime lutar pela liberdade nacional. Sabendo que o movimento que Gonzaga participou foi rebatido pela Coroa Portuguesa, compreende-se o tom de tristeza e melancolia que perpassa o texto. Dessa forma, já é possível notar uma poesia com toques sociais.

Ademais, tendo em vista que a “[...] a estratégia discursiva de fazer da escrita literária uma possibilidade de dar voz para os antepassados é usada por Maria Firmina dos Reis em *Úrsula* (Andreta; Alós, 2013, p. 4), os versos “Amar a sã liberdade”, “Quebre-se a vil servidão”, “Nós não seremos escravos” ou “Rompa-se o jugo opressor”, podem ser compreendidas como críticas à escravidão, se inscrevendo como um texto de marcas abolicionistas. Assim, ao dizer “Eia! avante, e sem temor/ Plantemos a liberdade!”, o eu lírico propõe pensar noutra liberdade, não mais a do país, que neste momento já estava independente, mas a da população negra, marcada pela chaga da escravidão. Os textos de Firmina, a exemplo desse poema, revelam, então, uma literatura compromissada com o negro.

Muitas fugiam ao me ver..., Carolina Maria de Jesus

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) talvez seja uma das escritoras brasileiras mais emblemáticas devido à sua trajetória de vida: catadora de papel e moradora da favela do Canindé, São Paulo, viu sua vida mudar completamente depois da publicação do seu livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960). Contudo, sua obra vai muito além desse diário, contando com romances, provérbios, poemas e alguns textos inéditos. O poema *Muitas fugiam ao me ver...* está presente no livro *Antologia Pessoal* (1996), publicação póstuma. Nele, o eu lírico se confunde com a própria poeta, uma vez que há referências a uma série de traços autobiográficos atinentes à vida de Carolina:

“[Muitas] fugiam ao me ver
Pensando que eu não percebia
Outras pediam pra ler
Os versos que eu escrevia

Era papel que eu catava
Para custear o meu viver
E no lixo eu encontrava livros para ler
Quantas coisas eu quiz fazer
Fui tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir quero renascer
Num país que predomina o preto
Adeus! Adeus, eu vou morrer!
E deixo esses versos ao meu país
Se é que temos o direito de renascer
Quero um lugar, onde o preto é feliz.”
(Jesus, 1996, p. 66).

Nesse poema, a voz poética faz uma crítica direta ao preconceito racial, prática que é conscientemente percebida. As pessoas, ao verem como perigosa (estereótipo comum aos negros), se afastavam. E isso desemboca na certeza de que muitas coisas em sua vida foram impossibilitadas pelo racismo, que se coaduna com a sua situação de pessoa socioeconomicamente marginalizada, quando “Era papel que eu catava/ Para custear o meu viver. Além disso, a menção à escrita e à leitura é um ponto importante para compreender esse texto, já que “[...] a prática da leitura e o ato da escrita desempenham um papel transformador para Carolina Maria de

Jesus” (Lopes, 2018, p. 6). Papel, por exemplo, de combater a discriminação, pois ao dizer “deixo esses versos ao meu país” o eu lírico inscreve na literatura a sua esperança de criar uma nova sociedade “onde o preto é feliz”.

Ademais, muita se comenta sobre o suposto semianalfabetismo de Carolina por seus desvios incomuns à norma culta, como em “quiz”. Ainda que isso fosse verdade, não se poderia negar sua condição de letrada, uma vez que a leitura e os livros faziam parte de sua vida. Prova disso é o uso de palavras como “custear”, “tolhida” e “extinguir”, claramente atípicas cotidianamente.

Vozes-mulheres, Conceição Evaristo

Maria da Conceição Evaristo, nascida em Belo Horizonte (MG) em 29 de novembro de 1946, é uma figura central na Literatura Afro-brasileira. Na década de 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além de ter atuado como professora na rede de ensino da capital fluminense, Evaristo possui títulos de mestra em Literatura Brasileira pela PUC e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Ela é romancista, contista e poetisa brasileira. Ao analisar a vida e obra de Conceição Evaristo, percebe-se que sua literatura se entrelaça com a ancestralidade e resgata memórias negras, destacando o protagonismo do negro na história política e cultura do Brasil. Com uma escrita poética e metalinguística, a autora explora questões profundas da sociedade brasileira, revelando sua paixão pelo povo negro.

“[A] voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias

debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.”
(Evaristo, 2017, p. 24).

Nesse poema, a poetisa explora corpo, condição e experiência. A autora, que viveu em situação de exclusão e miséria, revela como essa opressão se perpetua através das gerações. Assim, tendo em vista que “o esforço pela afirmação de identidade e de reconhecimento social representou para o conjunto das mulheres negras, destituído de capital social, uma luta histórica que possibilitou que ações de mulheres do passado e do presente (especialmente as primeiras), pudessem ecoar de tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão.” (Carneiro, 2003, p. 123), na quarta estrofe, encontra-se os seguintes versos: “A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/ e fome.”. A palavra “voz” repetida no início de todas as estrofes evolui de silêncio para fala.

A fala de uma mulher negra que possui fome de justiça porque ainda existe fome de alimento para as pessoas de gênero e etnia iguais às dela, por exemplo. Portanto, essa voz fala que o silêncio também comunica e, nesse caso, comunica opressão. Essa voz falada é a impulsionadora da ação: “A voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato”, ou seja, está conquistando o poder, porém, também denuncia a necessidade de ainda agir. Silêncio, fala e ato: todas as vozes importam, são elas que, em uníssono, seguem rumo à liberdade.

Considerações finais

Portanto, a literatura negra de autoria feminina contribui, significativamente, para o reconhecimento das vozes plurais negras, garantindo voz e vez àquelas que, no passado, foram silenciadas e cujo lugar de fala foi negado. As narrativas poéticas de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo não apenas revelam os traumas herdados da escravização e do racismo, mas também as estratégias de reconstrução afetiva, comunitária e espiritual. Mesmo sendo de épocas distintas, essas mulheres contribuíram e contribuem, inconsciente e conscientemente, para a formação e afirmação dos escritos Afro-brasileiros. Nesse contexto, a escrita Afro-brasileira das mulheres tanto em prosa quanto em verso transcende sua função estética, assumindo um papel crucial de enfrentamento e elaboração de experiências históricas.

Referências

ANDRETA, Bruno Luiz; ALÓS, Ana Paula. A voz e a memória dos escravos: Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. **Identidade!** São Leopoldo, v. 18, n. 2, p. 194-200, jul. /dez. 2013.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.

DUARTE, Constância Lima (org.). **Escrevivência e a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

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

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 24-25.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?** In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Literatura e escrita feminina na América Latina*. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n. esp. 1, p. 15-44, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p15>. Acesso em: 12 abr. 2025.

IANNI, Octavio. **Literatura e consciência**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 28, p. 91-99, 1988.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. Organização José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. - 5. ed. - São Paulo: Atlas 2003.

LOPES, Elisângela Aparecida. **A importância da leitura e da escrita para Carolina Maria de Jesus: uma análise do seu Quarto de despejo**. 2018. Literafro.

LOUSA, Pilar Lago; BRITO, Tarsilla Couto de. *Autoria, autoridade: questões sobre a escrita de mulheres*. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, v. 36, p. 133-155, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212462>. Acesso em: 12 junho. 2025.

OLIVEIRA, Jocelaine dos Santos. Do feminicídio à escritura em Cristina Rivera Garza. **Entrelaces**, Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 39-52, 2024. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/92409>. Acesso em: 12 abr. 2025.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados – Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

O peso silencioso de ser mulher: reflexão e crítica na crônica de Julieta Barbara

Maria Alice Ferreira da Silva⁸⁶

Karla Renata Mendes⁸⁷

RESUMO: Este trabalho busca apresentar as visões da escritora modernista Julieta Barbara sobre a experiência de ser mulher em uma sociedade marcada por desigualdades de gênero. Nesse sentido, será analisada a crônica “Homens e Pedrinhas”, publicada no Jornal A Manhã (RJ), em 1941, ainda não editada em livro, mas disponível na Biblioteca Nacional. Os principais objetivos são divulgar a autora e sua obra, pouco conhecidas pelo público, e evidenciar seu olhar crítico sobre a condição feminina no contexto da época. Opondo-se ao apagamento de Barbara da historiografia literária, a pesquisa resgata materiais esquecidos para refletir sobre as demandas da produção literária de autoria feminina nos anos 40.

PALAVRAS-CHAVE: Julieta Barbara. Crônica. Crítica feminista. Resgate.

O movimento modernista, cuja eclosão se deu com a Semana de Arte Moderna de 1922, fundamentou-se em uma variedade de ideais — desde o reconhecimento do Brasil como um solo fértil para a criação cultural autêntica até a ruptura com as tradições intelectuais herdadas do passado (Candido, 2023, p. 142). Candido (2023) destaca que entre os principais traços do movimento estão a liberdade criativa e a transgressão estética, ambas impulsionadas pela busca por uma nova linguagem artística. Essa valorização da inovação e o rompimento com os modelos tradicionais constituem justamente a essência do Modernismo.

No entanto, apesar do Modernismo ter representado uma ruptura com padrões conservadores e uma busca por novas formas de expressão artística, “todos aqueles que foram canonizados como precursores da arte moderna são homens”, como bem alerta Griselda Pollock no importante texto “A modernidade e os espaços da feminilidade” (Pollock, 2011, p. 54-55). Ainda que situe suas reflexões em torno da história das artes plásticas, a afirmação de Pollock pode ser facilmente

⁸⁶ Graduanda em Letras — Língua Portuguesa na Universidade Federal de Alagoas (UFAL/Arapiraca). Bolsista PIBIC/FAPEAL. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9750348428700302>. E-mail: maria.silva25@arapiraca.ufal.br

⁸⁷ Doutora em Letras. Docente do Curso de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL/Arapiraca). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0977-8607..> E-mail: karla.mendes@arapiraca.ufal.br

atestada em outros contextos, como o literário. Um exercício simples de memória levará a maioria das pessoas a pensar em nomes como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade como aqueles de maior relevância no modernismo brasileiro. Com algum esforço, é possível que o nome de Cecília Meireles ainda apareça, enquanto outras mulheres permanecem invisibilizadas.

Citando o trabalho de Gill Perry sobre a presença feminina na vanguarda parisiense, Simioni destaca que o apagamento das mulheres no movimento modernismo é gritante quando se observa, por exemplo, que “a maior parte das artistas não atuou como protagonista de tais grupos, nem assinou os manifestos, mas participou dos mesmos salões e exposições em que figuravam seus colegas, por vezes com obras que dialogavam diretamente com as deles.” (Simioni, 2014, p. 30). Tal constatação evidencia que a problemática não gira em torno da presença/ausência de mulheres nos diferentes segmentos artísticos do modernismo, mas sim o silenciamento das qualidades de suas produções e as barreiras para o agenciamento e a representação feminina naquele contexto.

Dessa maneira, não se questiona *se* existiram textos representativos de literatura de autoria feminina no período modernista. Entende-se que tais contribuições são um fato, embora esses textos permaneçam fora do cânone. Tal exclusão remonta à constatação de que, durante muito tempo, a mulher apareceu na literatura como objeto, como matéria para a criação masculina e, ainda assim, reduzida em sua subjetividade e complexidade (Zolin, 2009, p. 183). Com o surgimento da Crítica Feminista, o olhar para a mulher enquanto escritora foi potencialmente alargado, possibilitando novas e necessárias abordagens de textos dos mais variados gêneros em que a voz feminina se fazia presente. A partir de então, tal voz passou a ser vista não apenas como uma variação dentro do padrão literário dominante, sustentado em tradições falocêntricas, mas como algo essencialmente distinto, promovendo-se o “desnudamento da alteridade do discurso feminino de acordo com o princípio da diferença, ou seja, como um discurso ‘outro’ em relação ao ‘mesmo’” (Zolin, 2009, p. 183).

Além da valorização da produção literária de autoria feminina, a crítica feminista escancarou também o escamoteamento dessa produção ao longo do tempo, evidenciando que a historiografia literária era atravessada por questões relativas ao gênero e o cânone foi pautado por critérios de exclusão. É com o fito de mitigar esse apagamento que as pesquisas centradas no viés de resgate e de “revisão” surgem. Para Rich (2017, p. 66), na crítica feminista, a “re-visão” se trata do “ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica”. Já Zolin (2009) destaca que as pesquisas de “resgate e inclusão” propõem a “constituição de um corpus significativo da produção desconhecida de literatura de autoria feminina, tornadas invisíveis pela mediação crítica, quase exclusivamente masculina, a partir de uma postura de revisão do cânone” (Zolin, 2009, p. 240).

Como destacam Rich e Zolin, resgatar autoras e textos marginalizados é problematizar a construção de saberes hegemônicos, questionando-se sobre os cruzamentos entre o literário e o político e propondo novos e necessários olhares para o cânone. Nesse contexto, pesquisas no campo da crítica feminista têm conseguido cada vez mais revelar um corpus significativo de textos apagados, trazendo à luz nomes e trajetórias femininas obscurecidas. O presente trabalho se alinha a esse segmento de pesquisa ao resgatar a figura de Julieta Barbara, além de divulgar sua produção cronística, que se encontra esparsa e ainda sem publicação em livro.

Como apontado por Marovatto (2022), “Barbara nasceu Julieta Guerrini” no município de Piracicaba, estado de São Paulo, e assinou os seus poemas como Barbara em homenagem a sua “abuelita”, como costumava chamar a avó em suas produções poéticas. Professora por formação, iniciou sua jornada como escritora e também artista plástica na mesma época em que conheceu e engatou um relacionamento com o escritor Oswald de Andrade, por volta de 1936. Acompanhou-o tanto nas viagens políticas quanto nos eventos literários da época, inserindo-se no contexto modernista e com ele dialogando.

Em 1939, pela renomada editora José Olympio, vinha a público *Dia Garimpo*, primeiro e único livro de Julieta Barbara. A obra foi relançada apenas em 2022 (mais de 80 anos depois da primeira edição), pela Círculo de Poemas, e conta com o resgate de textos que não estavam em sua edição original, mas perdidos em colunas literárias de jornais da época. O pesquisador responsável pela organização do livro destaca em seu posfácio que duas questões centrais teriam determinado “o silenciamento das qualidades de *Dia garimpo*: 1) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939; 2) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939, casada com Oswald de Andrade.” (Marovatto *In* Barbara, 2022, p. 97).

Talvez o que Marovatto problematize é que o fato de ser esposa de um escritor reconhecido colocava a obra de Julieta sob suspeição. Teria ela realmente méritos para ser publicada? Os poemas teriam sofrido a interferência de Oswald? Reforça-se, assim, a ideia de que no modernismo “as mulheres parecem não se encaixar, a não ser como musas, esposas ou colaboradoras dos homens” (Mayayo *In* Simioni, 2022, p. 11). É impossível negar, então, que questões ligadas ao gênero acabaram interferindo na recepção da obra de Julieta Barbara em seu contexto imediato de publicação e tiveram ressonância ao longo do tempo.

Em 1941, Barbara passou a publicar crônicas no Jornal “A Manhã” (RJ), numa coluna chamada de “Da Mulher Fútil à Mulher Útil”, título bastante sugestivo e crítico. A frequência da publicação desses textos, com base em dados recolhidos da Hemeroteca Nacional, foi de apenas um ano. Essa coletânea de crônicas, ainda não publicada, guarda consigo o significado que o nome da coluna também abriga: uma crítica implícita aos estereótipos de gênero, à ideia da “mulher fútil”, que é vista como superficial e desinteressada. Junto a esse posicionamento, há ainda a proposta

subentendida de um deslocamento para a “mulher útil”, ou seja, para aquela que contribui de modo produtivo com o seu entorno.

No Brasil, por volta dos anos 40, com a recente conquista do voto feminino, as mulheres começaram a ganhar espaço, reivindicando direitos em outros segmentos sociais. A organização do movimento feminista brasileiro, por exemplo, liderada pela educadora Bertha Lutz, focava no pleno estabelecimento dos direitos da mulheres no cuidado ao lar, trabalho e educação através da busca pela sanção do Estatuto da Mulher (Novellino, 2018). Esse contexto evidencia como o espaço ocupado pelas mulheres na sociedade brasileira começava a ser ressignificado, ao passo que as demandas opressoras às quais eram historicamente submetidas passavam a ser mais visíveis e questionadas.

O olhar de Julieta Barbara não se distancia disso. Embora seus textos sejam atravessados por questões ligadas ao estereótipo da “feminilidade”, é perceptível a gradativa evolução do seu pensamento em relação ao papel ocupado pela mulher e a como as expectativas sociais moldam sua subjetividade. Paralelamente, a revelação de uma nova forma de encarar a realidade feminina parece vir acompanhada de um exercício interno da própria autora, que explora essa perspectiva com a mesma novidade que ela representa para as leitoras da coluna.

Além das questões de gênero envolvidas, há outro fator que oblitera ainda mais a produção literária de Barbara no jornal: a falta de prestígio da crônica, comumente vista como um texto de menor relevância. Como coloca Antonio Candido (1992), em “A vida ao rés-do-chão”, a crônica, por seu tom cotidiano, sua relação com o dia a dia e sua humanização, rompe com a monumentalidade frequentemente atribuída às produções literárias, que parecem estar distantes, por vezes, do que as pessoas são e do que vivem. (Candido, 1992, p. 13)

Situando a crônica no contexto da história literária brasileira, o que se percebe é que ela é comumente definida como um gênero descompromissado, um “recorte” do cotidiano. Sempre atrelada ao jornal, a crônica seria aquele texto que tematiza acontecimentos corriqueiros ou se volta para as notícias e fatos de destaque, dispensando uma linguagem mais elaborada na tentativa de uma maior aproximação com o leitor. Poderia tratar assuntos comuns com tons de criticidade, humor, lirismo, ironia, segundo critérios do cronista. Mas essa liberdade e a aparente superficialidade nem sempre se apresentaram como características positivas. Durante muito tempo, a crônica foi vista como um gênero “menor”. Tal desvalorização é percebida, por exemplo, quando se observa que a crônica só passou a ser pesquisada em larga escala a partir da década de 80, quando parece ter alcançado com mais ênfase o estatuto de texto literário.

É possível afirmar que a abordagem de fatos dos dia a dia não diminui o valor literário da crônica, já que as trivialidades cotidianas podem servir de pretextos para reflexões mais profundas e para dar vazão à subjetividade e ao senso crítico do cronista, algo perceptível nos textos de Julieta Barbara, por exemplo. É dessa forma

que a crônica acaba por superar o imediatismo da notícia de jornal, do fato por si só, e torna-se retrato da situação humana, da realidade apreendida em seus diversos ângulos. Como afirma Eduardo Coutinho (2006),

em sua aparente simplicidade e com a atenção voltada para o “miúdo” da vida, o cronista vai retratando o espírito de seu tempo, e oferece ao leitor fragmentos metonímicos de sua situação no mundo. Seu universo, composto de fragmentos, se estende do registro do voo de um pássaro ou do desabrochar de uma flor à mais densa reflexão sobre o estar no mundo, e com sua pena ele constrói, como um *flâneur*, a memória de seu tempo e lugar (Coutinho, 2006, p. 51).

Como ressalta Coutinho, na crônica, o autor constrói a “memória do seu tempo”, permitindo ao leitor que vislumbre um recorte histórico e social de determinada época. Nesse âmbito, a presença feminina nos jornais também reconstitui uma memória, contando aspectos da evolução do ofício de escritora. Isso ocorre porque o jornal foi, muitas vezes, o primeiro espaço de publicação de textos de autoria feminina, ainda no século XIX, quando se reivindicava o direito à educação, à profissão e, posteriormente, ao voto (Muzart, 2003). Dessa forma, é importante problematizar, como destaca Dulcília Buitoni, as contribuições femininas ao gênero crônica:

Crônica e mulher: uma relação raramente apontada, mas que apresenta muitos e antigos laços. Quando se pensa em crônica, a associação é: cronista homem. Aliás, os grandes cronistas brasileiros são homens. No entanto, houve e há cronistas mulheres. Mais ainda: mesmo de autores homens, os primeiros produtos em gênero incipiente que poderia ser chamado de crônica apareciam muito na imprensa feminina brasileira, isto é, eram dirigidos preferencialmente a um público de mulheres (Buitoni, 1985, p. 81).

Como produtoras ou consumidoras de crônicas, a conexão feminina com a imprensa é relevante e nem sempre valorizada. No caso de Julieta Barbara, não há registros de como ela acabou ganhando espaço semanal em um importante jornal carioca, com textos voltados a um público feminino, (ela mesma afirma, em texto publicado no dia 15 de outubro de 1941, ter se “improvisado” como cronista), fato é que ela se insere numa tradição de mulheres modernistas que cultivaram a crônica, como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector. Vale lembrar que essa última, inclusive, manteve colunas em três diferentes jornais cariocas nas décadas de

50 e 60, publicando textos vinculados à imprensa feminina e voltando-se a temáticas desse universo (Nunes, 2006). Nesse sentido, percebe-se que a presença de mulheres em jornais e revistas, com seções e colunas direcionadas a outras mulheres, foi uma via de mão dupla já que impulsionou o surgimento de autoras e a expansão de um público leitor feminino.

Diante disso, o presente trabalho se volta para a crônica “Homens e Pedrinhas”, encontrada na edição 00084, publicada em 1941, no Jornal “A Manhã” (RJ). A perspectiva metodológica adotada, além de bibliográfica, comporta também o caráter documental, dado que o material foi encontrado nos arquivos da Biblioteca Nacional. Salienta-se que não há a pretensão de exaurir as interpretações do texto, mas de destacar aspectos que evidenciam a abordagem inventiva das questões de gênero percebidas.

O texto serve como ponto de partida para a análise das visões sobre o peso silencioso de ser mulher, sinalizando os problemas vivenciados por esse grupo subalterno. Para tanto, o foco recairá sobre os seguintes tópicos: a condição da mulher na década de 40; uma breve reflexão sobre a ideia de “feminilidade”; considerações acerca do etarismo e da produtividade; e, por fim, a violência simbólica de caráter patriarcal, bem como suas formas concretas de opressão na realidade feminina.

Em primeiro lugar, a cronista abre o texto com a defesa de que a mulher se destaca por sua sensibilidade, apesar disso ser negativo no cotidiano: “A mulher continua um ser frágil nos embates da vida moderna. Menos egoísta e mais sentimental, seu heroísmo resiste pouco aos problemas consecutivos que a esperam e desafiam a elasticidade de seus nervos” (Barbara, 1941, p. 7). A presença dessa característica, convencionada culturalmente como “feminina”, demonstra o quanto o equilíbrio da mulher está sujeito ao agir do outro, dado que seu comportamento de dedicação contínua desmorona frente às dificuldades constantes vindas do meio externo, que não são apenas materiais, mas também psicológicas, na iminência de colocarem em prova a sua estabilidade emocional.

Sobre esse ponto, como salienta Beauvoir (1967),

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1967, p. 97).

Em vista disso, o que se entende por “feminino” é, na verdade, produto de convenções sociais que, constantemente, impõem padrões comportamentais idealizados e acabam por definir de forma errônea o que significa pertencer a essa

comunidade. Esses padrões, por sua vez, são formulados por olhares externos — de corpos que não vivenciam essa experiência, mas que detêm poder sobre ela (Beauvoir, 1970, p. 97) — e, como resultado, as mulheres são forçadas a seguir anseios que não partem de si próprias.

Posteriormente, a cronista acrescenta: “As dificuldades com que ela tem que lutar não são só de ordem material. Há quem afirme, entretanto, que a fórmula de fracasso na vida é uma sequência de idades mal aproveitadas” (Barbara, 1941, p. 7). Nesse segundo momento, a autora expõe que a vida é composta por diferentes fases e, para a sociedade, cada uma delas tem o seu propósito, a sua utilidade. Então, para evitar o fracasso, é necessário aproveitar plenamente cada idade, vivenciando experiências específicas de cada fase da vida. Essa colocação reforça um raciocínio etarista, em que as expectativas sociais limitam as experiências femininas, já que são impostas idades prontas para sujeitos que possuem variáveis em suas realidades.

Sustentada nessa perspectiva, a cronista continua:

Há idade para tudo: para ler o “Tesouro da Juventude”, ter filhos e até ir à Urca. O que é preciso é não deixar passar a idade, pegar a idade pela garganta e tirar de seu máximo interesse, o máximo de rendimento. O bom senso de um português de venda, também poderia nos prevenir de que é uma questão de capacidade, essa de se vencer na vida (Barbara, 1941, p. 7).

Ao levantar a reflexão de que o sucesso ou o fracasso na vida não podem ser atribuídos exclusivamente à capacidade individual, Barbara sugere que outras condições também desempenham um papel importante na definição do destino das mulheres, sobretudo. Mediante essa reflexão, é possível perceber que há o desenvolvimento de um olhar mais crítico, pois o sujeito mulher não precisa somente ser capaz, mas sim, necessita também de vários outros fatores (emocionais, financeiros, sociais, estruturais) para atingir o que chamam de “vitória de vida”. Nesse mesmo sentido, Luce Irigaray provoca: “‘Que idade tens?’ é [...] uma questão que raramente deveria ser colocada a uma mulher, sob pena de a ofender (Irigaray *In* Baptista, 2018, p. 149). Questiona-se, assim, o imediatismo imposto à classe feminina, que se vê pressionada a alcançar todos os seus objetivos ainda na juventude, sob o risco de, ao envelhecer, ser privada de oportunidades simplesmente em razão da idade.

Em seguida, a cronista continua a reflexão acerca dos percalços que rondam as mulheres em suas conquistas:

Nós não sabemos a que atribuir, nem a vitória, nem o fracasso das criaturas. Acreditamos mesmo que aquelas duas hipóteses são verdadeiras, e acrescentamos que para a mulher ainda existem duas outras que também não são falsas, por exemplo: as pedrinhas de todo o feito e tamanho que os homens colocam no caminho daquelas que desejam sua ascensão intelectual e social (Barbara, 1941, p. 7).

Em outras palavras, além da atribuição de uma idade pronta para escolhas e feitos, a mulher ainda enfrenta os obstáculos impostos pelos homens em sua jornada de ascensão. Essa atitude evidencia “o medo masculino de compartilhar o poder e o significado com as mulheres” (Kolodny, 1990, p. 250). Neste ponto, chegamos à questão fulcral do texto, em que se destaca a metáfora elaborada pela cronista sobre os “homens” e as “pedrinhas”. A justificativa apresentada pelos homens para impor barreiras é descrita como uma forma de diversão e enriquecimento da vida, conforme aponta Barbara mais à frente. A crítica da escritora se concentra, assim, no machismo enraizado, manifestado por homens que perpetuam a masculinidade tóxica em esferas pessoais, acadêmicas e corporativas, por exemplo.

A metáfora dos “homens” e das “pedrinhas” ganha ainda mais força no seguinte trecho, momento em que a cronista observa que: “Por sua natureza de oposição ao sexo feminino, o homem guarda contra a mulher os seus rancores que também nós não desejamos esclarecer, nem pela psicanálise, nem por outro método qualquer” (Barbara, 1941, p. 7). Aqui, observa-se uma sugestão que dialoga com o que Beauvoir (1970, p. 308) afirma, ao argumentar que o homem se define como o “Sujeito”, uma categoria universal, enquanto a mulher não é reconhecida por sua individualidade, mas apenas pelas funções que pode exercer em relação a ele. Nesse sentido, a autora da crônica, adotando um tom de cansaço diante das possibilidades que, em teoria, deveriam auxiliar na denúncia das violências simbólicas sofridas pelas mulheres, parece rejeitar as tentativas de “explicação” desses “rancores”, já que todas recaem na culpabilização da própria mulher.

É na última passagem da crônica que a crítica de Julieta alcança seu ponto mais agudo:

Mas lembramos que no exercício da vida moderna nunca serão demais as medidas tomadas a favor da sensibilidade feminina contra as tais pedrinhas que os homens gostam de atirar no seu caminho, pretextando que só isso diverte e empresta novo encanto à vida (Barbara, 1941, p. 7).

Como se vê, ainda que a cronista escreva conforme as expectativas da época, ou seja, amparada na ideia de uma “feminilidade” necessária à natureza da mulher e também familiar às leitoras da coluna, observa-se que Barbara também consegue subverter padrões sexistas ao problematizar as possibilidades de agência das mulheres naquele contexto e os empecilhos para o pleno exercício de autonomia feminina. Dessa maneira, a crônica põe em xeque os limites impostos à mulher através de um olhar crítico e que convidava as leitoras à reflexão.

Lamentavelmente, o trabalho cronístico de Julieta Barbara permanece esquecido e perdido nos arquivos da Biblioteca Nacional, o que nos leva a pensar na afirmação de Rich (2017, p. 67), de que “precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela”. Sob essa perspectiva, é importante revisitar a nossa história literária, reintegrando Julieta Barbara e sua obra ao cânone e reconhecendo sua relevância que, infelizmente, permanece obscurecida por uma tradição que insiste em marginalizar as vozes de mulheres.

Referências:

BARBARA, Julieta. “Homens e Pedrinhas”. **A manhã**. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=116408&pa=sta=ano%20194&pesq=Homens%20e%20Pedrinhas>. Acesso em 25 maio. de 2025.

BARBARA, Julieta. **Dia garimpo**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira da Pré-História aos anos 1960**. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUTTONI, Dulcília H. Schroeder. **Crônica/mulher, mulher/crônica**. Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, v. 46, n. 1/4, p. 81-89, jan./dez. 1985.

CANDIDO, Antonio et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023

COUTINHO, Eduardo. **A crônica de Rubem Braga**: os trópicos em palimpsesto. In: Revista SIGNÓTICA, v. 18, n. 1, p. 43-57, jan./jun. 2006.

IRIGARAY, Luce. Que idade tens? In **Gênero e Performance**: Textos essenciais 1. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

KOLODNY, Annette. Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista. 1990. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

MUZART, Zahidé L. **Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003.

NOVELLINO, M. S. F. **MOVIMENTO FEMINISTA NO BRASIL NO SÉCULO XX**. Revista Feminismos, [S. l.], v. 6, n. 1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30362>. Acesso em: 30 maio. 2025.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas & outras páginas. São Paulo: Senac, 2006.

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade**. In: Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca. (orgs.) - Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica V. N Famalicão: Ed. Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas:** estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

ZOLIN, L. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

O exílio da voz: o silenciamento da mulher nos romances *Ponta de Rua* e *Mundo Perdido*, de Fran Martins

Maria Amanda da Silva Santos⁸⁸

Vitória Karoliny Guimarães⁸⁹

Manoel Freire Rodrigues⁹⁰

RESUMO: Esta pesquisa busca analisar a representação das personagens femininas nos romances *Ponta de Rua* e *Mundo Perdido*, do escritor cearense Fran Martins, tendo como objetivo evidenciar a maneira como a obra retrata a condição da mulher marcada pelo silenciamento. Para tal, adotou-se uma metodologia de caráter bibliográfico e abordagem interpretativa, utilizando embasamentos teóricos de Silvia Federici (2004) e Berth (2019), que discutem o patriarcado e o conceito de empoderamento. A pesquisa revela que, embora as mulheres dessas obras possuam um papel significativo na narrativa, elas refletem os estereótipos de gênero e as limitantes convenções sociais da época. Este estudo oferece um campo vasto para discussões acerca das temáticas sobre poder, gênero e aos papéis assumidos pela mulher nas atividades sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas, silenciamento, romance regionalista

Introdução

A literatura tem o poder de representar uma determinada época e seus costumes. Muitas dessas representações, embora oriundas de um período anterior, encontram reflexos na contemporaneidade, promovendo discussões sobre a

⁸⁸ Graduanda do curso de Letras Língua - Portuguesa da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (UERN/CAPF). Bolsista PIBIC/CNPQ. E-mail: amandasantos.pdf@gmail.com

⁸⁹ Graduanda do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (UERN/CAPF). Voluntária PIBIC/CNPQ. E-mail: vitoriakguimaraes@gmail.com

⁹⁰ Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (UERN/CAPF). Líder do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT. E-mail: manoelfreire@uern.br

permanência de atitudes e organizações sociais problemáticas, historicamente construídas, que ainda respiram e fazem parte da dinâmica da sociedade atual.

Nas obras *Ponta de Rua* e *Mundo Perdido*, de Fran Martins, apresentam enredos pautados nas problemáticas sociais. Este trabalho busca analisar essas obras sob uma perspectiva feminista, enfocando no silenciamento da mulher no sertão nordestino. Tendo como objetivo evidenciar a maneira como a obra retrata a condição da mulher marcada pelo silenciamento nesses dois romances da geração de 30, selecionamos trechos em que esse aspecto é evidenciado. Com uma abordagem interpretativa e caráter bibliográfico, estabelecemos um diálogo entre estudos sobre feminismo, patriarcado e papéis de gênero com *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2004), de Sílvia Federici (2004) e *Empoderamento* (2019) de Joice Berth.

A análise do silenciamento de duas personagens femininas — Lelinha e Ana Teresa — revela não apenas uma experiência particular e restritas à essas obras, mas evidencia um processo historicamente construído e socialmente aceito.

Fundamentação teórica

Durante toda a história da humanidade, padrões hierárquicos eram utilizados como forma de organizar a sociedade. Logicamente, em que há uma hierarquia, há privilégios, uma vez que, por via de regra, sempre há um grupo ocupando o topo dessa pirâmide e outros na base, sustentando-o. O patriarcado, por exemplo, é um sistema de organização social em que os homens estão no ponto mais alto, com acesso a autoridade e ao livre direito de escolha, enquanto as mulheres ficam abaixo destes, cabendo a elas apenas a obediência.

É nesse sentido que Beauvoir (1970, p. 10) afirma que “o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”, uma vez que, historicamente, o homem sempre esteve em posições privilegiadas, com acesso a sua plena autonomia para pensar e agir. Entretanto, o mesmo não ocorreu com as mulheres, uma vez que estas sempre estiveram condicionadas a subordinação ao sexo masculino. Quando a Bíblia Sagrada, manual supremo do cristianismo, narra a criação do universo, é exposto que a primeira mulher foi criada a partir da costela do homem, isto é, ela surge como uma parte e não como o todo. A leitura equivocada dessa narrativa bíblica transformou essa lógica como fundamento de diversas hierarquias que, apesar de distintas, costumavam, na grande maioria dos casos, manter as mulheres silenciadas em posições inferiores aos homens.

Sob esse olhar, Federici (2004) aponta que o surgimento de uma nova ordem patriarcal foi fundamental para estabelecer uma base sólida para a consolidação do sistema capitalista em um contexto pós-feudal. Para tal, houve diversas ações que buscaram reformular as vocações do sexo feminino por meio do controle sobre seus

corpos, retirando-as de qualquer contexto de autonomia e restringindo-as ao lar, ou seja, ao matrimônio, a maternidade e aos afazeres exclusivamente domésticos. Federici (2004) explica que isso ocorreu porque, sob a ótica capitalista, o corpo feminino era visto como uma fábrica:

[...] na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho.

Nessa perspectiva, percebe-se que o capitalismo quis se apropriar do corpo feminino devido a sua utilidade em colaborar para o funcionamento deste sistema. Federici (2004) compara-o a uma fábrica, pois ele é o grande reprodutor da matéria prima do capitalismo: a mão de obra humana. Obter esse controle foi fundamental pois, para que os trabalhadores desempenhem suas funções de forma satisfatória, faz-se necessário que eles tenham acesso a algumas coisas básicas: comida, roupa limpa e uma casa organizada para o seu descanso. Todas essas questões foram obtidas, sem custo algum para o Estado, a partir do esforço feminino em fazê-las. Nesse processo, as mulheres foram — e continuam sendo — constantemente silenciadas por esse sistema, uma vez que esse é o meio mais simples e rápido de dominar e manter o sexo feminino sob o domínio total do sexo masculino, afinal, essa ação mantém o sujeito na passividade, fazendo com que não existam questionamentos ou qualquer ato de resistência da parte destes.

Contudo, de acordo com Federici (2004), os homens que não tinham uma esposa para usufruir dos seus serviços, faziam uso das prostitutas que, além dos trabalhos sexuais, realizavam todos os serviços relacionados a cozinha e a limpeza. Nota-se então que o controle sobre as mulheres não se limita àquelas socialmente aceitas; ele também se faz presente nas mulheres que são constantemente marginalizadas, visto que as prostitutas eram socialmente excluídas. O sistema condena, mas, ao mesmo tempo, cria mecanismos para manter essas mulheres vinculadas a ele. Esse controle se manifesta de forma indireta como, por exemplo, por meio de questões econômicas, afetivas e, muitas vezes, por meio de questões psicológicas que são socialmente aceitas e rotuladas como universais do sexo feminino, levando as mulheres, mesmo que de forma inconsciente, a agir em determinadas situações conforme os padrões de comportamento que são estabelecidos por essa estrutura de dominação.

Federici (2004) expõe ainda que houve um processo de domesticação das mulheres que, segundo ela, ocorreu de forma mais acentuada em meio a transição

do sistema feudal para o capitalismo, em que foi estabelecido, entre outras coisas, uma nova ordem patriarcal, em que houve um grande processo de desvalorização do sexo feminino nos espaços sociais, ou seja, “as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social” (Federici, 2004, p. 181), e isso vai desde a espaços públicos e sociais, até a áreas mais pessoais, como a família. Em suma, as mulheres não tinham o direito de agir de forma autônoma em toda e qualquer circunstância que pudesse exigir algum tipo de decisão ou posicionamento, pois estas eram vistas como seres totalmente incapazes de realizar qualquer ação, logo, percebe-se que “além da desvalorização econômica e social, as mulheres experimentaram um processo de infantilização legal” (Federici, 2004, p. 181).

Percebe-se que o silenciamento imposto sobre as mulheres não se limitava ao ato de calar a voz, mas de tirar também todo e qualquer autonomia, credibilidade e poder de decisão que elas pudessem ter. É por essa razão que houve um grande empenho em realizar a caça às bruxas, cujo foco era a perseguição de “mulheres que se atreveram a ser corajosas, agressivas, inteligentes, não conformistas, curiosas, independentes, sexualmente liberadas, revolucionárias” (Federici, 2004, p. 296) ou seja, as bruxas eram mulheres que não seguiam o modelo feminino de comportamento considerado correto, logo, esse movimento, motivado por aspectos sociais, políticos e religiosos, tinham apenas o intuito de silenciá-las, cessando com sua autonomia, uma vez que essas mulheres eram vistas como uma ameaça a ordem social.

Impulsionado pelo Estado e pela Igreja, a ideia de mulher inteiramente dedicada ao casamento, aos filhos e ao lar se tornou um padrão que era visto como a essência da identidade feminina. Nota-se logo que neste padrão a mulher está sempre condicionada a servir em todas as suas esferas, ou seja, ela nunca é a prioridade para si mesma. Esse comportamento subordinado começa a ser ensinado ainda na infância, e a esses padrões comportamentais Lauretis (1994) chama de tecnologia de gênero, que consiste, grosso modo, nas práticas e discursos sociais que estabelecem um modelo a ser seguido por cada sexo. Logo, esses padrões tidos como femininos não são estabelecidos naturalmente, mas consistem em imposições sociais que ocorreram no decorrer da história, limitando à autonomia das mulheres, mantendo-as silenciadas e pondo em seu caminho a construção de uma família como única alternativa digna e correta.

É nessa perspectiva que Beauvoir (1970, p. 15) enfatiza que “a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro”. Historicamente, as mulheres foram privadas de ter acesso a muitas coisas como, por exemplo, a educação, direitos políticos, trabalho remunerado, etc; tudo isso foi essencial para a construção de um cenário que tornava a independência feminina quase impossível. Com isso, mesmo que elas quisessem mudar o seu caminho, os meios para tal eram extremamente limitados.

Contudo, conforme ressaltado por Beauvoir (1970), não eram todas as mulheres que queriam essa mudança, pois o sistema patriarcal, incentivado pelo Estado e pela Igreja, por meio das tecnologias de gênero, construiu uma narrativa que postulava a dependência do sexo feminino em relação ao sexo masculino, ocasionando assim uma internalização dessa ideia, em que, mesmo quando oprimidas, elas não se consideram vítimas, mas sentem até um certo prazer em serem submissas ao homem, uma vez que o pensamento de que elas estão onde realmente deveriam estar já está enraizado.

Na contemporaneidade, esse processo de silenciamento das mulheres resultou em uma profunda lacuna da representatividade feminina em diversos espaços, sobretudo naqueles que exigem uma liderança, como os espaços políticos, científicos e empresariais. Apesar dos movimentos feministas terem crescido nas últimas décadas, o que colaborou para o crescimento da presença feminina nesses ramos, é preciso ir além de atos que operem apenas mudanças externas, pois também é de suma importância romper com essa ideia de submissão absoluta que foi involuntariamente imposta e, com o passar do tempo, internalizada e naturalizada por muitas mulheres.

Nesse sentido, faz-se necessário promover medidas que visem não apenas a autonomia feminina, mas que promovam também a união entre as mulheres, uma vez que somente essa união é capaz de romper com esses padrões que as silenciam e as enfraquecem quando agem na individualidade. É por essa razão que Berth (2019) afirma que o conceito de empoderamento não se resume a discursos meramente motivacionais, pois a ideia de empoderamento só pode ser concretizada por meio da coletividade, ou seja, é somente através do apoio entre as próprias mulheres que será possível assegurar que a voz e a presença feminina cheguem em todos os espaços sociais, sem qualquer limitação.

O avesso da voz: o silenciamento de Lelinha em *Ponta de Rua*

Em *Ponta de Rua* (2014), a narrativa se desenvolve em um contexto periférico, onde as personagens que mais se destacam são as do sexo masculino. Percebe-se logo que há uma ausência significativa das personagens femininas no enredo, e essa ausência se dá tanto em quantidade quanto em prioridade, visto que, quando estas surgem no enredo, possuem pouco tempo de diálogo, estando, quase sempre, em segundo plano. Uma das personagens que, apesar do seu pouco tempo no decorrer da narrativa, é de vital importância, é a jovem Lelinha: uma menina que falava palavrões e não possuía qualquer pudor, sobretudo no que concerne a prática das relações sexuais. Por essa razão, ela era frequentemente nomeada como uma “perdida”, justamente por não atender aos padrões morais que eram impostos às mulheres.

Os detalhes do contexto familiar da personagem Lelinha emergem ainda nos primeiros capítulos da obra, evidenciando que a mesma teve sua sexualidade exposta de forma muito precoce: “A primeira vez que o filho do coronel Honorato veio com coisa com ela correu a dizer à mãe, mas a velha não se incomodou. Fez foi empregá-la na casa do coronel. Então, ela e o Silvestre se perderam no mato, pelas moitas, pela lagoa” (Martins, 2014, posição 786). Percebe-se que o silenciamento desta personagem inicia ainda em sua infância, dentro do seu próprio meio familiar e vindo, mais diretamente, da sua mãe. A narrativa que se segue também expõe que sua mãe também era uma “perdida” por manter um caso com o coronel, e que seu pai tinha consciência disso, mas não interferia porque era doente e não podia trabalhar, sendo o coronel o provedor indireto da família de Lelinha.

As ações da mãe de Lelinha não dão qualquer indicio de resignação, mas surgem como algo naturalizado, sem qualquer resquício de culpa ou arrependimento: “Em vista disso tudo, Lelinha foi se acostumando. Muitas vezes o coronel apalpava o seu corpo na frente da própria mãe. Os dedos grossos do coronel premiam as partes mais delicadas da menina. Mas ela tinha horror ao velho, preferia Silvestre, que era de sua idade” (Martins, 2014, posição 788). Na narrativa há uma clara exposição do desconforto que Lelinha sente em relação a esses assédios, mas a mãe parece não se importar com tais situações. Essa atitude pode ser vista como reflexo de um padrão comportamental que naturaliza a lógica de um sistema opressor, em que a exploração feminina é tratada como algo inevitável, sobretudo em ambientes na qual predomina a pobreza. Lelinha, a princípio, foge e busca ajuda, mas a recusa da mãe em ajudá-la, seguida por uma atitude que a empurra para essas circunstâncias, mostra que ela se adaptou a esse sistema opressor e que sua filha deveria seguir o mesmo exemplo, como se essa fosse a única alternativa viável.

Lelinha cresce em um ambiente familiar totalmente desestruturado, em que acaba sendo exposta à exploração, ao abandono afetivo e a sexualização de forma muito precoce. Por essa razão, ela “se acostumou com o mundo perdido” (Martins, 2014, posição 791), iniciando, precocemente, uma vida sexual ativa com homens de todas as idades, inclusive, com o seu próprio pai:

— Quem? Papai, Cabeceiro, Cara de Anjo... Não sei nem da conta... Deu um pulo e acendeu a candeia: — Você tá falando é verdade mesmo? Até seu pai? — Sim senhor, que é que tem? Toda noite, quando não é com ele é com outro... No começo ele não queria. Então eu disse que se não fosse assim eu caía logo na vida. Aí ele foi se chegando. Mamãe tinha morrido, pai tava doente, diziam que aquilo era falta de mulher, eu não queria que ele morresse. O jeito que teve foi viver

comigo, eu não queria que meu pai se acabasse...
(Martins, 2014, posição 761).

Este diálogo ocorre com o merceiro Zé Clementino, que demonstra um grande espanto diante da confissão da menina, entretanto, tudo é relatado por Lelinha com grande naturalidade, tal como agia a mãe diante de situações merecedoras de igual espanto e indignação. Essa confissão revela uma espécie de distorção da realidade, que acaba sendo um reflexo do ambiente conturbado que foi a base para a construção da sua personalidade, onde ela nunca teve acesso a qualquer coisa que despertasse nela sentimentos relacionados ao amor e ao afeto em sua forma mais pura.

Ela tenta cuidar do pai de uma forma muito equivocada, oferecendo a ele a única coisa que ela se julgava capaz de lhe dar: o próprio corpo. Nessas circunstâncias, fica evidente que há uma grande deturpação do real sentido dos sentimentos em sua forma mais genuína, sendo esta apenas uma das consequências decorrentes de um ambiente familiar totalmente omissivo, violento e exploratório, que leva os indivíduos inseridos nesses contextos a um processo contínuo de normalização de abusos, inclusive entre pessoas que compartilham os mesmos laços sanguíneos. Lelinha aprende desde muito cedo que seu corpo não lhe pertence, e que este deveria estar sempre a serviço do sexo masculino, agindo e permitindo ser tratada como um mero objeto, sem nunca procurar exercer os seus próprios direitos.

Ela inicia uma relação casual com o protagonista Zé Clementino, e durante esse período o narrador ressalta que “Lelinha era um verdadeiro mistério, nunca altercava com Zéclementino. Nunca reclamava, não murmurava uma queixa. Era a passividade em pessoa, a docilidade em pessoa, a calma em pessoa” (Martins, 2014, posição 1305), ou seja, apesar de ter alguns traços comportamentais que fogem dos padrões morais direcionados às mulheres, ela ainda conserva uma das principais amarras do sistema patriarcal: o silêncio. Isso mostra que, apesar de quebrar padrões, ela ainda não rompe com a lógica do patriarcado. Nessa perspectiva, Lelinha, mesmo rompendo com o padrão de mulher recatada e do lar, continua presa a essa estrutura por meio de questões que vão além de ações meramente práticas, pois existem questões que se encontram enraizadas, sobretudo, no psicológico da personagem, moldando a forma como ela age no mundo.

É por essa razão que o narrador acrescenta: “Poderia ter dado uma boa esposa se não tivesse sido mal encaminhada. [...] Se a tivessem casado, talvez suportasse o casamento da mesma maneira” (Martins, 2014, posição 1292). Esse comentário reforça uma das ideias mais tradicionais do sistema patriarcal: o valor de uma mulher é medido conforme as suas aptidões para exercer o papel que lhe corresponde dentro de um matrimônio. As ações de passividade, docilidade e calma de Lelinha são vistas como algo que a qualificaria para ser uma boa esposa, como se essas características só tivessem algum proveito se fossem destinadas a um

casamento. O trecho deixa subentendido que para ela poderia ter existido um caminho alternativo: o casamento, que seria o destino ideal para uma mulher com essas características de submissão. Contudo, em ambas as situações (perdição ou casamento) ela estaria igualmente condicionada a passividade, sendo esta uma crítica sutil às estruturas que mantêm as mulheres reféns do sistema patriarcal, impondo a submissão incondicional, independentemente da sua condição social.

Após passar um tempo se relacionando com Zé Clementino, Lelinha vai, aos poucos, se afastando silenciosamente do protagonista. Esse afastamento não passa despercebido por ele, que a questiona, mas ela nada alega. Diante de tais circunstâncias, o narrador expõe algumas considerações do protagonista acerca desse distanciamento: “Zéclementino gostava de ter sempre Lelinha a seu lado. Era um animal pacífico, como Lampião, que nunca latia ao dono. Fazia dela o que queria e ela sempre pronta a oferecer-lhe o corpo para ele descansar das labutas diárias” (Martins, 2014, posição 1423). A aparente preocupação de Zé Clementino não é movido por qualquer sentimento relacionado ao afeto, mas sim por um sentimento de posse, uma vez que o afastamento de Lelinha é encarado por ele como uma perda de controle sobre uma propriedade. Ao compará-la com um “animal pacífico”, além de desumanizá-la, ele fortalece essa ideia de propriedade, de alguém que deveria estar disponível em todos os momentos sem questionar.

A narrativa avança e, abruptamente, é revelado que Lelinha teve um filho que diziam ser de Zé Clementino, deixando subentendido que após o afastamento dela, eles ainda se relacionaram. Ele, contudo, não assume a criança e acaba casando com uma mulher de família abastada. Lelinha, por sua vez, acaba adoecendo da mesma doença que matou seu pai - a tuberculose - e vai, aos poucos, definhando física e psicologicamente:

E vivia passando miséria. De sua profissão não podia mais viver. Quem se atreveria a amar uma mulher comida pela tísica? Estava desgraçada, estava quase morta. Sofria. Sofria mais do que sempre sofrera. Sofria a fome, a doença, a angústia. Esperando o fim que custava, o desmoronamento que não vinha, a libertação da dor pela morte (Martins, 2024, posição 3016).

A narrativa expõe uma decadência que vai além dos aspectos físicos, evidenciando também um abandono social motivado pela aparente inutilidade de Lelinha, uma vez que o seu valor estava atrelado ao seu corpo, ou seja, a sua funcionalidade sexual, e não a ela enquanto pessoa. Por isso, o seu sofrimento transcende o físico, abalando também o seu psicológico, fazendo com que a morte não seja vista como um fim trágico, mas como a melhor das alternativas. Esse

abandono social é reforçado a partir da descrição da paisagem externa, que surge como uma espécie de metáfora para evidenciar o profundo contraste entre o sofrimento de Lelinha e a vida das demais pessoas, que segue normalmente:

Noite de luar, noite de alegria. O Alto todo iluminado, o vento cantando nas folhas das palmeiras. E o silêncio poetizando o quadro, romantizando a paisagem, encantando o panorama. E, no quarto estreito, Lelinha ardendo em febre. Queimando-se em febre, comida de doenças, roída pela fome, pela sede, pela tuberculose. E o luar, lá fora, embelezando o ambiente. Iluminando a ponta de rua, alegrando a ponta de rua. Dando ao Alto uma poesia que a Cidade jamais possuiria.

O texto expõe o grande abismo que há entre Lelinha e o meio social, onde a lua ilumina todo o ambiente externo, mas os dilemas interiores permanecem à margem, completamente imersos na obscuridade. Há um silêncio poético que reforça a beleza daquele lugar, contrastando assim com o silêncio imposto sobre ela, que vai se findando em profunda miséria e solidão.

Por fim, ela sai para a rua cambaleando e delirando, o narrador alerta: “Atenção, muita atenção, Lelinha é como uma virgem que deseja, precisa amar” (Martins, 2014, posição 3126). No decorrer da narrativa, a ideia de Lelinha era uma virgem que precisa amar surge com certa frequência, tanto em momentos de lucidez da personagem, quanto agora, no final da narrativa, em um momento de delírio. Essa necessidade, no entanto, pode ser vista para além do desejo meramente carnal: Lelinha ainda era virgem do amor verdadeiro, puro e genuíno. A sua curta trajetória de vida sempre foi marcada por relações superficiais, tanto no âmbito familiar quanto no social, sendo marcada por constantes silenciamentos que tiraram dela o direito de ser ouvida. Sendo assim, Lelinha anseia pelo direito de ser vista, ouvida e amada, isto é, ela anseia pelo direito de ter a sua humanidade reconhecida.

Ecos no vazio: o silenciamento de Ana Teresa em *Mundo Perdido*

O romance *Mundo Perdido* (2000) do autor cearense, Fran Martins, trata-se de uma narrativa ambientada no sertão nordestino, tendo como pano de fundo a cidade de Juazeiro do Norte – CE, onde a mistura de beatos e cangaceiros é recorrente. O protagonista, Antônio Reinaldo, é um sujeito que se deixa vencer pelo meio e não impõe forças para mudar seu destino. Sua vida é contada através de flashbacks que

permite reconstruir o passado para compreendermos o presente, e é através desse recurso que conhecemos a sua mãe, Ana Teresa.

A personagem não apresenta muitas falas, sendo assim, um reflexo perceptível de sua invisibilidade, tanto na fala como na participação ativa em episódios cruciais para o desenvolvimento do enredo. A primeira vez em que Ana Teresa é citada ocorre na travessia da família de Antônio Reinaldo para Juazeiro. O pai, Manoel Joaquim, chefe da família, decide sair da sua cidade e parte, deixando tudo para trás, em busca de um outro lugar, apenas porque ouviu sobre os milagres que aconteciam na terra de Padre Cícero. A família não era rica, porém tinha algumas posses. Possuíam um sítio, algumas criações de animais, um roçado, além de toda uma vida construída naquele lugar.

Ana Teresa não teve qualquer participação na tomada de decisão do marido: “Foi assim. Ana Teresa não relutou mais. Estava acostumada a obedecer ao marido. Se falasse ele explodiria, gritaria. Sempre acontecera desse jeito. Ela tinha medo do marido, conhecia-o bem, havia sofrido muito dele. Por isso se conformou logo” (Martins, 2000, p. 18). A personagem é alguém totalmente submissa dentro da sua própria família. O patriarcalismo, como estrutura de poder e autoridade auxiliam no silenciamento do sujeito mulher. Ana Teresa figura como exemplo da mulher que tem sua voz calada em detrimento do medo e da violência, além de física, psicológica e emocional. A banalização da subserviência evidencia uma internalização dos ideais patriarcais e machistas que atribuem à mulher o papel de alguém completamente submissa.

O uso da expressão “não relutou mais” denota uma desistência diante de algo que a personagem não tem controle. Mesmo Ana Teresa não querendo se mudar, ela era obrigada a ir, afinal, “tinha medo do marido.” A relação de afeto e amor de um casal é substituída pelo regime de medo e autoritarismo. E isso é algo, aparentemente natural na obra, essa aparente normalidade na estrutura familiar, enfatiza como essas dinâmicas são um terreno propício para as opressões de gênero e diminuição do papel ativo que a mulher pode exercer. Ana Teresa, ao “conformar-se logo”, não apenas aceita sua condição, mas também evidencia o processo de apagamento de sua própria identidade resultante da constante opressão vivida por ela.

Através de um narrador onisciente, é possível ter acesso aos pensamentos de Ana Teresa. Por mais que ela não os externalize, o narrador ajuda a personagem a possuir alguma “voz” e permite que o leitor conheça um pouco mais sobre ela, tornando-a em uma personagem mais complexa e com camadas: “Casara-se aos treze anos. Tinha vinte e oito – quinze de cativo. Mas estava acostumada. Que é que não se acostuma na vida?”, nota-se que ao falar da instituição do casamento, ela usa o termo “cativo”, representando o que isso significava para ela: uma prisão. Isso reforça a noção de aprisionamento tanto afetivo como de não ser alguém dono de suas próprias escolhas.

Ao mencionar o casamento aos treze anos, o trecho denuncia uma prática historicamente comum e socialmente aceita, que retira da mulher o direito de ter domínio sobre suas escolhas, vinculando sua existência, desde a sua adolescência, a papéis sociais rigidamente definidos e normalizados. A pergunta retórica “Que é que não se acostuma na vida?” ressoa como um alerta à condição feminina, indicando que não existe na narrativa aqui analisada a representação de uma adaptação saudável e em comum acordo, mas sim conformismo imposto por uma cultura patriarcal que silencia e molda a mulher desde sua juventude. A fala da personagem, ainda que aparentemente neutra, carrega a dor da aceitação que foi forçada e da ausência de alternativas para a mudança de sua trajetória de vida.

Ao deixar sua casa, Ana Teresa se lamenta internamente: “O cajueiro ficaria, o cajueiro que ela vira nascer. Ana Teresa sentiu um aperto no coração ao pensar nisso. E no dia da partida chorou. Veio aquilo de dentro dela e não pôde conter-se” (Martins, 2000, p. 19). O cajueiro representava a sua vida naquele lugar, suas raízes. Ana Teresa sofre por ter que deixar tudo para trás e ao longo do romance ela lamenta-se diversas vezes abandonar “o cajueiro que ela vira nascer”. A repetição desse enunciado expressa tanto a intensidade da saudade que a personagem irá sentir, mas também, pensando nesse cajueiro como uma árvore possuidora de raiz, ela é um símbolo que representava a vida de Ana Teresa ali, como também suas próprias raízes no sentido de família, amigos, seu lar, como tudo que possuía. Tantas perdas de uma vez, era impossível não chorar, mas Manoel Joaquim trata logo de dizer: “Acaba o choro, vamos. Deixa de besteira, bobagem” (Martins, 2014, p. 19), invalidando, mais uma vez, o sofrimento da mulher. Ana Teresa foi podada e arrancada suas raízes.

Conclusão

A análise das obras *Ponta de Rua* e *Mundo Perdido*, ambas do autor Fran Martins, revela algo em comum: o silenciamento da figura feminina. Ao longo dessas narrativas, percebe-se que as mulheres não tinham o direito de terem suas vozes ouvidas, a não ser pela figura do narrador onisciente que apresenta ao leitor os pensamentos, sentimentos e opiniões de Lelinha e Ana Teresa. Essa mediação do narrador reforça o sistema patriarcal, uma vez que as personagens femininas não se expressam diretamente, permanecendo sempre sob o domínio de alguém.

Esse silenciamento reflete, de forma crítica, estruturas patriarcais que atravessam tanto o universo narrativo quanto a sociedade retratada nas obras. A recorrência de falas das personagens Lelinha e Ana Teresa, em comparação com as de Zé Clementino e Antônio Reinaldo opera como metáfora para a condição da mulher em contextos marcados por opressões históricas e sociais. Ao optar por retratar mulheres cuja identidade é revelada apenas pelo olhar do narrador, Fran

Martins evidencia, ainda que de maneira indireta, a exclusão feminina dos espaços de tomada de decisões e expressão dos sentimentos.

As obras analisadas oferecem um campo vasto para estudos e reflexões sobre os papéis destinados, historicamente, às mulheres. O silenciamento de Lelinha e Ana Teresa, mais do que uma ausência de fala, revela que além de ser uma estratégia narrativa, auxilia na construção de um enredo que denuncia as restrições impostas às mulheres. Além disso, as obras promovem debates sobre as formas de apagamento social possíveis na literatura e de refletir como isso encontra reflexos na contemporaneidade. A pesquisa revela que, embora as mulheres dessas obras possuam um papel significativo na narrativa, elas refletem os estereótipos de gênero e as limitantes convenções sociais da época.

Assim, conclui-se que, embora as personagens estejam caladas, seus silêncios ecoam de maneira crítica carregando um aspecto de denúncia contra as estruturas sociais que as tornam prisioneiras em um mundo autoritário e patriarcal.

Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2004.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MARTINS, Fran. **Mundo Perdido**. Fortaleza: UFC, 2000.

MARTINS, Fran. **Ponta de Rua**. 3. ed. Love Books, 2014. Edição Kindle.

Anatoli Lunatchárski e a crítica marxista soviética sobre a literatura infanto-juvenil

Mariana Caruso Vieira⁹¹

Priscila Nascimento Marques⁹²

RESUMO: Além de seu legado notável como líder do Commissariado do Povo para a Educação e seu vínculo com a arte e a cultura, o também crítico literário Anatoli Lunatchárski abordou em seus escritos propostas para a formação de uma “nova cultura proletária”, o novo foco da produção cultural da União Soviética. Frente a nova estrutura social estabelecida no país, Lunatchárski eleva a literatura à posição de meio crucial para a formação da nova existência socialista. Para tal, o crítico marxista reconheceu a importância de (re)elaborar a literatura russa para atender as escolas, os jovens e as crianças. A partir de dois prefácios do autor, o trabalho pretende apresentar uma nova face da estética marxista e a sua preocupação com o estabelecimento de um público literário jovem, que deve ser munido com o conhecimento necessário para reconhecerem-se enquanto membros ativos dessa nova vida social

PALAVRAS-CHAVE: Anatoli Lunatchárski. Crítica literária. Crítica marxista. Literatura infanto-juvenil. Revolução russa.

Anatoli Vassílievitch Lunatchárski e a causa proletária

Anatoli Vassílievitch Lunatchárski destaca-se enquanto figura central da Revolução Russa de 1917. Preso e exilado diversas vezes por sua atuação radical, principalmente na luta pela transformação social e política da Rússia, conheceu Aleksandr Bogdánov, que viria a ser um de seus grandes parceiros de revolução. Em 1904, após conhecer Vladímír Lênin em Paris, entrou para o partido bolchevique. Trabalhou no jornal *Nóvaia Jizn'* [Vida nova], de Maksím Górkí, veículo importante

⁹¹ Graduanda em Letras - Português e Russo pela UFRJ; Bolsista FAPERJ de iniciação científica pelo projeto “Elaborações soviéticas sobre a crítica literária: o caso do formalismo russo e outras vertentes”. E-mail: marianacaruso@letras.ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4651-7308>.

⁹² Doutora em Literatura e Cultura Russa pela USP; Professora Adjunta do curso de Letras - Português e Russo da UFRJ; Coordenadora do projeto de pesquisa “Elaborações Soviéticas sobre a crítica literária: o caso do formalismo russo e outras vertentes”. E-mail: priscilamarques@letras.ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>.

para a circulação de ideias revolucionárias. Junto de Górkí e Bogdánov, comandou as Escolas do Partido Bolchevique de Capri e Bologna (Fitzpatrick, 1970).

Além de seu legado notável como líder do Comissariado do Povo para a Educação (Narkompros) da União Soviética, Lunatchárski possuía forte vínculo com a arte e a cultura e era considerado um grande especialista na área entre os membros do Partido (Fitzpatrick, 1970; Lunatchárski, 2017). Atuou como crítico de arte, escrevendo sobre teatro, arquitetura, música, literatura, entre outros, além de ter escrito obras literárias dramáticas e em prosa. Seu principal ponto de interesse na discussão da arte e cultura russa tornou-se a proposta de formação da chamada “nova cultura proletária”, que deveria ser o novo foco da produção cultural da União Soviética.

Assim, com seu trabalho no Narkompros, Lunatchárski buscou criar condições de acesso aos bens culturais e artísticos por toda a população, buscando distanciar-se do estabelecimento de uma hegemonia cultural, fosse ela por uma escola artística específica, uma corrente estética ou mesmo por um grupo determinado (Fitzpatrick, 1970), visão que compartilhava com Lênin. Essa preocupação se inseriu como tarefa do Estado, por exemplo no Departamento de Conservação de Monumentos Históricos e Obras de Arte, cujos agentes, “com ajuda de camponeses e trabalhadores da intelligentsia, velam por todo o patrimônio popular como se ele fosse a menina de seus olhos: os bens artísticos” (Lunatchárski, 2017, p. 274). No caso das artes visuais, orgulhava-se do fato de que “as salas do Hermitage outra vez estão se enchendo de magníficas obras de arte, em parte compradas, em parte simplesmente trazidas de tesouros particulares, até hoje não disponíveis para o público” (Lunatchárski, 2017, p. 275)

De maneira relacionada, pensando especificamente no âmbito da literatura, é possível destacar o papel do crítico literário de vertente marxista como agente dessa construção da nova literatura. A tarefa da crítica marxista envolve, segundo Lunatchárski, analisar o conteúdo como uma *essência social* vertida na obra, o crítico marxista deve “esforçar-se para encontrar a tendência social fundamental de uma determinada obra” (Lunatchárski, 1967, n. p., tradução nossa)⁹³. Ao mesmo tempo, a forma deve ser analisada em sua capacidade de “servir à expressividade máxima, para o máximo contágio do leitor [...]” (Lunatchárski, 1967, n. p., tradução nossa)⁹⁴.

Feita a devida contextualização, o presente trabalho busca observar as relações entre a literatura, a crítica e o leitor na construção da nova literatura soviética infanto-juvenil, com ênfase na formação do público leitor dessa faixa etária, que deve ser munido do conhecimento necessário para reconhecer-se enquanto membros ativos dessa nova vida social.

⁹³ No original: “постараться найти основную социальную тенденцию данного произведения”.

⁹⁴ No original: “служить максимальной выразительности, максимальному заражению читателя [...]”.

O Commissariado do Povo para Educação (*Narkompros*)

O Commissariado do Povo para a Educação, ou simplesmente *Narkompros*, foi uma autoridade Estatal que encarregou-se, principalmente, de comandar as esferas da educação e da cultura, com objetivo de alinhá-las aos ideais revolucionários. É possível entender esse objetivo observando o seu nome original em russo, *Naródni komissariat prosveschéniia*. O termo *prosveschéniie* possui uma particularidade de sentido, podendo indicar o conhecimento, o saber, a formação, a difusão de conhecimento (Ojegov, 1992; Uchakov, 1940), como também nomeia o período em que a burguesia européia ocidental desenvolveu a filosofia e as ciências burguesas, o Iluminismo (Uchakov, 1940). Em português, a tradução de *prosveschéniie* no contexto da *Narkompros* foi consolidada como “educação”. No entanto, também seria possível realizar a tradução nome do órgão como “Comissariado do Povo para a Ilustração”, equivalente à tradução consolidada em inglês, por exemplo, *People’s Commissariat for Enlightenment* (Fitzpatrick, 1970). Assim, é evidente que, até em seu título, a atuação do Commissariado não se limitava apenas ao campo educacional, especialmente ao da educação formal, como também carregava uma “missão histórica [...] para atingir a ilustração do povo” (Fitzpatrick, 1970, p. 1, tradução nossa)⁹⁵, característica que buscaremos ressaltar no presente trabalho no âmbito da literatura. Nesse sentido, Lunatchárski, enquanto responsável máximo do *Narkompros*, era “um verdadeiro apóstolo e precursor da ilustração” e o representante ‘da ditadura espiritual do proletariado’” (Smirnov, 1958, p. 55 *apud* Fitzpatrick, 1970, p. 1, tradução nossa)⁹⁶.

A nomeação de Anatoli Vassilevitch para Líder da *Narkompros* em outubro de 1917 pelo Comitê Bolchevique Central foi uma decisão inquestionável para os presentes na cerimônia, que aplaudiram a escolha (Fitzpatrick, 1970). Longe de ter um papel meramente técnico ou burocrático, o *Narkompros* é entendido como um agente fundamental no contexto da revolução social e política mais ampla: “Lunatchárski era um entusiasta Bolchevique, e para ele esse era um momento de uma vitória histórica da ilustração sobre a exploração” (Fitzpatrick, 1970, p. 1, tradução nossa)⁹⁷.

Após ser nomeado, Lunatchárski redigiu o artigo “Princípios básicos do trabalho unificado da escola do Commissariado do Povo para a Educação” (Lunatchárski, 1918). A seguir, elencam-se algumas das características iniciais para a construção da nova escola socialista, que dialogam com propostas para a literatura e a crítica literária que posteriormente seriam desenvolvidas pelo autor.

⁹⁵ No original: “historical mission [...] to achieve the enlightenment of the people”.

⁹⁶ No original: “a true apostle and forerunner of enlightenment” and the representative of the ‘spiritual dictatorship of the proletariat’”.

⁹⁷ No original: “Lunacharsky was a Bolshevik enthusiast, and for him this was a moment of historic victory of enlightenment over exploitation”.

A nova escola deve ser popular e única: ela precisa destruir o regime anterior que se utilizou da educação para implementar privilégios de classe e treinar a massa trabalhadora enquanto súditos. Além disso, o sistema escolar — do jardim de infância até a universidade — deve ser uma “escada contínua”, ou seja, todas as crianças devem iniciar a educação da mesma maneira (respeitando as suas diversidades individuais, culturais e etc), e todas elas devem ter o direito de subir essa “escada” até os mais altos degraus (Lunatchárski, 1918). Fitzpatrick elenca essa reestruturação da teoria educacional como uma das três grandes reivindicações do Comissariado para as escolas, em que estejam previstos:

o estímulo da individualidade e criatividade da criança, o desenvolvimento de seus instintos sociais, as relações informais entre alunos e professores, as metodologias ativas de ensino, a ampliação do currículo escolar para incluir o estudo do ambiente ao redor, a educação física e estética e o treinamento para o trabalho básico e habilidades artesanais. (Fitzpatrick, 1970, p. xv, tradução nossa)⁹⁸

Essas propostas são similares às das novas metodologias em desenvolvimento naquele momento nos Estados Unidos e na Europa (Fitzpatrick, 1970). Nesse sentido, a escola deve instigar os interesses e os talentos individuais do aluno, buscando educar especialistas que terão, a partir dos 14 anos, autonomia para trilhar seus próprios caminhos e escolher suas disciplinas de acordo com esses interesses e talentos. No entanto, esse caminho não pode ser fechado, visto que o aluno deve seguir cursando as disciplinas básicas “unificadoras” para todos os estudantes, da mesma forma que esse caminho não deve ser determinado por quaisquer características segregadoras. Era preciso “permitir que um filho de um trabalhador de fábrica possa se tornar tanto um trabalhador de fábrica, um gerente industrial ou um membro da Academia de Ciências, sem que a escolha ocupacional seja automaticamente restringida em qualquer idade” (Fitzpatrick, p. xvi, tradução nossa)⁹⁹.

Não se tratava de desenvolver um ensino puramente técnico na escola básica (as escolas técnicas, profissionalizantes e universidades também estavam sendo repensadas naquele momento pelo Narkompros), visto que os alunos devem aprender todos os assuntos e adquirir conhecimentos práticos de todas as formas mais importantes de trabalho. A partir desses interesses pessoais, a curiosidade dos

⁹⁸ No original: “*encouragement of the child's individuality and creativity, development of social instincts, informal relations between pupils and teachers, activity methods of teaching, broadening of the school curriculum to include study of the surrounding environment, physical and aesthetic education and training in elementary labour and craft skills*”.

⁹⁹ No original: “*make it possible for a factory worker's child to become either a factory worker or an industrial manager of a member of the Academy of Sciences, without occupational choice being automatically restricted at an early age*”.

alunos deve ser instigada e o professor deve orientá-los. Os pensamentos coletivo e individual devem ser valorizados em todas as atividades escolares.

Outra grande reivindicação do Commissariado era a valorização das esferas culturais e científicas, protagonistas na busca pela ilustração dos alunos. Quanto ao ensino da arte, é necessário que a educação não simplifique e reduza ou adapte a arte a uma “arte infantil”. A educação estética e cultural deve desenvolver a criatividade e a subjetividade das crianças, para que elas sejam capazes de apreciar a arte, sentindo prazer nisso e, também, para que sejam capazes de criá-la. O objetivo final da ciência da educação é desenvolver o elemento criativo e sensível nas crianças (Lunatchárski, 1918).

É interessante apontar que, quanto à ordem prática do trabalho, houve uma preocupação por parte do Commissariado em, além de simplesmente alinhar o ensino escolar com as ideias revolucionárias, também incentivar a ação independente dos trabalhadores. Assim, o Narkompros se propôs a organizar iniciativas populares para a realização de eleições de soviets de confiança para a administração regional escolar e, assim, permitir às escolas certa liberdade para autogestão. Por ser um campo de disputas políticas, ideológicas e de poder, houve longos períodos de conflitos entre as escolas e o modelo a ser seguido, principalmente entre os centros de São Petersburgo e Moscou (Fitzpatrick, 1970). No entanto, destacam-se os questionamentos e preocupações do próprio Commissariado sobre esses conflitos e a tentativa de restabelecer uma união, e em especial a atuação de Nadiéjda Krúpskaia, outro importante nome à frente do Narkompros:

Nós não tivemos medo de organizar uma revolução: não vamos temer a massa popular, não vamos temer que as pessoas do Conselho escolham mal, [...] nós queremos que as massas dirijam o país e sejam os seus próprios senhores. [...]. Nós estamos profundamente convencidos de que o trabalho da educação popular deve ser feito pelas mãos do próprio povo. (Krúpskaia, 1918, p. 76, tradução nossa)¹⁰⁰

O projeto da nova cultura proletária (e o *Proletkult*)

Ainda pensando a questão da ilustração das massas, Lunatchárski desenvolveu em seus escritos, antes mesmo de tornar-se líder do Narkompros, os conceitos de “(novo) pensamento proletário”, “(nova) cultura proletária”, e, em foco no presente trabalho, “(nova) literatura proletária”. De forma geral,

¹⁰⁰ No original: “Мы не боялись устраивать революцию, не боимся народных масс, не боимся того, что они Советы не так выберут, [...] мы хотим, чтобы массы управляли страной, сами были себе господами. [...] Мы глубоко убеждены, что и дело народного образования должно быть делом рук самого народа”.

“Lunatchárski descreveu o desenvolvimento da cultura proletária como um meio de intensificar a consciência de classe do proletariado e de promover um estado de entusiasmo militante para o alcance dos objetivos de classe” (Fitzpatrick, 1970, p. 8, tradução nossa)¹⁰¹. Ou seja, a luta pelo estabelecimento de uma cultura proletária é uma luta intrínseca ao trabalho revolucionário, posteriormente a ser desenvolvido em uma subdivisão do Commissariado do Povo para a Educação chamada de *Proletkult*.

Essa proposta consistia, de forma geral, no impulsionamento da representação da nova vida cotidiana na arte — não limitada apenas à estética — que deveria, também, promover uma diversidade de produções artísticas e culturais com a participação de diversos setores da classe trabalhadora. Essa preocupação pode ser observada em sua resposta em nome da Narkompros às acusações estadunidenses de vandalismo nos museus na União Soviética no ano de 1919: “Estamos fazendo o possível para transformar as exposições e os museus em verdadeiras fontes de conhecimento, acompanhando-os com aulas, dando a todo grupo de visitantes um instrutor-guia especial” (Lunatchárski, 2017, p. 276).

A cineasta Esfir Chub descreve em suas memórias como a busca pela criação de uma nova cultura proletária atravessou, por exemplo, as tarefas de sua atuação como membro do Departamento Teatral (TEO) da Narkompros: “Era preciso criar um teatro de novo tipo, que refletisse a luta do governo soviético pelo socialismo, pelo comunismo. O teatro foi convocado a educar o espectador ideológica e artisticamente. O departamento foi encarregado de preparar os novos quadros teatrais” (Chub, 2022, p. 78).

Como exemplificado, essa nova cultura permitiria, então, a formação de novas pessoas que vivenciam essa nova existência socialista, visto que a arte, assim como a religião, é um meio de expressão emocional que gera simpatia e apela para uma necessidade de realizar comunhão com outros (Fitzpatrick, 1970).

A questão literária: “Teses sobre as tarefas da crítica marxista” (1924)

Após a Revolução, a urgência de se pensar a cultura proletária se mostrou ainda mais clara. A partir do texto “Teses sobre as tarefas da crítica marxista”, publicado em 1924, é possível entender os papéis da obra literária (seja ela estritamente proletária ou não), do crítico literário de vertente marxista, do escritor (seja ele estritamente marxista, proletário ou não) e do leitor proletário inexperiente nessa construção. No texto, Lunatchárski define literatura:

¹⁰¹ No original: “Lunacharsky described the development of proletarian culture as a means of heightening the class awareness of the proletariat and promoting a spirit of militant enthusiasm for the achievement of class aims”.

A literatura é a arte da palavra, a arte mais próxima do pensamento, que destaca-se com maior valor em seu conteúdo, em comparação com a forma, do que as outras artes. Na literatura é especialmente evidente que o conteúdo precisamente artístico, isto é, o fluxo de pensamentos e de sentimentos expresso em imagens ou relacionado com imagens, é o aspecto determinante de toda a obra. [...] O escritor pode, em maior ou menor medida, encontrar condições de expressão para os pensamentos que o tocam, para fenômenos e sentimentos que mostram-se com maior clareza e produzem uma impressão mais forte em certos círculos de leitores para os quais a obra foi pensada. (Lunatchárski, 1967, n.p., tradução nossa)¹⁰²

De forma relacionada, o autor defende, em seguida, que o objeto de pesquisa do crítico marxista deve ser a conexão da obra com o grupo social determinado para o qual ela foi pensada, visto que a obra deve ter como principal objetivo a expressão máxima do conteúdo para atingir os leitores. Fica evidente que o autor observa a literatura enquanto um aparato social capaz de *contagiar*, ou seja, exercer forte influência em um círculo de leitores, caso o escritor tenha calculado previamente qual seria esse círculo, elaborando a forma e o conteúdo da obra com esse círculo em mente.

Lunatchárski elabora no mesmo texto os critérios formais de avaliação da crítica literária marxista. Destaca-se aqui a ponderação entre os critérios de acessibilidade e de originalidade da obra destinada a leitores inexperientes. A literatura em desenvolvimento no país nesse contexto histórico-social não deveria ser um meio de isolamento e de hermetismo e, portanto, deve se dirigir às massas sem exclusões. Ao mesmo tempo, a literatura não deve ser “rebaixada” para isso, podendo exigir um maior grau de atenção do leitor. Equilibrar-se nessa linha tênue é a tarefa-mor do escritor:

Glória ao escritor que pode expressar um conteúdo social complexo e valioso com uma simplicidade artística tão poderosa que comova milhões e dezenas de milhões. Glória também ao escritor que saiba comover essas massas de milhões, ainda que com um

¹⁰² No original: “Литература — искусство слова, искусство, наиболее близкое к мысли, отличается большим значением в нем содержания по сравнению с формой, чем другие искусства. В литературе особенно очевидно, что именно художественное содержание, то есть поток мыслей и чувств, облеченных в образы или связанных с образами, является определяющим моментом всего произведения. [...] Писатель может в большей или меньшей мере найти такие условия выражения волнующих его мыслей, явлений и чувств, которые показывают их с наибольшей яркостью и производят наиболее сильное впечатление на те читательские круги, на которые произведение рассчитано”.

conteúdo relativamente simples e relativamente elementar. (Lunatchárski, 1967, n. p., tradução nossa)¹⁰³

Ainda sobre o leitor inexperiente, ele deve ser guiado pelo crítico. Isso não se deve ao fato de o crítico ser mais erudito ou dotado de intelectualidade mais elevada do que as massas, e sim porque, por ser capaz de captar a *essência* de determinada obra, ele pode auxiliar o leitor a trilhar os caminhos da interpretação:

Sim, é imprescindível ensinar o leitor a ler. O crítico como comentarista, o crítico como pessoa que previne contra o veneno que às vezes é delicioso, o crítico que mastiga a casca dura para exibir os grãos magníficos, o crítico que revela os tesouros que estão na sombra, o crítico que coloca os pingos nos “i”s e faz generalizações com base no material artístico: para este que é um tempo de surgimento de uma enorme quantidade de leitores dos mais valiosos, mas ainda inexperientes, esse crítico é um guia imprescindível. (Lunatchárski, 1967, n. p., tradução nossa)¹⁰⁴

Em seguida, reitera-se a importância dada à literatura na construção revolucionária:

É por isso que a luta de classes na forma de uma luta pela construção de uma nova existência, que carrega em si as marcas das aspirações socialistas do proletariado, não apenas não se enfraquece, mas continua com a força anterior, assumindo gradualmente formas cada vez mais sutis e profundas. Essas circunstâncias fazem com que a arte — a literatura, em particular — seja uma arma extremamente atual no momento. (Lunatchárski, 1967, tradução nossa)¹⁰⁵

¹⁰³ No original: “Слава тому писателю, который может сложное и ценное общественное содержание выразить с такой художественно мощной простотой, что оно волнует миллионы и десятки миллионов. Слава и такому писателю, который умеет волновать эти миллионные массы хотя бы и сравнительно простым, сравнительно элементарным содержанием”.

¹⁰⁴ No original: “Да, необходимо читателя учить читать. Критик, как комментатор, критик, как человек, предупреждающий от яда, порою вкусного, критик, разгрызающий твердую скорлупу, чтобы показать великолепное зерно, критик, раскрывающий остающиеся в тениклады, критик, ставящий точку над «и», делающий обобщения на основе художественного материала, — это для нашего времени, времени появления огромного количества ценнейшего, но еще непонятного читателя, — необходимый путеводитель”.

¹⁰⁵ No original: “Вот почему классовая борьба в форме борьбы за построение нового быта, носящего на себе отпечаток социалистических устремлений пролетариата, не только не ослабляется, но, продолжаясь с

A partir desse panorama, verifica-se que a valorização da literatura e seu papel na agitação e propaganda revolucionárias, bem como a realização de um amplo trabalho de formação de leitores são aspectos cruciais da tarefa do Narkompros. Analisaremos a seguir especificamente o campo da literatura infanto-juvenil a partir de dois prefácios a coleções escritos por Anatoli Lunatchárski: “Prefácio à série Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude”, de 1925 e “Prefácio à coletânea Literatura Infantil: coletânea crítica”, de 1931.

Prefácio à série “Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude” (1925)

A coleção de livros “Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude”, publicada pela editora *Nikitínskie subbótniki*, buscou atender uma lacuna historicamente observada: a ausência do ensino de literatura contemporânea nas escolas. O círculo literário de mesmo nome, comandado por Evdokia Nikitina, foi um ambiente de discussão literária em que o próprio Lunatchárski foi um participante assíduo tanto para a discussão de textos quanto para a leitura de seus próprios textos. Além disso, ele foi um dos impulsionadores para a criação da editora, que posteriormente se fundiria com a editora da Federação (Feldman, 1998).

A publicação do prefácio se dá justamente para inserir no debate escolar questões acerca de como trabalhar a literatura contemporânea no contexto revolucionário e, ao mesmo tempo, repensar a literatura clássica, principalmente a forma como ela é apresentada enquanto disciplina escolar. Para tal, Lunatchárski sugere que o professor se apresente como um articulador entre o passado e o presente, e que ele leia com os alunos “de Púchkin a Górkí”. Essa apresentação não é, simplesmente, uma leitura:

Mas, sem negar em absoluto a importância de que todos os jovens cidadãos, e em especial os alunos soviéticos, estudem a velha literatura anterior à revolução em seus modelos genuinamente saudáveis, isto é, questionando a estética nobre do período pré-revolucionário, nós ainda assim devemos enfatizar que seria um pecado incompreensível por parte da escola não apresentar aos alunos a literatura contemporânea. [...] E além disso, é preciso que os alunos encontrem facilmente os livros contemporâneos para leitura, frescos, que despertem

прежней силой, принимает постепенно все более тонкие и глубокие формы. Эти обстоятельства и делают оружие искусства — литературы в особенности — чрезвычайно важным в настоящее время”.

seu pensamento, que lhes deem a possibilidade de orientar-se no meio circundante de modo mais vivo e rico. Certamente, seria bom deixar o adolescente se virar sozinho na floresta jovem, mas bastante densa da nossa literatura. Contudo não seria mau colocar perto dele uns livrinhos mais apropriados para a sua idade, bem selecionados no sentido do talento artístico, da orientação e do fornecimento de prefácios ou comentários. (Lunatchárski, 2025, p. 219)

A disciplina escolar de literatura não deve entender as literaturas clássicas e contemporâneas como disciplinas distintas, e os educadores devem ser encarregados de oferecer caminhos para a formação de um leitor jovem que, além de ser capaz de ler o texto na íntegra, sem adaptações desnecessárias, possa pensar criticamente as condições que levaram aquele escritor a eleger aquele objeto em específico, retratar a cena daquela maneira, elaborar a forma de um certo modo. Conforme anteriormente mencionado, a publicação da coleção “Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude” pela editora *Nikítiskie subbótniki* foi uma tentativa de elaborar um material didático para esse ensino. Lunatchárski relata:

Na escolha não há intenção de adaptar-se à ilusória mente semi-infantil da parte mais jovem do público. As histórias falam a plenos pulmões. Cada livrinho traz um prefácio que apresenta as características da identidade social, por assim dizer, do escritor e da importância social da obra proposta à atenção dos jovens. (Lunatchárski, 2025, p. 220)

Dessa maneira, é possível observar paralelos possíveis do ensino da literatura entre professor e aluno com o ensino de literatura entre crítico e leitor, anteriormente elaborado pelo autor em seu texto “Teses sobre as tarefas da crítica marxista”.

Prefácio à coletânea “Literatura infantil: coletânea crítica” (1931)

A coletânea introduzida neste segundo prefácio, de 1931, reúne a produção crítica sobre obras destinadas ao público infantil produzidas após a Revolução de 1917. Apesar de Lunatchárski elaborar um comentário para cada um dos onze artigos publicados na edição, procuraremos nos ater à discussão de uma forma geral, buscando as reflexões sobre a teoria e crítica literária infanto-juvenil de vertente marxista elencadas pelo autor.

Para pensar especificamente a literatura destinada a esse público extremamente jovem e em formação nesse novo contexto socialista, Lunatchárski entende que a crítica literária marxista não deve reduzir o estudo das obras infanto-juvenis a uma análise estritamente literária, que pensa em questões estéticas, de forma e de conteúdo. Uma vez que esses novos leitores, apesar de estarem em formação, são membros da construção da nova vida, eles não devem ser vistos simplesmente como elementos passivos da vida social. Por esse motivo, é preciso que a teoria e a crítica literária se desenvolvam a fim de discutir algumas questões para possibilitar a formação de uma teoria, crítica e prática da literatura infantil.

Para tal, questões de cunho biológico e sociológico devem ser levantadas: “O que é a criança, enquanto indivíduo biológico? Como ela se divide em idade, gênero, temperamento etc.? E, o mais importante, como ela se transformará a depender de diferentes categorias de classe e, no geral, de meio social?” (Lunatchárski, 2025, p. 223). Portanto, os atores envolvidos na produção e promoção da literatura voltada para esse público devem se atentar a fatores que extrapolam questões estritamente literárias e sociais. Para atender ao leitor infanto-juvenil, é preciso compreender as especificidades de seu desenvolvimento.

A seguir, o autor elenca as questões fundamentais que o educador deve ter em vista ao refletir sobre seu papel no processo de formação do jovem leitor:

Qual é o objetivo final que nós definimos para a educação das crianças? Isto é, qual é, em geral, o tipo humano em termos de caráter, ideologia, volume de conhecimentos, habilidades práticas que nós queremos transmitir à sociedade durante a saída de uma pessoa da idade infantil para fase tardia da juventude, para a idade adolescente? O que nesse sentido lhe dará a vida, o movimento dos pioneiros, a escola etc.? O que pode e deve complementar a leitura de uma idade para a outra, na orientação de um livro feliz, um livro prático, um livro artisticamente educativo e popularmente instrutivo? Quais devem ser os elementos artísticos nos livros didáticos e os didáticos na literatura de ficção? (Lunatchárski, 2025, p. 223)

Para isso, em conjunto com a teoria crítica da literatura infantil a ser estabelecida, deve-se pensar na constituição de uma literatura infantil revolucionária, que serviria como meio de agitação. Lunatchárski entende a publicação dessa coletânea de crítica infantil como um primeiro passo da “enorme tarefa da criação de um livro *sistemático* que poderíamos chamar de *Teoria e prática da literatura infantil*” (Lunatchárski, 2025, p. 219, grifos do autor). Mesmo que ainda não existam meios

para a sistematização de tal livro, há meios para elaborar a premissa dele, repensando a atual crítica de literatura infantil:

Não precisamos de julgamentos simples sobre o fato de que determinado crítico gosta ou desgosta de determinado livro de literatura infantil e como, na sua opinião, ele iria ou não agradar as crianças. Precisamos do estudo sobre a criança leitora, da sua reação aos livros, precisamos de um passaporte para os livros, escrito com constatações cuidadosas e sistemáticas das reações verbais e comportamentais das crianças a eles, é claro, com considerações de todas as particularidades dessas crianças relativamente às rubricas determinadas pela parte pedagógica. (Lunatchárski, 2025, p. 224).

Considerações finais

Ao conectar a atuação política de Anatoli Lunatchárski enquanto líder do Commissariado do Povo para a Educação, pensador do Proletkult e crítico de literatura, é possível perceber o potencial atribuído à formação integral das crianças convivendo nessa nova sociedade estabelecida na União Soviética. É clara a preocupação do autor com o estabelecimento de meios para que os alunos, mas, principalmente, os membros mais jovens da sociedade soviética possam reconhecerem-se e trilharem o seu próprio caminho enquanto membros ativos dessa nova vida social.

Referências

CHUB, Esfir. **Minha vida é o cinema: em plano fechado**. Tradução de Priscila Marques. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura, 2022.

FELDMAN, D. M. *Salon-predpriiatie: pisatel'skoe ob"edinienie i kooperativnoe izdatel'stvo «Nikitinskie Subbotniki» v kontekstie literaturnogo protsessa 1920-1930-x godov* [Salão-empreitada: associação de escritores e cooperativa de editoras “Nikiĩnskie Subbotniki” no contexto do processo literário: anos 1920-1930]. Moscou: Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet (RGGU), 1998.

FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921* [O Commissariado do Povo para Educação: Organização soviética de Educação e de Artes sob Lunatchárski, Outubro 1917-1921]. Oxford: Cambridge University Press, 1970.

KRÚPSKAIA, N. K. *O sovetakh narodnogo obrazovaniia* [Sobre os soviets da educação popular], 1918. In: KRUPSKAIA, N. K. *Pedagogicheskie sotchineniia v desiat tomakh: tom vtoroi* [Obras pedagógicas em dez tomos: segundo tomo]. Moscou: *Akademiia pedadodicheskikh nauk RSFSR*, 1958. p. 75-77

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. V. *Osnovy printsipy edinoi trudovoi shkoly ot Gosudarstvennoi komissii po prosvetshenii* [Princípios básicos do trabalho unificado da escola do Commissariado do povo para a Educação]. *Narodnoe obrazovanie*, n. 10, p. 40-47, 16 out. 1918. Disponível em: <http://makarenko-museum.ru/lib/Science/Lunach/Lunacharskiy_AV_Main_principels_of_united_about_School.htm>. Acesso em: 28 mar. 2024.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Prefácio à série “Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude” (1925). In: VIEIRA, Mariana Caruso. MAGALHÃES, Clara Drummond de Andrade. Dois prefácios de Anatoli Lunatchárski sobre literatura infanto-juvenil. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 28, 2025. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.234181. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/rus/article/view/234181>>. Acesso em: 31 mai. 2025.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Prefácio à coletânea “Literatura Infantil: coletânea crítica” (1931). In: VIEIRA, Mariana Caruso. MAGALHÃES, Clara Drummond de Andrade. Dois prefácios de Anatoli Lunatchárski sobre literatura infanto-juvenil. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 28, 2025. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.234181. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/rus/article/view/234181>>. Acesso em: 31 mai. 2025.

LUNATCHÁRSKI, A. V. *Tezisy o zadatchakh marksistkoi kritiki* [Teses sobre as tarefas da crítica marxista]. In: LUNATCHÁRSKI, A. V. *Sobranie sotchinenii* [Obras reunidas]. V 8-mn t. Moscou: *Khudozhestvennaia literatura*, 1967. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/>>. Acesso em: 28 mar. 2024

LUNATCHÁRSKI, Anatóli. O poder soviético e os monumentos do passado. Tradução de Cecília Rosas. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de**

outubro: os intelectuais e a Revolução Russa, 1917-1924. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 274-279.

OJEGOV, S. I. *Tolkovyi slovar' Ojegova* [Dicionário de Ojegov]. In: *AKADEMIK: Slovarei i entsiklopedii na Akademike. Prosvescheniie*, 1992. Disponível em: <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/190862>>. Acesso em: 03 jun. 2025

UCHAKOV, D. N. *Tolkovyi slovar' Uchakova* [Dicionário de Uchakov]. In: *AKADEMIK: Slovarei i entsiklopedii na Akademike. Prosvescheniie*, 1940. Disponível em: <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/986418>>. Acesso em: 03 jun. 2025.

As pedras no caminho da formação e atuação de tradutor literário: análise de entrevistas com tradutores

Mariana Moura¹⁰⁶

Resumo: O artigo investiga a formação e atuação do tradutor literário no Brasil, analisando desafios enfrentados no mercado editorial e estratégias adotadas pelos profissionais. A partir de entrevistas com três tradutores de perfis distintos – Petê Rissatti, Caetano Galindo e Rogerio Galindo –, são abordados temas como as formas de ingresso e permanência na profissão, a desvalorização da tradução literária, a precarização do trabalho e outras ameaças à atuação de tradutores e outros profissionais do livro, em discussão à luz de teóricos da tradução como Paulo Henriques Britto e Lawrence Venuti, bem como críticos literários como Antonio Candido e Regina Dalcastagnè.

Palavras-chave: tradução literária; mercado editorial; profissionalização.

Em um país periférico, com uma literatura considerada periférica¹⁰⁷, que teve as influências culturais externas como um elemento constituinte de sua formação, a tradução de obras estrangeiras para o português tem ocupado um papel de relevo nas dinâmicas do campo literário brasileiro.

Tradicionalmente, são muitos os escritores brasileiros que também exerceram a função de tradução literária, em especial a partir da década de 1930, quando a indústria editorial brasileira passou a se desenvolver de forma mais sistemática e consistente. Dentre os escritores-tradutores dessa época, destacam-se Monteiro Lobato, Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Mario Quintana (Bottmann, 2015), aos quais se seguiram, entre outros, Clarice Lispector, Millôr Fernandes, Marina Colasanti, Ivo Barroso, Leonardo Fróes e, mais recentemente, para citar apenas dois entre inúmeros nomes, Daniel Galera, Marília Garcia e Rubens Figueiredo.

Da década de 1930, quando tomou tração no Brasil, até hoje, a indústria editorial atravessou um percurso consistente embora tortuoso de profissionalização. No entanto, não se pode dizer que esses esforços corresponderam a um crescimento

¹⁰⁶ Doutoranda e mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), graduada em Letras – Português pela mesma universidade. Bolsista Capes e membro do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC/UnB). E-mail: marianamourac@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-5148-4383>

¹⁰⁷ Antonio Candido (2000, p. 9), na introdução de sua célebre *Formação da literatura brasileira*, descreve a literatura brasileira como um galho secundário da literatura portuguesa, “por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”.

e amadurecimento do público-leitor, como se atesta pelo dado aterrador, divulgado na última edição da pesquisa Retratos da Leitura, de que 53% dos brasileiros não leram nem parte de um livro de qualquer gênero, nos três meses anteriores à realização da pesquisa, o pior resultado de toda a série histórica (Failla, 2024).

Logo, não é de se surpreender que os tradutores literários, bem como os próprios escritores, além de outros profissionais do livro, encontrem entraves de natureza eminentemente material em sua trajetória – em bom português, como sobreviver de seu ofício. Assim, neste artigo nos interessa refletir sobre a formação e atuação de tradutores literários no Brasil hoje, a partir de entrevistas realizadas com três tradutores de diferentes perfis: Petê Rissatti, Caetano e Rogerio Galindo.

Essas entrevistas foram conduzidas no âmbito da formação de tradutores e profissionais do livro, em meios especializados, portanto o público-alvo desse conteúdo parece ser aspirantes a tradutores literários, tradutores mais experientes e pessoas interessadas no mercado editorial de caráter mais comercial¹⁰⁸. Essas conversas foram promovidas e divulgadas *online*: a de Petê Rissatti, pelo *podcast* Nota dos Tradutores, encabeçado por Carlos Henrique Rutz e Érico Assis, professores da Faculdade LabPub; e a de Caetano e Rogerio Galindo, pelo curso Vida do Livro, organizado por Daniel Lameira. Cada entrevista tem duração aproximada de uma hora e quarenta minutos e foi disponibilizada em 2024.

Petê Rissatti, segundo informações de seu *site*¹⁰⁹, trabalha com tradução de inglês, espanhol e alemão, revisão de tradução, leitura crítica e produção de conteúdo desde 1997. Em seu portfólio somam-se mais de 130 livros traduzidos, de clássicos como Agatha Christie, Franz Kafka e George Orwell, passando por literatura de entretenimento, até obras de não ficção. Desde 2011 dá cursos e palestras sobre tradução em faculdades particulares, como Estácio de Sá, Alumni e Phorte, e cursos livres de tradução.

A docência, por sinal, é a principal ocupação de Caetano Galindo, que é professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e se consolidou como tradutor de inglês ao verter para o português o renomado *Ulisses*, de James Joyce, como desdobramento de sua tese de doutorado, em uma época na qual, segundo o que ele afirma na entrevista, houve um crescimento no interesse em torno da questão da tradução literária. Em seu portfólio¹¹⁰, há a tradução de obras de autores sobretudo contemporâneos, como David Foster Wallace, Alice Munro, Ian McEwan e Thomas Pynchon, além de Lewis Carroll e Samuel Beckett.

Sua tradução de *Ossos de eco*, de Samuel Beckett, por sinal, foi feita em parceria com o irmão, Rogerio Galindo, que é primordialmente jornalista, diretor de redação do jornal *Plural*, e se tornou tradutor com a ajuda do irmão mais célebre, como ele

¹⁰⁸ As dinâmicas que envolvem a etapa da tradução em editoras independentes podem ser bastante distintas das descritas aqui e extrapolam os limites deste artigo.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://peterissatti.com.br/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.caetanowgalindo.art/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

próprio afirma na entrevista em análise. Rogerio assina traduções de obras originalmente em língua inglesa como o clássico *Moby Dick*, de autores como James Baldwin, além de títulos de não ficção.

De antemão, segundo o depoimento dos entrevistados, já é possível delinear três perfis de tradutores: Petê Rissatti pode ser considerado um tradutor profissional, Caetano Galindo seria um tradutor acadêmico ou tradutor/professor universitário, e Rogerio Galindo pode ser descrito como um tradutor de ocasião, que ingressou no ofício por acaso, alguém que vê a tradução como um bico, um complemento de renda. Isso pode ser atestado pela trajetória de cada tradutor.

Petê Rissatti é formado em Tradução e Interpretação pela Faculdade Ibero-Americana, curso de referência para o mercado de tradução em nível de graduação. Ele começou sua carreira em agências de tradução, com textos técnicos, e fazendo trabalhos *freelance* de preparação de originais para editoras. Com o tempo, foi se consolidando também como tradutor literário e professor de tradução. No entanto, mais recentemente, para não comprometer sua ocupação principal como tradutor, ele optou por dar aulas apenas em cursos livres, de menor duração, que exigem uma dedicação menor do professor do que cursos de graduação.

É essa mesma dificuldade de conciliação entre as atividades docente e tradutória que faz de Caetano Galindo um tradutor menos produtivo que seu irmão, Rogerio. Segundo o próprio Caetano afirma na entrevista, os dois acumulam em seus portfólios volumes semelhantes de obras traduzidas, embora Rogerio tenha ingressado no ofício cerca de dez anos depois.

Embora tenha um perfil mais profissional, nem mesmo Rissatti sobrevive exclusivamente de tradução. Além de sua atuação como professor, hoje ele ainda assina a preparação de traduções do alemão. Isso lamentavelmente corrobora a percepção – de acordo com o senso comum e, Rissatti ressalta, também com alguns acadêmicos da área – de que a tradução seria apenas um “bico”. Era com esse objetivo que costumavam vir muitos de seus alunos, frequentemente oriundos de outras áreas, em busca de uma fonte de renda alternativa ou mesmo uma transição de carreira. Mais recentemente, Rissatti observa uma mudança nesse perfil: hoje ele tem recebido como alunos muitos tradutores técnicos que desejam se especializar em tradução literária e editorial devido ao impacto das ferramentas de inteligência artificial generativa (IA) em seu trabalho.

Sobre o uso de IA, Rissatti comenta, em concordância com muitos de seus colegas, que a tradução literária não será afetada enquanto essas ferramentas não forem capazes de captar ironias, polissemias e figuras de linguagem. Deve-se considerar, no entanto, que mesmo os tradutores humanos podem cometer esse tipo de erro de interpretação, seja por deficiências na compreensão do idioma de origem, seja, mais provavelmente, porque a pressão para cumprir prazos compromete uma leitura mais atenta e consequentemente uma tradução mais apurada. No intuito de contornar essas dificuldades, Rissatti aconselha seus alunos

a buscar se aprimorar para não errarem onde a IA poderia acertar, a dominar a gramática do português, de modo que possam entregar traduções cada vez mais limpas, isto é, sem erros, pois o preparador e o revisor podem corrigir eventuais erros de tradução, mas é inconcebível, para ele, que o tradutor cometa erros de gramática. Além disso, é recomendável especializar-se em idiomas mais raros, além de inglês e espanhol, porque há menos material nessas línguas à disposição das ferramentas de IA.

Caetano e Rogerio Galindo concordam com Rissatti quanto à não pertinência da IA na tradução literária e aconselham, como Rissatti, a especialização em idiomas raros. Isso porque a especialização em idiomas menos comuns pode colocar o tradutor em posição de destaque devido à menor concorrência, apesar da menor demanda, uma vez que livros originalmente escritos em inglês ou espanhol representam a maior parte do mercado.

Embora tentem falar com um público que busca se profissionalizar, Caetano e Rogerio Galindo têm uma trajetória particular e acabaram se tornando tradutores quase por acaso. Os dois reconhecem que a disseminação da internet permitiu que os tradutores de fora do eixo Rio-São Paulo, onde se concentra a maior parte das editoras do país, pudessem se consolidar profissionalmente. Afirmam também que não há uma fórmula pronta para quem quer ingressar na profissão, mas frisam que é necessário ter bons contatos, já que o mercado é fechado e encontra nas indicações a principal forma de prospectar talentos, pois elas servem como um filtro natural para editores em geral atarefados demais para recorrer a métodos de seleção mais isentos. Caso não tenham contatos, Caetano recomenda que seus alunos e aspirantes a tradutores comecem a traduzir de graça, para editoras pequenas, revistas etc.

Mais adiante na entrevista, os irmãos são indagados acerca dos valores praticados no mercado editorial, e Rogerio faz um cálculo hipotético: a tradução de um livro de 200 páginas, considerando-se o valor de R\$ 30 pela lauda de 2.100 caracteres, com prazo de entrega de três meses, vai render R\$ 6.000, um valor irrisório para o tempo dedicado à tarefa. Caetano lembra, ainda, que se trata de um trabalho autônomo, sem benefícios trabalhistas, sem férias e com uma demanda incerta, ou seja, sem a garantia de que sempre haverá um livro novo a ser traduzido, um após o outro. Por isso, concluem os irmãos, poucas pessoas conseguem se dedicar exclusivamente à tradução literária, que acaba sendo uma ocupação secundária de professores universitários e jornalistas, como eles mesmos, além de tradutores de outras áreas e editores.

A conta evidentemente não fecha. O conselho é começar trabalhando de graça para depois ser mal pago? E é isso é dito em um curso de formação de profissionais do livro, cujo público-alvo são principalmente aspirantes que, se tivessem contatos para ingressar nesse mercado, como Caetano e Rogerio Galindo tiveram, não precisariam de curso algum. A contrapartida, concede Rogerio, é o privilégio de ser pago para traduzir um livro, um trabalho “divertido, interessante,

intelectualmente desafiador”, uma “profissão legal”. Já Caetano encontra uma espécie de satisfação meditativa nessa atividade: o “estado de tradução é de grande estabilidade”. Por sua vez, Petê Rissatti encontra gratificação em todos os dias aprender algo novo quando se trabalha com tradução.

Em que pese o contentamento que se pode extrair do ato tradutório, existe certa romantização do ofício – não apenas da tradução, mas também das outras etapas que envolvem a confecção de um livro. Talvez seja porque quem gosta de livro de verdade, gosta muito, e assim é natural ter o desejo de transformar um *hobby* em profissão. Contudo, no contexto de expansão do ensino a distância devido às facilidades promovidas pela internet, tem havido nos últimos anos uma profusão de cursos livres voltados a formar profissionais que o mercado do livro mal tem condições de absorver, de modo que há um descompasso aí. Se, por um lado, esse fenômeno permite que tradutores e outros profissionais do livro mais experientes encontrem uma nova fonte de renda que vem em boa hora, o que se comprova pela dificuldade de sobreviver exclusivamente do ofício, como os entrevistados apontam, por outro, alimenta-se essa visão idealizada da literatura, do fazer livros.

Para além da romantização do mercado editorial, Petê Rissatti se ressentido de que existe uma maior valorização, por parte de editores e jurados de prêmios literários, de tradutores que também sejam escritores ou professores universitários em detrimento dos tradutores profissionais, que são justamente aqueles que almejam viver exclusivamente de tradução, que dependem mais dessa fonte de renda. Em outras palavras, escritores e professores universitários que também traduzem têm mais *status* do que os tradutores profissionais. E essa valorização também se reflete nos valores pagos aos profissionais, o que por vezes pode ser uma faca de dois gumes.

A luta por valorização e visibilidade dos tradutores é, aliás, questão já muito debatida nos estudos de tradução, em especial a partir das reflexões de Lawrence Venuti, em obra de 1995 publicada no Brasil em 2021. De acordo com o autor, os tradutores tendem a se esconder por trás da noção difundida de que a tradução é apenas um meio de acesso a um original, o que resulta na desvalorização de sua remuneração e, conseqüentemente, no enfraquecimento da categoria. Para contornar isso, Venuti propõe que os tradutores se tornem visíveis através da tradução, proposta que tem sido criticada por dar margem a traduções que se distanciam demais do texto original com o único pretexto de visibilizar o tradutor.

Estudiosos da tradução como Paulo Henriques Britto (2012) observam que há maneiras mais apropriadas de o tradutor se mostrar visível sem intervir de modo ostensivo no texto original, sobretudo nos chamados paratextos editoriais. Ele defende que o tradutor pode ser mais valorizado quando seu nome aparece com destaque na folha de rosto ou na capa do livro, quando assina um prefácio ou posfácio e quando insere notas para elucidar questões relevantes na obra. Isso tudo,

é claro, com a parceira, a anuência ou sob a orientação dos editores, que, portanto, têm um papel a desempenhar na valorização dos profissionais que contratam.

Essa valorização, no entanto, diz respeito apenas à visibilidade. A valorização em termos de remuneração parece ser uma questão de mais difícil resolução, considerando a realidade do mercado editorial atual, apresentada anteriormente. Acerca da baixa remuneração dos tradutores, Britto (2012, p. 39) oferece duas explicações: a) como a tradução é um trabalho solitário, feito no isolamento do escritório do tradutor, é mais difícil que esses profissionais se organizem como classe, a exemplo de trabalhadores fabris; e b) “muitos tradutores exercem outras profissões paralelamente e não encaram a tradução como seu ganho básico, mas como algo que fazem por amor à literatura”.

Mesmo a questão dos direitos autorais de tradução é controversa. Ainda que a tradução seja protegida por direitos autorais, é praxe a celebração de um termo de cessão de direitos autorais entre tradutores e editoras, de modo que os tradutores abrem mão de receber os *royalties* relativos às vendas dos livros que traduziram. Considerando o reduzido valor em geral pago pelo serviço de tradução, isso coloca os tradutores em desvantagem quando livros que traduziram se tornam *best-sellers*. Sob o pretexto de que as editoras não conseguiriam arcar com os *royalties* devidos tanto a autores quanto a tradutores, algumas editoras só pagam esses *royalties* aos tradutores, ressaltam Caetano e Rogerio Galindo, no caso da tradução de livros em domínio público, uma vez que esse direito não caberia mais aos autores, já falecidos há décadas¹¹¹. E nem isso é uma prática generalizada no mercado editorial.

Aqui, mais uma vez, esbarra-se na dificuldade de se ultrapassar a noção de que a tradução literária é um “bico”, já que quando traduzem livros que se tornam campeões de vendas tudo o que os tradutores recebem – além do valor baseado na quantidade de texto traduzido e estabelecido antes mesmo de a tradução ser realizada, portanto, muito antes de se saber que o livro traria um bom retorno financeiro à editora – é um possível prestígio. E assim os tradutores se veem de mãos atadas diante de um dilema de Tostines: a tradução é considerada um “bico” porque não é bem remunerada e valorizada? Ou é mal remunerada e pouco valorizada justamente porque é vista como “bico”, uma atividade secundária? Como é possível elegê-la a ofício principal dessa forma? Isto é, como podem os tradutores literários almejar extrair seu sustento de seu trabalho nesse contexto?

Esse paradoxo parece ser fruto das manifestações de “debilidade cultural” elencadas por Antonio Candido (1989) no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, a pretexto das condições materiais de existência da literatura e da consolidação do sistema literário brasileiro, em especial na virada do século

¹¹¹ O período de tempo decorrido após a morte do autor até que sua obra entre em domínio público varia de acordo com a legislação de cada país. No Brasil, o autor perde os direitos autorais setenta anos após sua morte, segundo a Lei nº 9.610/1998.

XIX para o século XX. Embora o crítico se referisse a um período que remonta há mais de cem anos, muitas dificuldades não parecem ter sido superadas, como a

inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas. (Candido, 1989, p. 144)

O que Candido observa sobre a impossibilidade de especialização dos escritores pode muito bem ser aplicado aos tradutores, por compartilharem ofícios semelhantes, como descrevemos no início deste artigo. O próprio Caetano Galindo tem romance, poesia e contos publicados, acumulando o posto de escritor de literatura junto aos de professor universitário e tradutor. E Rogério, como jornalista, também faz parte de uma categoria da elite intelectual brasileira que costuma publicar literatura. Por sinal, professores universitários e jornalistas são a profissão da maior parte dos escritores brasileiros publicados pelas principais editoras do país, segundo pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005; 2021) sobre romances publicados de 1990 a 2014.

Ainda que haja um pressuposto elitista na tendência do mercado editorial e da crítica literária a valorizar mais tradutores que sejam escritores, professores universitários e jornalistas, isso também não garante que esses profissionais, em especial os jornalistas, estejam em melhor posição do que os tradutores profissionais. Isso porque o jornalismo há décadas vive uma crise decorrente da transformação digital, e a profissão se encontra em condição de precarização social do trabalho, com impactos na saúde mental e na qualidade da informação (Nicoletti, 2019).

Essa necessidade de acumular funções distintas para garantir a subsistência não se observa apenas no mercado editorial e tampouco apenas no contexto brasileiro desse campo profissional. Acerca do trabalho artístico em geral, o sociólogo francês Pierre-Michel Menger (2002), descreve esse fenômeno como “hibridação dos estatutos da atividade artística”, em que a variedade de competências e talentos exigidos na combinação de atividades e modalidades de exercício do trabalho é uma forma de reduzir os riscos e incertezas da profissão.

De qualquer forma, mesmo para tradutores profissionais, há também vantagens em não se poder viver exclusivamente de tradução literária. Petê Rissatti acredita que a experiência tradutória em gêneros diversos pode vir a calhar na tradução literária. A título de exemplo, ele diz que sua experiência em tradução

jurídica o auxiliou a traduzir *O processo*, de Franz Kafka. Rissatti recomenda, ainda, que mesmo quando não estiver traduzindo algum livro, é importante que o tradutor esteja sempre praticando, para não enferrujar. Pode-se, por exemplo, traduzir algum texto apenas pela prática e cotejá-lo com uma tradução já realizada, ou até mesmo cotejar traduções distintas de um mesmo livro. Caetano e Rogerio Galindo dão esse mesmo conselho para um tradutor em formação.

Devido à importância dos contatos para o ingresso no mercado, assim como à natureza interdisciplinar da tradução, todos os três entrevistados falam que uma formação em tradução não é essencial, e as editoras não pedem currículo com formação específica em tradução antes de contratar, apenas um bom portfólio e indicações. Ainda que conhecer a fundo as teorias da tradução possa não fazer diferença na qualidade da tradução, segundo eles, fazer cursos na área é algo interessante para entender a lógica do mercado e ter aulas práticas. Como professor, Rissatti gosta de intercalar exposições teóricas e exercícios práticos, para que os alunos entendam o processo que se percorre até chegar a uma boa solução tradutória. Nesse sentido, ele lembra que, segundo Paulo Henriques Britto, todo tradutor forma uma teoria própria para justificar suas escolhas.

A prática, portanto, é essencial para os três entrevistados. Rissatti alerta quanto à limpeza do texto, para evitar o uso de muletas linguísticas, repetições desnecessárias, entre outros problemas textuais. Rogerio e Caetano Galindo estabelecem que uma boa tradução precisa soar natural no português, para que não fique enrijecida e denuncie que se trata de uma tradução. Quando o tradutor se torna invisível, isso implica muita apuração do texto, do necessário distanciamento do original para que o texto ganhe vida em português. Esse é o paradoxo não só da tradução, mas também das outras etapas textuais da produção editorial: quanto mais bem-feito o trabalho, mais invisível se torna o profissional no texto – a não ser que encontre outras formas de se fazer visível, como discutimos anteriormente.

É inegável o caráter criativo da tradução literária, que vai muito além da visão equivocada do senso comum de que se trata apenas de encontrar palavras equivalentes em duas línguas. Por isso, segundo Paulo Henriques Britto:

[...] toda vez que um tradutor empreende a tarefa de dar ao público uma ideia do seu ofício ele é obrigado a começar por corrigir esses mal-entendidos. É preciso sempre afirmar o caráter não trivial do trabalho de tradução, elucidar a verdadeira natureza da atividade, enfatizar as dificuldades e o que há de criativo e intelectualmente instigante nessa profissão e negar os velhos chavões preconceituosos. Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário –

nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*. (Britto, 2012, p. 18)

Sendo um trabalho criativo, é imprescindível que seja visto como tal. Em um contexto de avanço das tecnologias de inteligência artificial, como já discutimos, e ao mesmo tempo de uma busca cada vez mais ávida e apressada por conteúdos de rápido consumo, corre-se o risco de um trabalho mais artesanal como o da tradução acabar perdendo espaço. Para Petê Rissatti, é possível que no futuro, o livro tal como o conhecemos hoje se torne um objeto de luxo, como um disco de vinil.

Nesse sentido, se o leitor estiver interessado apenas no conteúdo e não se importar se o texto não tiver alma, pode se contentar com uma tradução feita por máquina, mais barata; mas se quiser algo de maior qualidade, vai buscar a tradução feita por um profissional, em um livro mais caro. Um dos entrevistadores de Rissatti, Érico Assis, observa que essa dinâmica já ocorre com o público de mangás, que prefere não esperar o tempo necessário para a publicação de uma tradução oficial e já se acostumou com traduções-pirata de seus quadrinhos – feitas não necessariamente por máquina ou por tradutores voluntários, mas por fãs do gênero. Rissatti rebate que deve haver mais equilíbrio em um mundo que pressiona por formas de consumo cada vez mais velozes e exclusivas, o que provoca uma diluição da atenção, que, por sua vez, danifica a capacidade de retenção do cérebro e pode comprometer a capacidade de leitura de livros.

Nessa linha, o cientista político Luis Felipe Miguel (2025) alerta para a redução dos postos de trabalho mais qualificados e criativos devido ao avanço da IA sobre o mercado de trabalho. Se isso acontecer, a subsistência de tradutores literários não dependerá mais, como ocorre hoje, do acúmulo com outras funções, seja a tradução de outros tipos de texto, seja a docência ou o jornalismo, como vimos no caso dos tradutores analisados. “Sem o mercado de trabalho que os acolha”, como afirma Miguel (2025, *[s.p.]*), a tradução literária, assim como outros ofícios eminentemente criativos, “vai se tornar simplesmente o *hobby* de uns poucos endinheirados”, ou, como era no início do século XX, prerrogativa de uns poucos escritores consagrados – e que provavelmente têm outras fontes de renda mais garantidas.

No caso de países em desenvolvimento, como o Brasil, o que se vê é uma possível interrupção de um processo de amadurecimento de um segmento de sua indústria criativa. Como discutimos no início deste artigo, a tradução de obras literárias tradicionalmente ficou a cargo de escritores, ofício que aos poucos foi se profissionalizando. Idealmente, seria de se esperar que essa trajetória de profissionalização continuasse avançando, mas com um mercado editorial cada vez mais precário e reduzido, acompanhado de um público-leitor que também vem minguando, a perspectiva parece ser a do eterno fracasso do país do futuro.

Se houver alguma possibilidade de reverter esse cenário, é mais do que necessária a regulamentação da IA para que não vulnerabilize ainda mais a mão de obra humana. Deve-se também adentrar o terreno espinhoso do enquadramento da profissão do ponto de vista de categoria de classe, como mecanismo de proteção dos tradutores. Sobretudo, é essencial que haja políticas políticas de fomento à literatura não só voltadas para a leitura, mas também para proteger os parques direitos de tradutores, editores e outros profissionais do livro.

Referências

- BOTTMANN, Denise. Tradução é tudo de bom. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 12-13, maio 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Tradução literária**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- DALCASTAGNÊ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.
- DALCASTAGNÊ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021.
- FAILLA, Zoara (coord.). **Retratos da Leitura no Brasil**. 6. ed. [S.l.]: Instituto Pró-Livro, 2024. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Apresentac%C3%A7%C3%A3o_Retratos_da_Leitura_2024_13-11_SITE.pdf. Acesso em: 29 jan. 2025.
- MERCADO de tradução literária, com Caetano e Rogerio Galindo. Entrevista a Daniel Lameira. [S. l.]: Seiva, 2024. Disponível em: <https://www.seiva.com.br/course/vida-do-livro-2024>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- MIGUEL, Luís Felipe. Da internet morta ao mercado de trabalho morto?. **Substack**, 7 fev. 2025. Disponível em: <https://lfmiguel.substack.com/p/d-a-internet-morta-ao-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 7 fev. 2025.
- NICOLETTI, Janara. **Reflexos da precarização do trabalho dos jornalistas sobre a qualidade da informação**: proposta de um modelo de análise. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2019.

NOTAS DOS TRADUTORES: S5 EP 020 - ... E o Petê? Uma conversa sobre tradução e sala de aula com Petê Rissatti. Entrevistadores: Carlos Henrique Rutz, Mario Luiz C. Barroso e Érico Assis. [S. l.]: LabPub, 3 nov. 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/35UKVT7ec1iBCUsZy6pIcp?si=ca312bd2904f485f>. Acesso em: 29 jan. 2025.

VENUTI, Lawrence. **Invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

A imagem de Ofélia em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles

Mayra Rodrigues Prata Santos¹¹²

RESUMO: A tessitura da obra *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, é permeada de símbolos que remetem, ao longo da narrativa, a temáticas difusas e complexas. Tendo em vista o aspecto onírico e memorialístico do romance, este artigo propõe discutir a construção imagética e a representação de Ofélia nas lembranças e sonhos descritos por Rosa Ambrósio, narradora-personagem e atriz em decadência, que deseja escrever um livro de memórias. Para isso, fundamenta-se na bibliografia de Gaston Bachelard (2018), Alex Miyoshi (2010), Bosi (1977, 1986), Octavio Paz (1996), Mônica Genelhu Fagundes (2024) e Elaine Showalter (2004).

PALAVRAS-CHAVE: *As horas nuas*. Ofélia. Imagem. Lygia Fagundes Telles.

Introdução

Partindo-se do material analisado dentro de uma obra literária, muitos críticos pontuam a interpretação como um dos caminhos para se chegar ao apontamento das circunstâncias presentes, embora a palavra que se lê possua o poder desafiador da Esfinge, como aponta Bosi (1986) em *Interpretação da obra literária*. Sendo a palavra não diáfana, põe o leitor à prova e encerra-o na grande dança das letras que seduz e induz à apreciação do querer-dizer do texto lido. No entanto, o ato de interpretar não submete o escrito a uma explicação reducionista ou onipotente: o leitor ocupa a função de mediador, não devendo buscar uma mediação absoluta que submeta a escrita a um campo limitado de sentidos. Dessa forma, a interpretação pretende direcionar uma das possibilidades semânticas da obra literária.

Além disso, são pontuados por Bosi (1986) os conceitos de perspectiva e tom, tidos como mediadores na ação interpretativa. Ao fugir da esfera arbitrária, são estes aspectos que unificam a leitura de modo coerente. Assegurando a leitura do romance *As horas nuas* e aplicando-se aqueles conceitos a ele, pode-se entendê-lo como uma narrativa não linear, dotada de um fluxo de consciência difuso, em que três focos narrativos descrevem suas memórias e dores através de inquietações

¹¹² Mestranda em Estudos Literários pelo PPGL/UFS; E-mail: mayra.rps2@gmail.com.

constantes: Rosa Ambrósio, protagonista, uma atriz ao final de sua carreira, se propõe a escrever um livro de memórias; Rahul, o gato da atriz, tem lembranças de suas vidas passadas e percepções da vida presente; e Ananta é a analista de Rosa e paira como uma sombra. Os dois primeiros narram em primeira pessoa, enquanto a última é apresentada, inclusive em sua interioridade, por um narrador de terceira pessoa.

O entrelaçar das lembranças e invenções constitui uma narrativa densa e é preciso ter cuidado ao lê-la. Sorrateiramente, insinua-se, poder-se-ia dizer que, assim como um felino que caminha com passo macio, sem ruído, o leitor adentra o quarto escuro de Rosa Ambrósio que não acende a luz por querer a escuridão. Lygia Fagundes Telles tece o enredo contrapondo os limites entre invenção e memória, aspectos latentes em sua produção literária, que são primordiais na história.

O surgimento da imagem presente no texto permite ao leitor determinada interpretação da obra. Quando se elencam possibilidades interpretativas da descrição de uma cena, por exemplo, faz-se um apanhado de conjunturas existentes na narrativa e assim aponta-se a vereda. No romance moderno, as inquietações intrínsecas que saem do conúbio entre imagem e interpretação caracterizam a pluralidade do texto literário. Em *As horas nuas*, a imagem de Ofélia é evocada em sonhos descritos pela personagem central. Qual a origem deste símbolo retratado? Inicialmente, pode-se inferir dentro da palavra a representação da imagem que, para Bosi (1977, p. 13), “pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho”. Dessa forma, trata-se de uma aparição não escancarada, mas contundente.

A evocação da imagem nas águas

A atriz Rosa Ambrósio está em decadência. Não obstante, representou papéis importantes em peças renomadas como *Fausto*, *Vestido de Noiva*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* na sua respeitável carreira. As personagens encenadas carregam traços humanos que fogem do simples discernimento entre bem e mal. São construções despidas de maniqueísmos, representações da complexidade do homem. Ao assimilar e internalizar a interpretação, a atriz relata o que ficou desses personagens, tendo carregado e gestado essas ideias destaca:

Lembrar. Esquecer e de repente voltam os esquecidos com tamanha força, ululando nos sonhos e fora, uma conspiração. Acho que representei bem a dor de Ofélia mas quando saí do palco a dor continuou enterrada no meu peito até o cabo. (Telles, 2010, p. 49)

A assimilação da representação na vida da atriz é fator preponderante. É através dela que atua diariamente, posto que irá evocar a imagem de um dos papéis em sonho, como é o caso da figura de Ofélia. Esse símbolo é a circunstância da presença do objeto em si e da sua existência. Para Bachelard (2018), a memória é imagem; assim sendo, a concepção das águas e da morte vem de uma evocação da lembrança da dor. No entanto, a experiência da imagem é anterior à palavra, logo, as evocações dos sonhos de Rosa Ambrósio se coadunam com a realidade difusa em que a personagem vive.

Dessa forma, a aparição de Ofélia é remontada pela imagem. Octávio Paz (1996, p. 45) destaca que “o poeta as viu ou ouviu, [as imagens] são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo.” Assim, essas simbologias têm sentido e autenticidade em diversos níveis, pois apreendem uma realidade objetiva e reconstituem-na. É desta maneira que a imagem da personagem de Shakespeare é refletida nos sonhos de Rosa Ambrósio, pela presença da água. Há sempre a menção do elemento onírico pelos personagens, no segundo capítulo, narrado pelo gato, numa descrição, quase inconsciente, de um dos sonhos da atriz, quando esta o detalha a sua empregada.

Durante todo o romance, a atriz, num tom de súplica e num clamor incessante, reafirma o desejo de escrever. A tarefa é árdua: entre bebidas e verdades, a personagem mergulha em suas águas profundas e encontra trevas e solidão. Há uma cultura poética de reencontro da imagem de Ofélia, esta figura pode estar refletida na lua pelas águas, são reflexos melancólicos que constituem esse complexo. Essa imagem, segundo Paz (1996, p. 48) é um recurso desesperado contra o silêncio que invade, é a terrível experiência de si.

O imaginário que decorre da coexistência entre corpo e natureza, está entranhado no subconsciente humano. Em *As horas nuas*, além das imagens, há o apelo ao mito das águas, que remonta a diferentes contextos, perpassando por exemplo, o filósofo pré-socrático Heráclito, o personagem mítico Caronte e até cantigas populares. Há uma canção entoada na narrativa pelo gato Rahul, personagem que desfila pelas eras,

Fico olhando sua cabeça formigando de sonhos.
Quando refaço o caminho, ela começa um
movimento brusco que quase me atira longe. Firmo as
patas na ponte movediça, podia cravar as unhas nesta
ponte como fiz com o linho da poltrona. Procuro me
acomodar entre seus seios. *Fui andando pela ponte, a
ponte estremeceu, Água tem veneno, maninha, quem bebeu
morreu.* (Telles, 2010, p. 102)

Para Bachelard (2018), associam-se à água elementos funestos e melancólicos e, assim, podem-se recordar tanto princípios de nascimento como de morte. Este elemento *melancolizante* fixa-se em obras de variados autores, como Edgar Allan Poe. No trecho da canção popular supracitada, a menção do veneno e da morte corrobora a ideia ambivalente do conceito bachelardiano.

A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um nada substancial. Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, a água é a matéria do desespero. (Bachelard, 2018, p. 95)

A ambivalência atribuída às águas é retratada no romance através dos sonhos, marcadamente como elemento fúnebre. Desse modo, a complexidade onírica é tão profunda como as ondas. O destino da água que corre, que simboliza gênese e fim, duela com a embriaguez da memória da atriz em decadência ou com o gato dotado de pensamento crítico. É esse devir que caracteriza a obra, num atordoamento cruel dos personagens de Telles. A substância presente no jogo da representação adquire condição dúbia do real. Em suma, a composição do romance atenta para a correlação de elementos difusos e oníricos. A presença das águas atende à vociferação dos personagens que estão fatalmente entranhados em processos de criação e invenção de memórias.

Ofélia submersa: o corpo entre águas e imagens

A tragédia clássica de William Shakespeare, *Hamlet*, suscita até os dias de hoje inquietações acerca de uma personagem secundária, mas que nem por isso ficou em segundo plano no campo literário e artístico nos últimos 200 anos. Uma mudança na sua interpretação, em 1827, modificou a compreensão da personagem, sua recepção foi tamanha, que permeou o imaginário de poetas, artistas plásticos, dramaturgos e intérpretes, de modo a representar a personagem de maneira singular. A polissemia diante de algumas representações da imagem de Ofélia ocupa dois eixos essenciais: a loucura e a morte. Essa unanimidade, sobretudo nas artes visuais, se configura como uma concepção da mulher no século XIX.

No artigo *Ofélia morta – do discurso à imagem*, a autora Márcia Tiburi aborda a questão necrófila como característica da estética romântica, e esse culto à mulher-cadáver que se constitui temática na poesia e nas artes. A mulher que não tem poder sobre sua sexualidade e seus sentimentos, pois estes não lhe pertencem plenamente, agora também não tem domínio sobre seu corpo. Ofélia tem seu corpo exibido, nas representações, como um objeto. Não obstante o caráter mórbido dessa imagem, é

ela, a ninfa morta, que ainda pode ser amada. O tema mais poético, segundo Edgar Allan Poe, é a morte da mulher bela, dessa forma, a história patriarcal moderna molda a representação da figura feminina.

A questão cultural envolvendo a imagem da mulher passa pela cópia e invenção do real, assim, as representações estão sujeitas ao estilo de uma época, de um lugar. Surge a universalização de determinados personagens, mas estes não são nada mais que alegorias representadas culturalmente. No entanto, a imagem de Ofélia transcende a si mesma, está como um fantasma pairando no abismo, o seu silenciamento dentro da narrativa ecoa, pois é notória a profusão da sua aparição.

A morte trágica da filha de Polônio cria uma imagem da bela apaixonada que morre nas águas, não à toa, Ofélia é a personagem feminina mais representada na pintura da Inglaterra vitoriana. Segundo Fagundes (2024), a imagem da musa afogada condicionou, no século XIX, um modelo exemplar do feminino: a *femme fragile* casta e passiva. Este comportamento modulado da esposa fiel e filha devotada é posto de lado para dar espaço ao papel da mulher decaída, rompendo com as regulações do seu sexo, Ofélia planeja a própria morte e, dessa maneira, sobrevive como um fantasma.

RAINHA:

[...]

Suas roupas inflaram e, como sereia

A mantiveram boiando um certo tempo;

Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções;

Inconsciente da própria desgraça

Como criatura nativa desse meio,

Criada para viver nesse elemento.

Mas não demoraria pra que suas roupas

Pesadas pela água que a encharcava,

Arrastassem a infortunada do seu canto suave

À morte lamacenta. (Shakespeare, 2020, p. 117)

Ao narrar a morte de Ofélia, Gertrudes expõe para Laertes como aquela jovem inocente perde a razão e se entrega ao amor, ao suicídio. As roupas infladas sugerem o desamparo sexual, já que, logo em seguida, ela é comparada à sereia, criatura mítica sensual e reprovável (tendo em vista a concepção moral da era vitoriana). É dessa forma que a imagem da donzela casta se transmuta no ser mítico. Além disso, durante seu momento derradeiro e logo após a morte do pai, Ofélia passa a entoar cantigas, tal qual a sereia que seduz através do canto, ela está entregue

a essa degeneração. No romance de Lygia Fagundes Telles, essa cena também é descrita em sonho pela personagem:

Noite escuríssima. Viu-se nua em meio das trevas, mergulhada até o pescoço na água tão gelada que era como se estivesse num cubo de gelo. Começou então a chorar, chorar — e fez o gesto, roçando as pontas dos dedos nas faces, imitando as lágrimas que desciam sem parar. Lágrimas tão ardentes que aos poucos foram derretendo o gelo, varando a superfície dura até que a crosta se fez em pedaços e ela pôde se libertar aquecida, mas não fora mesmo uma coisa deslumbrante? Hem?!... Se salvar no próprio pranto. (Telles, 2010, p. 34)

A imagem da mulher mergulhada em águas geladas traz o mito da personagem de Hamlet que outrora fora representado pela atriz. Bachelard (2018) caracteriza essa aparição do complexo como elementos *poetizante*, e este, por sua vez, propõe a união de componentes como a lua e as ondas, trazendo-os para um nível cósmico. Além disso, a presença da noite é fator influente, pois estabelece um jogo íntimo no devaneio: a melancolia das trevas que avançam. A lua que verte sangue. A água que partilha das leis da noite e da morte, eis o conjúrio formado.

Ao fazer um apanhado de representações de Ofélia no século XIX, Fagundes (2024), no texto *A cabeleira de Ofélia: performance, pintura e poesia*, estrutura algumas características presentes nas artes. Na pintura (figura 1), a ninfa está com lábios entreabertos entoando sua derradeira canção, de forma mórbida e bela — cingida de flores —, ela própria remodelada em flor desabrochada e decaída. Esse silêncio sufocante presente na pintura ambienta a morte na natureza cuja paisagem a dispõe no seu inescapável destino: a morte nas águas. Em virtude do corpo como objeto de contemplação — quase completamente submerso —, a faceta da mulher morta traz uma inequívoca dimensão erótica, está exposta ao olhar, está alienada de seu corpo. E desse modo, o artista consegue captar um momento de crise do drama shakespeariano, a pintura de Everett Millais também materializa o sonho de Rosa Ambrósio: há uma figura suplicante que expira.



Figura 1: *Ofélia* (1852), de John Everett Millais

A água, que é elemento crucial na trama, age como espelhamento entre Hamlet e Ofélia. Ambos são encaminhados às águas para a morte, no entanto, a consumação desse destino é feita pela ninfa (este termo foi utilizado pelo filho do falecido rei logo após o seu longo e célebre solilóquio: ser ou não ser, quando se dirige a ela). Assim, ao ser chamada de criatura das águas, tem seu desígnio traçado, é enunciado o que será atestado no seu afogamento (Miyoshi, 2010). Enquanto Hamlet hesita, Ofélia, testemunhando seu destino, escolhe o ser. A ocultação do seu ato na fala de Gertrudes e nas representações feitas da personagem é também um modulador de seu comportamento, de seu ser, que já era anulado por Polônio, Laertes e Hamlet.

Ofélia deu aos artistas – e também ao público espectador, ambos particularmente masculinos – a oportunidade de se acercarem e contemplarem a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina descontrolada, sobretudo quando a loucura leva à morte. A sexualidade é paradoxalmente potencializada no caso de Ofélia, já que ela é reprimida e ocultada por editores, intérpretes e atores. (Young, 2002 apud Miyoshi, 2010)

Quando, em 1827, faz-se uma montagem inglesa, em Paris, de Hamlet, um novo destino é colocado ao espectador. É através de Harriet Smithson (figura 2) que a personagem, até então colocada em um dos últimos lugares, ganha maior notoriedade. Sua complexidade é desvelada com o papel da atriz irlandesa pois continha episódios dramáticos apropriados à tradição romântica (Miyoshi, 2010). Nas artes plásticas, reconhecia-se algumas objeções na representação em relação ao teatro, contudo, a disseminação de uma Ofélia enlouquecida na figura da atriz insinuaram um novo recorte da personagem. Como descreve Showalter (1985): “mulher voluptuosa e ensandecida que, de forma explícita, abre mão de suas flores e ervas selvagens, simbolicamente deflorando a si mesma.” Assim, Ofélia ganha destaque e um panorama da imagem da mulher em Hamlet molda toda uma cultura.

Ofélia não foi vista apenas negativamente; seu “exemplo” seria uma inspiração às atrizes. Mesmo em 1827, em Paris, parece ter havido uma moda de penteado com arranjo de palha, à maneira de Harriet Smithson, acompanhado de um longo véu negro.²⁷ Ofélia teria sido, desse modo, um modelo a ser seguido. Sua personagem podia ilustrar os males advindos de uma suposta conduta indevida, mas talvez, num primeiro momento, o público tenha dado menos atenção a isso e mais à qualidade da atriz, à novidade da personagem e à empatia por sua imagem visual e trágica, fortalecida pela sensibilidade romântica. (Miyoshi, p. 85 e 86, 2010)

A performance de Smithson seria posteriormente retratada entre 1830 e 1850 por Delacroix (que assistiu à apresentação teatral). Além disso, é no século XIX que surgem pesquisas e avanços científicos no tocante aos estudos psiquiátricos, e a imagem de Ofélia entra em conformidade com essa questão. A difusão da ideia de mulher tem predisposição a enfermidades como: epilepsia, histeria, melancolia; fundamentou muitas análises da época (Miyoshi, 2010). Muitas representações negativas são feitas a respeito dessa imagem da personagem, a crítica feminista evidenciou a problemática na tragédia de Hamlet, no entanto, problemas como insanidade, sexualidade feminina, sugerem uma opressão das mulheres na sociedade. Um questionamento é feito por Elaine Showalter: Ofélia representa o arquétipo da mulher como loucura ou da loucura como mulher? Dessa forma, são concatenadas na história a rejeição e traição sofridas pela personagem.



Figura 2: Harriet Smithson em *Ophelia*, 1827.

Segundo a crítica teórica francesa, o que escapa da representação na linguagem é negativo, representa uma falta, uma ausência, portanto. Diante de debates feitos por psicanalistas e estudiosos, como é o caso de Lacan, em 1959, no Seminário VI: "O desejo e sua interpretação" (*Le désir et son interprétation*), que inaugura seu discurso pontuando Ofélia como objeto do desejo em Hamlet. Ao ditar a etimologia de seu nome (O-phallus), a vincula à figura masculina que é preponderante em seu discurso. O retrato de Ofélia como a jovem louca é então propagado pela medicina e pelas artes; pinturas como a de Millais – citada anteriormente – compõe o que se chama de *intricate traffic* entre mulheres e loucura na literatura, psiquiatria, teatro e arte no final do século XIX (Showalter, 2004).

Conclusão

Ao conter simples visões, imagens retidas na memória ou nascidas de sonhos, *As horas nuas* compõe as dualidades do ser humano, suas falhas, seus enredos esgarçados, e a imagem de Ofélia traz uma ressonância simbólica no romance de Lygia Fagundes Telles. O interesse no silenciamento da mulher, seja político, social ou até mesmo estético (representações da imagem de Ofélia morta), contribui para a formação da figura feminina frágil e vulnerável. Assim, mediada pelas expectativas alheias, a personagens instituem uma crítica a respeito da representação da mulher morta, para isso basta deter-se na história da arte que revela uma imaginação, por vezes, misógina. Não somente perpetrada na figura da personagem de Hamlet, mas também contida no imaginário através dos contos de fadas que trazem as princesas adormecidas.

Durante séculos, Ofélia aparece aos sonhadores, aos poetas e aos loucos, fluando em seu riacho. Na literatura e nas artes, ela tornou-se um símbolo da mulher oprimida, vítima de estruturas patriarcais. A personagem lygiana recupera e tensiona essa imagem ao propor o questionamento sobre o papel da mulher decaída: Rosa Ambrósio – atriz de destaque quando jovem, na velhice é posta à margem da sociedade – que transita entre lucidez e delírio. Na tragédia shakespeariana, Ofélia, que durante a peça tenta desempenhar a sua função na sociedade, quando levada à morte, transmuta-se em sereia. Logo, esse símbolo feminino continua ecoando a ideia de uma mulher cuja subjetividade é dissolvida diante do desejo e da loucura alheios, muitas vezes masculinos.

Ao desenhar o arquétipo da mulher silenciada e fragmentada, Lygia Fagundes Teles elabora uma crítica à construção cultural do feminino associado à fragilidade emocional. Rosa Ambrósio, como Ofélia, experimenta devaneios e crises que a colocam à margem da racionalidade normativa, e justamente nesse espaço é que aflora sua verdadeira complexidade. A personagem, com ecos “ofélicos”, atravessa, metaforicamente, seus próprios afogamentos: perdas, envelhecimento, solidão. Mas há, na sua trajetória, um contínuo movimento de reinvenção, ainda que doloroso, o romance revela uma mulher pungente, contraditória, vigorosa. Assim, a imagem de Ofélia em *As boras nuas* sugere um diálogo intertextual que traz a personagem shakespeariana para o contexto contemporâneo, questionando como as mulheres ainda carregam expectativas de obediência, submissão e autonegação.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 3ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BOSI, Alfredo. Interpretação da obra literária. **Literatura Brasileira**, V. 2: Criação, Interpretação e Leitura do Texto Literário, 1986.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. A cabeleira de Ofélia: performance, pintura e poesia. **Gláuks-Revista de Letras e Artes**, v. 24, n. 3, p. 284-304, 2024.

MILLER, Jacques-Alain. Apresentação do Seminário 6: O desejo e sua interpretação, de Jacques Lacan. **Opção Lacaniana**, v. 5, n. 4, p. 1-19, 2014.

MIYOSHI, Alex. A escolha de Ofélia: Representações visuais da dama nas águas no século 19. **Revista de História da Arte e da Cultura**, n. 13, p. 79-92, 2010.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: **Shakespeare and the Question of Theory**. Routledge, 2004. p. 77-94.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta: do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas**, v. 18, p. 301-318, 2010.

Dramaticidade como crítica ao imaginário social nas obras *O Pagador de Promessas* e *O Bem Amado* de Dias Gomes

Paula Luiza Cangussu Silva¹¹³

RESUMO: Este artigo propõe uma análise comparativa entre as obras *O Pagador de Promessas* (2002) e *O Bem Amado* (2014), de Dias Gomes, com foco na dramaticidade como instrumento de crítica social. Através da tragédia e da comédia, o autor constrói narrativas que expõem as contradições da sociedade brasileira, abordando temas como religião, política, exclusão social e manipulação midiática. A análise parte da leitura dramatúrgica das obras, amparada por autores como Aristóteles, Anatol Rosenfeld, Antônio Candido, Michel Foucault e Boris Fausto. Busca-se demonstrar como a literatura teatral de Gomes reflete e questiona a realidade social brasileira, convocando o público à reflexão crítica sobre sua própria história, valores e instituições. Conclui-se, assim, que a dramaturgia de Dias Gomes é uma ferramenta potente de denúncia e conscientização, revelando, por meio da arte, os dilemas e as hipocrisias presentes no tecido social do país.

Palavras-chave: Dramaturgia Crítica. Imaginário Social. Dias Gomes.

Introdução

A obra *O Pagador de Promessas* (2002), de Dias Gomes, representa um marco na trajetória do autor. Escrita originalmente em 1959, a peça marca o início de sua segunda fase no teatro e o consagra como um dos principais dramaturgos brasileiros. Em 1962, a obra foi adaptada para o cinema, alcançando grande repercussão nacional e internacional. Seu enredo acompanha a saga de Zé do Burro, um homem simples e honesto do interior que, na tentativa de salvar seu burro de estimação, Nicolau, recorre a uma promessa feita a Santa Bárbara.

Em diálogo com o padre Olavo, Zé do Burro revela o motivo de sua devoção e as circunstâncias que o levaram a realizar um ritual no candomblé:

¹¹³ Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ensino, Linguagens e Sociedade (PPGELS), da Universidade do Estado da Bahia; Membro do GRUPELE/UNEB e do LEALL/UNEB; E-mail: paulaluiza17mp@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-0262-7560>

Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo. Eu também nunca fui muito de freqüentar terreiro de candomblé. Mas o pobre Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizesse bem, mal não fazia. E eu fui. Conte pra Mãe-de-Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansan, dona dos raios e das trovoadas. Iansan tinha ferido Nicolau... pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansan, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansan é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a Igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.” (Gomes, 2002, p. 47).

Com uma cruz de madeira às costas, Zé do Burro percorre sete léguas até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, com o intuito de cumprir sua promessa. No entanto, ao chegar ao templo, é impedido de entrar pelo padre, que invalida o ato religioso por ter sido realizado em um ritual de candomblé. O sacerdote, com veemência, declara: “Não é Santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica! O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu esse sacrifício!” (Gomes, 2002, p. 49). Em seguida, o padre dá as costas ao devoto, dirige-se ao interior da igreja e fecha as portas da casa de Deus. Diante da recusa, Zé do Burro mantém-se inabalável em seu propósito e, ao se recusar a desistir da promessa, acaba morrendo na escadaria da igreja.

A figura de Zé do Burro carrega traços característicos dos personagens criados por Dias Gomes: tipos populares com marcas regionais, imersos em embates sociais e religiosos. Sua trajetória evidencia críticas contundentes à religiosidade tradicional, à concentração fundiária, à manipulação política e ao sensacionalismo midiático. Nesse sentido, as obras de Gomes não apenas retratam a realidade, mas a problematizam, assumindo uma função crítica e reflexiva.

Em consonância, Antônio Candido (1995, p. 248) afirma que a literatura conduz o leitor a novos horizontes de compreensão e crítica da realidade social: “As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo.”

Dessa forma, este artigo tem como objetivo promover uma reflexão sobre a dramaticidade como instrumento de crítica social na obra *O Pagador de Promessas* (2002). Além disso, propõe-se a desenvolver uma análise comparativa com *O Bem*

Amado (1978), também de autoria de Dias Gomes, a fim de identificar elementos comuns e contrastantes entre as obras, evidenciando como ambas utilizam a linguagem dramática como forma de denunciar e problematizar as mazelas sociais.

A Dramaticidade como Ferramenta de Crítica Social em *O Pagador de Promessas* (2002)

Em *O Pagador de Promessas* (2002), Dias Gomes revela sua maestria ao empregar a dramaticidade não apenas como elemento estético, mas como instrumento contundente de crítica social. Através de uma narrativa intensamente simbólica, o autor desvela as contradições de uma sociedade marcada por profundas desigualdades, expondo o embate entre a tradição rural e os valores da modernidade urbana. Por meio da figura de Zé do Burro, um homem simples e profundamente devoto, evidencia-se a marginalização do indivíduo diante das estruturas de poder, sejam elas religiosas, estatais ou midiáticas.

A peça convida o espectador a refletir sobre a realidade brasileira, confrontando-o com dilemas morais, tensões sociais e a persistência de estruturas excludentes. Como observa Anatol Rosenfeld (1996, p. 57), a dramaturgia de Dias Gomes mergulha em um universo de forças repressoras que sufocam a liberdade individual:

A dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa, em todas as peças, um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta, franca ou dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humana.

De acordo com Rosenfeld (1996), o autor manifesta, em sua obra, uma atenção sensível aos problemas sociais e históricos que o cercavam, incorporando-os como matéria de reflexão em suas peças. Nesse sentido, o protagonista pode ser interpretado como uma figura trágica. Dotado de coragem e convicção, Zé do Burro assume uma postura messiânica: representa o sofrimento do povo e revela as tensões de uma sociedade em processo de modernização, mas que ainda se agarra às tradições rurais. Como o próprio autor declara na introdução da obra:

O Pagador de Promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer o uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. [...] Zé-do-Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, [...] porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira. (Gomes, 2002, p. 11).

Em vez de apresentar o heroísmo como o arquétipo do salvador da sociedade, Dias Gomes o reconstrói como a perseverança na defesa das próprias convicções e raízes diante de uma lógica urbana que se impõe. Após a morte de Zé do Burro, o povo da capoeira carrega seu corpo até o altar da igreja:

Mestre Coca consulta os companheiros com o olhar. Todos compreendem a sua intenção e respondem afirmativamente com a cabeça. Mestre Coca inclina-se diante de Zé-do-Burro, segura-o pelos braços, os outros capoeiras se aproximam também e ajudam a carregar o corpo. Colocam-no sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como um crucificado. Carregam-no assim, como numa padiola e avançam para a igreja. (Gomes, 2002, p. 139).

Embora em vida não tenha conseguido cumprir sua promessa, é por meio da ação coletiva do povo que seu desejo é realizado. Tal cena remete diretamente ao conceito de catarse proposto por Aristóteles (2007), segundo o qual a tragédia desperta compaixão e temor, purificando essas emoções no espectador:

[...] a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; [...] suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (Aristóteles, 2007, p. 35).

Além disso, Dias Gomes também critica o sensacionalismo midiático. O repórter, ao descobrir que Zé do Burro prometera dividir suas terras com trabalhadores pobres, deturpa os fatos em benefício próprio, como revelado no diálogo:

REPÓRTER: Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ: (Não entende)

Reforma agrária? Que é isso?

REPÓRTER: É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre aqueles que não as possuem.

ZÉ: E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.

REPÓRTER: (Toma notas)

É a favor da reforma agrária.” (Gomes, 2002, p. 68–69).

A manipulação da verdade pelo jornalista visa promover a audiência do jornal, ignorando a genuína religiosidade e inocência do protagonista. Além da imprensa, outros personagens também exploram Zé do Burro, como o comerciante que vê na situação uma oportunidade lucrativa:

GALEGO

(Sai da venda, apressado e dirige-se ao fotógrafo). Um momento! O senhor não podia fazer aparecer também o meu estabelecimento? Sabe... uma publicidadezinha... (Gomes, 2002, p. 73).

Esses episódios evidenciam uma crítica contundente à instrumentalização de indivíduos pela mídia e pelo comércio, alimentada por uma lógica capitalista que se sobrepõe aos valores humanos. Essa mesma modernidade é sentida pela esposa de Zé do Burro, Rosa, que, angustiada, reconhece o deslocamento do casal no novo contexto urbano:

ROSA (Nervosamente):

Estou farta é dessa palhaçada. Estamos aqui bancando os bobos. Toda essa gente está rindo de nós, Zé! Quem não está rindo está querendo se aproveitar! É uma gente má, que só pensa em fazer mal.

(Sacode-o pelos ombros, como para chamá-lo à realidade).

Largue a cruz onde está, Zé, e vamos embora pra nossa roça, antes que seja tarde demais! (Gomes, 2002, p. 117).

A percepção de Rosa reforça o antagonismo entre o universo rural — com sua simplicidade, religiosidade e tradição — e o urbano, marcado por interesses, indiferença e racionalidade instrumental.

Ademais, Dias Gomes tensiona a relação entre o Estado e a Igreja, representados pelo Padre Olavo e pela polícia, que contribuem para a exclusão do protagonista. Como observa Boris Fausto (1996, p. 35), a Igreja e o poder estatal mantinham entre si uma aliança de conveniência:

Muitos dos encargos da Coroa resultavam, pelo menos em tese, em maior subordinação da Igreja, como é o caso da incumbência de remunerar o clero e construir e zelar pela conservação dos edifícios destinados ao culto.

É justamente essa autoridade religiosa, respaldada pela força policial, que recusa a entrada de Zé do Burro na igreja. Sua fé é considerada profana por ter origem em um ritual de candomblé, o que leva o padre a interditar a promessa. Em seguida, a polícia o trata como um subversivo:

GALEGO

(Para Mestre Coca)

Polícia... estão querendo prender el hombre! (Gomes, 2002, p. 94).

A recusa institucional e a repressão policial selam o destino trágico de Zé do Burro, conferindo à obra um caráter profundamente simbólico e crítico. Ao fim, o protagonista morre na escadaria da igreja, sem jamais alcançar o altar — uma metáfora da exclusão social, da intolerância religiosa e da incompreensão diante da fé popular.

***O Pagador de promessas* (2002) e *O Bem Amado* (2014): Conexões e contrastes entre as duas obras icônicas da literatura**

Dias Gomes realizou uma leitura crítica da sociedade brasileira e a transfigurou na literatura e no teatro, compondo um painel sociopolítico e cultural do Brasil na segunda metade do século XX. Em sua autobiografia, o autor revela que *O Pagador de Promessas* (2002) nasceu de uma necessidade interior de compreender o mundo. A partir dessa inquietação, idealizou o personagem Zé do Burro:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente ou abdica por completo de si mesmo. *O Pagador de Promessas* é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído. (Gomes, 1998, p. 179).

Segundo o autor, o protagonista foi aniquilado não apenas pela Igreja, mas por toda uma estrutura social opressora. Apenas o povo marginalizado, excluído da sociedade, assim como Zé do Burro, demonstrou solidariedade, por se identificar com seu sofrimento. Para Dias Gomes, a obra não constitui uma crítica à religião em si, mas sim à falsa noção de liberdade promovida por uma sociedade capitalista excludente. Nesse sentido, a Igreja, em *O Pagador de Promessas* (2002), simboliza a opressão universal do sistema capitalista sobre os indivíduos que ousam seguir caminhos alternativos.

Já em *O Bem Amado* (2014), o autor caracteriza a peça como uma “farsa político-patológica” e afirma que ela se insere em uma fase da dramaturgia brasileira que investigava a realidade do país, promovendo uma espécie de tipificação do povo brasileiro. Nesse contexto, Dislene Cardoso de Brito (2015, p. 55) comenta sobre o surgimento da obra e destaca que a inspiração partiu de um episódio verídico ocorrido em uma cidade do interior, como se evidencia a seguir:

A peça nasceu de um fato verídico, ocorrido em uma cidade do interior do Espírito Santo. Nessa cidade, onde não havia cemitério, um candidato a prefeito firmara sua plataforma sobre a necessidade da construção de um Campo Santo para seus habitantes. Com essa promessa de campanha, fora eleito. Após construção magnânima do cemitério, ficou aguardando a morte do primeiro cidadão para inaugurá-lo. A ausência de um defunto fez com que a oposição acusasse o prefeito de perdulário, esbanjador do erário público. Assim surgiu Odorico Paraguaçu no teatro. Dias Gomes aproveitou essa história para desenvolver uma sátira política. Faltava apenas construir o personagem. Inspirado em Carlos Lacerda, na época Governador do Estado da Guanabara, inseriu no personagem um hiperbólico estilo oratório. A história é narrada em uma cidade fictícia do interior baiano, e Odorico acabou se transformando em um protótipo do político interiorano, produto do coronelismo.

A partir dos fatos acima expostos, observa-se que, assim como Zé do Burro em *O Pagador de Promessas* (2002), Odorico Paraguaçu em *O Bem Amado* (2014) também é movido por uma promessa. No entanto, no primeiro caso, trata-se de um homem simples e íntegro; já no segundo, de um político corrupto e desprovido de valores éticos. Diante disso, Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho (1986, p. 24) afirmam: “Cada povo tem a sua literatura própria, como cada homem seu caráter particular, cada árvore tem seu fruto específico”. Assim, embora haja elementos semelhantes entre as obras, suas construções e significados são distintos e refletem diferentes aspectos da sociedade brasileira.

O Bem Amado (2014) também apresenta uma narrativa que propõe uma reflexão crítica sobre o Brasil, mas, diferentemente de *O Pagador de Promessas* (2002), adota a comédia como lente de análise. Nessa obra, a figura do herói trágico que representa os excluídos dá lugar ao falso mito. Odorico Paraguaçu simboliza uma classe política que se disseminou pelo país, marcada por práticas coronelistas, discursos demagógicos e promessas vazias. Nesse sentido, é válido destacar que os falsos mitos permanecem presentes em todas as épocas, alimentados pela ingenuidade de muitos indivíduos que se deixam enganar por discursos bem articulados e promessas eleitorais ilusórias.

Ademais, em *O Bem Amado* (2014), é possível identificar o uso de elementos cômicos e de falseamento da realidade, muitas vezes carregados de deboche. Esses recursos se manifestam por meio de metáforas e situações absurdas, que evidenciam críticas contundentes à realidade brasileira. Um exemplo marcante é a prisão do jegue, episódio no qual Dias Gomes satiriza a aplicação da justiça no país, revelando suas distorções e contradições.

ODORICO: Ontem fui visitar a cadeia. Nas celas, onde devia prender criminosos, o delegado cria galinhas, até papagaio. Só havia um preso: um jegue. (Gomes, 2014, p. 41).

Esse caso evidencia aquilo que Dias Gomes percebe como um problema estrutural da justiça brasileira, bem como os privilégios presentes na sociedade. A prisão “absurda” do jegue, por exemplo, ocorre devido à importância da vítima, o filho do Zé Peixeiro. Em paralelo, temos o caso de Zé do Burro, que se torna alvo da polícia por insistir em depositar sua cruz no altar da igreja, embora não tivesse cometido nenhum crime. O próprio personagem afirma: “Não, eu não vou fugir como qualquer criminoso, se estou com a minha consciência tranqüila.” (Gomes, 2002, p. 132). Diante desses fatos, tornam-se evidentes as críticas do autor à hipocrisia política e à seletividade da justiça no Brasil.

Em ambas as obras, Dias Gomes também denuncia o sensacionalismo midiático presente nos veículos de comunicação. Em *O Pagador de Promessas* (2002), os jornalistas se aproveitam da imagem de Zé do Burro para aumentar a venda dos jornais, transformando-o em um símbolo de fé. Isso fica claro no título da manchete: “Novo Cristo prega a revolução”. Além disso, a imprensa o associa à reforma agrária e à luta contra a exploração do homem pelo homem. Como resultado, o povo da periferia se solidariza com sua causa. Essa cena é particularmente dramática, pois revela a distorção da verdade e sua transformação em espetáculo, evidenciando que o interesse do repórter era a vendagem, e não a veracidade dos fatos.

Já em *O Bem Amado* (2014), a narrativa gira em torno do prefeito Odorico Paraguaçu, que precisa inaugurar o cemitério da fictícia cidade de Sucupira para cumprir uma promessa de campanha. Diante da ausência de um defunto, ele e sua equipe passam a criar situações para provocar uma morte e, assim, promover notícias sensacionalistas em torno da inauguração. Paralelamente, surge o candidato da oposição, Vladimir de Castro, proprietário do jornal *A Trombeta*. Ele utiliza o poder da imprensa para manipular a opinião pública a seu favor. Com esse objetivo, lidera os agricultores a invadir o cemitério em nome da “reforma agrária”, com a intenção de difamar Odorico e garantir sua eleição. Vladimir é retratado como um homem sem escrúpulos e profundamente corrupto: sonegador de impostos,

manipulador e movido por ambição, ele utiliza todos os recursos disponíveis na imprensa local para alcançar o poder, desprovido de qualquer ética.

Nas duas obras, Dias Gomes evidencia como a mídia pode ser usada como instrumento de manipulação e distorção da verdade em busca de visibilidade e audiência. O sensacionalismo midiático é retratado como uma estratégia para aumentar a popularidade, mesmo que isso implique a adulteração dos fatos e a perda da ética jornalística.

Assim como Zé do Burro, Odorico Paraguaçu só consegue cumprir sua promessa após a morte. No entanto, em *O Pagador de Promessas* (2002), a morte do protagonista assume um caráter trágico, provocando um efeito catártico no público. Isso ocorre porque a tragédia de Zé do Burro é marcada por grande comoção e sensibilidade, refletindo não apenas as desigualdades socioculturais de um povo, mas também o clamor dos excluídos que, ao erguerem o corpo do pagador como uma bandeira, reivindicam direitos e respeito em igual medida. O desfecho da peça, no qual a população enfrenta a polícia e ignora a autoridade do padre Olavo ao carregar Zé do Burro e sua cruz para dentro da igreja, simboliza que o poder também pode estar nas mãos do povo, desde que este tenha consciência disso e deseje exercê-lo.

Em contrapartida, a morte do personagem Odorico Paraguaçu é tratada sob uma perspectiva cômica, marcada pela ironia e pelo absurdo. O desespero do prefeito em cumprir sua promessa de campanha o conduz a uma série de estratégias, ora lícitas, ora escandalosamente ilícitas, na tentativa de obter um defunto para a tão aguardada inauguração do cemitério. Para isso, recorre ao temido Zeca Diabo, um notório “fazedor de defuntos”¹¹⁴, a quem confere, paradoxalmente, o cargo de delegado da cidade. Contudo, o imprevisível acontece: o matador, ao invés de providenciar uma vítima qualquer, elimina justamente seu contratante, o próprio Odorico Paraguaçu. Assim, de maneira trágico-cômica, a promessa se realiza postumamente. O cemitério é, enfim, inaugurado, e cabe a Vladimir de Castro — agora prefeito — realizar a cerimônia, consolidando-se como símbolo de uma política oportunista e desprovida de escrúpulos.

Nesse cenário, é pertinente evocar Aristóteles (2007), que distingue a tragédia e a comédia por meio da representação de seus personagens: enquanto a tragédia se ocupa de figuras nobres, dotadas de grandeza e coragem, a comédia apresenta tipos comuns, muitas vezes fracos e ridículos. Tal oposição estrutural entre os gêneros é também ressaltada por Alberti (1999, p. 46), ao afirmar:

¹¹⁴ Conforme relata Dias Gomes (2014), o personagem Zeca Diabo tornou-se conhecido como “fazedor de defuntos” por ter tirado a vida de diversas pessoas ao longo de sua trajetória. Um episódio marcante foi a chacina de uma família tradicional, cujos membros foram mortos com um tiro cada um. Após esse crime brutal, o cangaceiro profissional foi forçado a fugir de sua cidade natal. Ainda assim, Odorico Paraguaçu ordena que o tragam de volta a Sucupira, com o objetivo escuso de obter, a qualquer custo, um novo defunto para inaugurar o cemitério municipal.

A comédia é a representação de homens baixos (isto é, não nobres); ela coloca em cena efeitos não dolorosos e não destrutivos que resultam de uma falta constitutiva; sua história é desconhecida e assim por diante. Tudo isso se opõe à positivação da tragédia [...]. A principal oposição refere-se, porém, à própria essência do trágico: se o defeito cômico é inofensivo e não engendra dor nem destruição, é ao *pathos*, à violência trágica, definida como “ação destrutiva ou dolorosa”, que ele se opõe.

De acordo com a análise do autor, é possível perceber que a comédia, possivelmente, surgiu como uma resposta à tragédia. Enquanto a tragédia provocava sentimentos de terror, piedade e força moral, a comédia, por sua vez, buscava despertar o riso por meio do exagero e da sátira. Nesse sentido, observa-se que, embora a morte dos protagonistas esteja presente em ambas as obras, o efeito moral produzido é distinto: em *O Pagador de Promessas* (2002), a morte de Zé do Burro enobrece sua figura e reforça seu caráter íntegro; já em *O Bem Amado* (2014), a morte de Odorico Paraguaçu atua como instrumento de escárnio, ridicularizando o personagem principal e evidenciando o absurdo da política que ele representa.

Considerações

As obras de Dias Gomes propõem ao leitor e ao espectador uma reflexão que transcende o âmbito individual, convidando à análise do outro e da realidade social que o cerca. Tanto a tragédia quanto a comédia, em sua estrutura e função, são utilizadas pelo autor como instrumentos de crítica social. Para isso, ele realiza uma leitura atenta da sociedade brasileira, refletindo, a partir dela, sobre a conduta dos indivíduos — especialmente daqueles que exercem poder — como foi evidenciado neste trabalho por meio das análises críticas desenvolvidas.

Em *O Pagador de Promessas* (2002), o padre Olavo surge, inicialmente, como a figura de um guardião do saber e da ordem institucional, investido do poder de decidir quem pode ou não adentrar a igreja. Seu papel transcende o espaço religioso e estende-se ao agenciamento de outras esferas do poder social. No entanto, é a persistência de Zé do Burro diante do dogmatismo clerical que promove a conscientização coletiva do direito à fé, revelando a exclusão simbólica promovida pelas instituições e reivindicando o acesso universal aos espaços sagrados.

Por sua vez, em *O Bem Amado* (2014), Odorico Paraguaçu representa uma caricatura do político tradicional, repleto de vícios e falhas morais, figura ainda reconhecível no cenário político contemporâneo. Seu adversário, Vladimir de Castro, igualmente arrogante e movido por interesses pessoais, utiliza-se da mídia e da manipulação popular em sua busca pelo poder. Ambos, embora em lados opostos, acabam por relegar os interesses do povo, atropelando-o em nome de suas ambições. Diante desse panorama, Dias Gomes convida o público a refletir sobre a hipocrisia que permeava — e ainda permeia — a história política brasileira, sobretudo a partir da década de 1960.

Desse modo, fica evidente que a dramaturgia de Dias Gomes tem como objetivo provocar a consciência crítica do público, trazendo à tona questões sociais relevantes e questionando comportamentos recorrentes na sociedade brasileira. Ao explorar a tragédia e a comédia como veículos de denúncia e reflexão, o autor evidencia que ambas as formas artísticas possuem igual poder de interpelar o espectador e fazê-lo confrontar a sua própria realidade. Assim, confirma-se o teatro como uma ferramenta potente de crítica e transformação social.

Referências

ALBERTI. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado** (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. E-Book. ISBN 978-85-347-0576-9.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRITO, Dislene Cardoso de. **Falsos mitos e heróis vencidos em O Pagador de promessas e O Bem Amado: do texto dramático para a tela**. LitCult. Salvador/BA, 2015.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 3^oed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins. O papel do intelectual na produção dramática de Dias Gomes: uma análise da obra *O Pagador de promessas*.

ENTRELETRAS, Araguaína/TO, v. 4, n. 1, p. 145-160, jan./jul. 2013 (ISSN 2179-3948 – *online*).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al., Rio de Janeiro: NAU, 2003.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. **Os falsos mitos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Coleção Dias Gomes, v.2).

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. **O Pagador de Promessas**. 36 ed. Rio de Janeiro. Ediouro, 2002.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. **O Bem Amado**. 27 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

O Pagador de Promessas – 1962. 92 minutos. Direção: Anselmo Duarte
Produção: Oswaldo Massaini. Disponível em: <https://youtu.be/WLqFa-61tkM?si=9hDvy8HIwmxtipug>. Acesso em: 09 out. 2023.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo. Perspectiva, 1996.

Letramento literário racial: Entre textos e contextos na construção crítica do leitor cultural

Seli Santos de Jesus¹¹⁵

RESUMO: Este trabalho consiste em uma reflexão sobre o letramento literário racial na sala de aula, entre textos e contextos como uma prática formativa essencial para a construção do leitor cultural. A proposta restringe-se em refletir sobre a importância da leitura literária racial na construção de leitores críticos. Teceremos diálogos com Freire (1987, 1996), hooks(2017), Cruz(2012), Pinheiro(2023), Gomes (2011), Paulino (2004). A pesquisa em questão é de caráter exploratório e natureza qualitativa e a investigação ocorrerá com estudantes 9º ano da rede municipal de Mata de São João, Bahia. Para tanto, teceremos diálogos com o Conto “A gente combinamos de não morrer”, presente na obra Olhos D’Água da escritora Conceição Evaristo. Esperamos que este estudo possibilite aos docentes e discentes uma ressignificação de saberes.

PALAVRAS-CHAVE: Construção leitores críticos. Leitura literária. Letramento Literário Racial.

Introdução

Este trabalho consiste numa reflexão sobre o letramento literário racial na sala de aula, entre textos e contextos como uma prática formativa essencial para a construção do leitor cultural. Ao transitar entre os textos e contextos literários raciais, o leitor cultural pode construir sua identidade, questionar as violências simbólicas, refletir sobre as marcas históricas e desenvolver uma postura crítica e transgressora diante das narrativas hegemônicas, e ao mesmo tempo, considerar o texto literário e seu contexto como um espaço de escuta, resistência e representação da realidade. A proposta consiste em analisar o papel do letramento literário racial na formação do leitor cultural, investigando como a leitura dessas obras literárias, com temática racial, contribui para o desenvolvimento de uma consciência crítica e da construção de identidades sociais e culturais.

Observamos que o texto literário desempenha papel fundamental na formação de sujeitos críticos, reflexivos e conscientes de seu papel na sociedade, indo além de uma decodificação dos signos linguísticos. Ao ultrapassar a

¹¹⁵ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós – Crítica/UNEB). Linha de pesquisa: Letramento, Identidade e Formação de Professores; Endereço eletrônico:seli.jesus@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-3615-2274>. Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima Berenice da Cruz.

decodificação, essa leitura se estabelece como um processo de leitura do mundo, como nos diz o patrono da educação, Paulo Freire. Nesse sentido, o leitor vai desconstruindo as narrativas, passando a interagir com o texto lido, ressignificando-o. Conforme Freire (1996), a leitura deve ser um ato de interpretação crítica da realidade e libertadora. Na perspectiva de Freire, através da leitura os indivíduos desenvolvem uma conscientização crítica, passando a reconhecer as diversas formas de opressão, injustiças, desigualdades, opressão, e encontra caminhos para a transformação social. Sendo assim, a leitura empodera e amplia a compreensão de mundo do leitor, habilitando-o a agir com senso crítico.

Dentro dessa perspectiva de leitura subjetiva entre textos e contextos, percebemos que o texto pode dialogar com as realidades vividas pelos estudantes e sua comunidade. Ao instigar nosso estudante sobre as minorias e as vozes silenciadas no texto, estamos estimulando-o para que perceba que nenhum texto é inocente. Sendo assim, ao sugerir uma leitura literária racial em classe, devemos mostrar para nosso educando a relevância da mesma. Haja vista ser a leitura literária um exercício ativo e libertador, quando permite ao leitor dialogar com o seu cotidiano e tecer reflexões sobre a sociedade, sobre as estruturas sociais e culturais, fazendo-o questionar e refletir sobre os problemas sociais, ampliem e desenvolvam habilidades, discussões de compreensão e interpretação.

A pesquisa, em andamento, está sendo conduzida por meio de um percurso metodológico qualitativo de caráter exploratório. A investigação ocorrerá com um grupo de estudantes do 9º ano da Escola Municipal Célia Goulart de Freitas, no município de Mata de São João, Bahia, que nos permitirá aprofundar a perspectiva qualitativa, a partir da leitura do conto “A gente combinamos de não morrer”, presente na obra Olhos D’Água da escritora Conceição Evaristo. Espera-se que este estudo possibilite aos docentes uma ressignificação da prática pedagógica em relação a leitura crítica em sala de aula e, simultaneamente, aos discentes um fortalecimento e habilidades para formação de um leitor crítico, reflexivo e consciente de seu papel na sociedade. Para tanto, teceremos diálogos com Paulo Freire (1987, 1996), hooks (2017), Cruz (2012), Pinheiro (2023), Gomes (2011), Paulino (2004).

Nesse sentido, discutiremos sobre a contribuição do letramento literário racial na formação do leitor cultural numa abordagem crítica e reflexiva, entendendo a leitura literária como ato político que implica interpretar, ressignificar e emancipar o sujeito leitor. Ao ler uma obra literária o sujeito leitor é convidado a refletir, analisar e experienciar o texto lido, para a partir dessa leitura se posicionar, questionar e criticar. Ao se posicionar diante dessa leitura, o leitor cultural busca nas leituras anteriores, vivências que de algum modo consigam trazer certo significado coerente em sua atribuição de sentidos.

A construção do leitor críticos: lugar de identificação

A construção do sujeito leitor na sala de aula a partir das leituras de textos literários numa perspectiva crítica, é uma ação libertadora, pois faz com que esse

sujeito passivo, subalternizado e oprimido, objeto de opressão, torne-se autônomo ativo e crítico. Ao escolher os textos literários, o leitor se emancipa, se locomove com desenvoltura na leitura, é dialógico e político, passando a construir significados, tecendo reflexões críticas a partir dessas leituras literárias.

Nessa perspectiva, percebemos que a leitura é significativa quando tem sentido para esse sujeito, quando o leitor interage com os personagens e se sente representado naquele livro. Ao dialogar com o texto, o leitor troca experiências, sente emoções, compreende não apenas o texto em si, mas vivencia culturas, saberes e amplia a visão de mundo ao seu redor. A Construção desse leitor passa pela idéia de que o texto literário não apenas transmite sentidos, mas também aprecia as construções e significações verbais, dialogando, questionando, interpretado ressignificando tanto a obra quanto sua própria realidade. A autora Graça Paulino aborda que

A formação de um leitor significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus afazeres e prazeres. Esse leitor tem de saber usar estratégias de leituras adequadas aos textos literários, [...] (Paulino 2044, P.56)

Nesse sentido, o sujeito leitor se apropria do cânone para denunciar as mazelas sociais e/ou refletir sobre as realidades na qual está inserido e constrói significado a partir das escolhas, ao se tornar um leitor ativo e emancipado. Nessa perspectiva, notamos que a leitura literária é uma grande oportunidade para dialogar com o cotidiano dos estudantes e o saber institucionalizado da escola. O autor Freire (1996, p.26) “O educador democrático não pode negar-se o deve de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão.”

Constatamos então que cabe a nós professores engajados com o processo do letramento racial, mostrar para os estudantes o que está para além do texto escrito, relacionando os textos e os contextos históricos, sociais e culturais que perpassam o texto literário. Fazendo dessa maneira com que o leitor faça comentários e amplie sua compreensão crítica diante do texto lido.

Nessa perspectiva, Percebemos que o professor precisa dialogar com seus alunos, sobre o que gostariam de ler, qual tema eles poderiam sugerir para que houvesse uma leitura prazerosa, criativa e significativa. Para tanto, se faz necessário, professor conhecer seus alunos, medos, realidade de vida e anseios e a partir desse diagnóstico prévio, aproveitar a informação acerca do cotidiano dos discentes e orientá-los para serem protagonistas de suas próprias histórias. A autora hooks (2017, p.25) salienta que “...Ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de

nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar de modo mais profundo e mais íntimo.”

Nesse sentido, na formação desse leitor cultural, jovens e adolescentes que na atualidade são produtores de conhecimento, acelerados e vivem no mundo imediatista, por esse motivo se faz necessário que o professor crie estratégias de leitura que os façam vislumbrar diante de um livro literário. Que nossos estudantes se sintam representados nas obras literárias que estão a disposição deles, quer na escola, casa ou em qualquer outro lugar, que possam ver o negro, as minorias, o abuso e a violência contra as mulheres, os menos afortunados, a fome, a miséria, e tantas outras mazelas que circulam nos textos literários.

Ao criar estratégias de leitura, onde os estudantes produzam conhecimento e sejam protagonistas e produtores dos textos, estamos possibilitando que os sujeitos sejam ativos e construam sua própria identidade crítica leitora. Percebemos o engajamento dos mesmos quando são eles que criam, produzem, dão sugestões, ideias para leitura e apresentação, há uma conexão com o texto literário e desse jeito a leitura tornar-se significativa para os leitores.

É fato que o educador tem a capacidade discursiva para conquistar e despertar o discente em classe para a leitura literária, entretanto a construção desse sujeito leitor demanda concentração, reflexão e argumentação. Partindo desse pressuposto, o professor pode criar possibilidades para agregar uma prática inclusiva e de aceitação a partir do texto lido. Como aborda Gomes (2017, p.12) “... a leitura se torna eficiente quando passa a ser uma prática inclusiva e de aceitação da diferença e da diversidade nas representações culturais.”

Sendo assim, o sujeito leitor é construído a partir de suas escolhas de leitura, identificação e representatividade com o texto lido. O texto literário que estimula a reflexão, a análise e a interpretação crítica do leitor, fazendo-o pensar além do que está explícito e a fazer conexões com suas próprias vivências e com o mundo ao seu redor. A leitura perpassa o prazer de ler e o leitor não consegue se deslocar da obra. A autora Graça Paulino nos diz que

[...] Esse leitor que tem de saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto funcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade, intertextualidade, interdiscursividade, recuperando a criação de linguagem realizada, [...] Graça Paulino 2004, p. 56)

Leitura literária: a desnaturalização da leitura subjetiva

O letramento literário é uma prática discursiva relacionada ao papel da escrita do ler e escrever, é desenvolvido na escola e que permite a interação do leitor com texto, onde esse sujeito se conecta com as personagens indo muito além da

estética literária, perpassa a criatividade, a cultura, o prazer, se posiciona criticamente, questiona, interage, cria vínculos emocionais e tantas outras possibilidades de engajamento que o letramento literário produz.

Percebemos que na escola as crianças chegam para serem alfabetizadas, aprender a ler e escrever, os textos abordam apenas a decodificação das palavras. Já a prática discursiva do letramento literário implica em uma leitura subjetiva, onde há um aprofundamento das representatividades sociais que aparecem nos textos literários, dando voz e visibilidade aos sujeitos silenciados, subalternizados e docilizados. O letramento literário difere do letramento alfabético literário, pois possibilita o desenvolvimento integral do aluno, uma vez que desenvolve o ser na sua completude.

Ao ler uma obra literária, esse leitor de acordo com suas percepções poderá deslocar-se de uma compreensão individual para uma abrangente. Ao ampliar sua consciência crítica e autônoma diante das tensões existentes entre o saber dominante e o subalterno, o leitor perspicaz percebe as entrelinhas de um texto e precisa ter sensibilidade para compreender cada detalhe ali presente, haja vista nenhuma leitura ser ingênua, pois tem sempre algo a ser dito ou criticado. Cruz (2023, p.26) nos diz que “O exercício da leitura subjetiva deve estar a serviço de um projeto cultural que conduza o sujeito a pensar o seu estado político, econômico e social, vinculado-a à sua instrução e capacitação [...] seu próprio conhecimento.”

Em continuação, percebemos que a leitura subjetiva desperta a imaginação, permitindo o “sonho” de quem lê, compreende e interpreta. Os textos literários são capazes de enriquecer os discursos produzidos por seus autores. Ainda há possibilidades de ampliar as questões discursivas numa leitura crítica a partir dos temas abordados em cada história lida. É percebido que a prática da leitura subjetiva em sala de aula, de maneira significativa e eficiente faz com que os discentes ampliem o desenvolvimento das habilidades de compreensão e interpretação.

Percebemos que quando o leitor é despertado pelo texto literário, ele entra no texto e começa a se incomodar através das alegrias, angustias entusiasmo, e tantas outras emoções que essa leitura produz em cada página lida. A leitura subjetiva passa a ser como uma espécie “teia” que o envolve com seus fios, e esse leitor com esse sentimento de pertencimento no que está sendo lido, vão costurando novas significações a partir de suas inferências e conhecimento de mundo. Cruz salienta que

[...] A leitura ganha sentido para o leitor quando ele se percebe nela inscrito, quando encontra no texto o seu lugar de identificação. Esse lugar de identificação pode ser entendido como tudo aquilo que se constitui numa memória social e possa expressar, através do discurso, o seu mundo interior e o seu desejo de estar com o texto.(Cruz, 2012, p.71)

Diante dessa perspectiva, é que as abordagens de leitura subjetiva nas aulas de Português, devem ser um processo de construção, conquista e aprendizado entre o professor e seus alunos. O educador deve ter sempre em mente que o educando não é um receptáculo e sim uma pessoa com conhecimento, capaz de produzir, interagir e modificar o ambiente. Sendo assim, é preciso ouvi-los e respeitar a opinião de um deles, levando em conta o tempo que cada um tem para interagir às propostas e temas sugeridos nas aulas. De acordo com Cruz (2023 p.17-39) “O exercício da leitura subjetiva na sala de aula é prática da ouvidoria e, acima de tudo, a prática do respeito à opinião do sujeito frente as suas marcas sócio-históricas.”

Em seguimento, devemos ser sensíveis para trabalhar o protagonismo dos nossos educandos em classe, para que eles possam descobrir o prazer dessa leitura subjetiva, para ver o estético e o emocional desses textos, há necessidade de mostrar que a leitura subjetiva pode proporcionar a vivência de novos saberes, e outras possibilidades de leituras que não seja o tradicional.

É notório que aos instigá-los com temas sugestivos nas aulas sugeridos pelos próprios alunos e/ou professor em consonância com os estudantes, quais temas seriam interessantes nas aulas e tantas outras idéias, precisamos entender que alguns responderão positivamente e outros não, alguns irão se envolver com o texto, perceber algumas experiências vivenciadas dos personagens são parecidas com as deles, podem relembra memórias e tantas outras facetas que a leitura literária pode suscitar no leitor., Para Gomes

[...] Nesta proposta, tanto a memória cultural como a recepção do leitor crítico são abordadas como partes do processo de leitura. O leitor passa a ser um co-autor quando aplica às representações literárias as novas abordagens de pertencimento das identidades pós-modernas. (Gomes, 2011, p.12)

Sendo assim, nós educadores, que fazemos parte do contexto escolar, temos uma grande responsabilidade social, nosso papel pode transformar significativamente a vida dos discentes, pois nossa tarefa como docente vai além de transferir conhecimentos e conteúdo. Não podemos explorar dos jovens apenas a leitura objetiva, devemos propiciar para eles o compartimento da leitura subjetiva, onde possam vivenciar e experienciar uma educação libertadora, se percebam como sujeitos ativos e assumam a responsabilidade no processo ensino-aprendizagem.

Letramento literário racial: reflexão e criticidade

Com letramento racial crítico, possibilitamos que nossos educandos se vejam e percebam a presença e/ou ausência de representatividade nos vários cenários da

sociedade. Ao perceberem essa ausência, a consciência crítica aguçada, vai permitir que a aluna e o aluno analisem essa falta nos comerciais de televisão, protagonista de filmes e novelas, anúncios publicitários, dentre outros contextos, e isso no mesmo número de pessoas brancas. Até nos livros didáticos, eles podem perceber a ausência de representatividade negra. A autora Pinheiro salienta

A escola é um complexo social fundamental no processo de transformação da realidade social: ela é influenciada pelo sistema, ao passo que, em contrapartida, também influencia, uma vez que forma pessoas que vão ocupar e ajudar a construir todas as demais instâncias sociais. Nesse sentido, a escola precisa ser uma forte aliada no enfrentamento das opressões estruturais, fundamentalmente o racismo. (Pinheiro, 2023, p.147)

Diante do exposto, percebemos que o letramento literário racial, precisa ser mais explorado nos espaços escolares, espaço de poder, o local propício para trabalhar com textos que podem transformar os sujeitos oprimidos, em indivíduos críticos, capazes de refletirem sobre o mundo, sobre a desigualdade racial e as injustiças sociais que perpassam o local onde estão inseridos. Nessa perspectiva, o professor tem um papel relevante na articulação desse letramento, haja vista que para perceber a representatividade racial, a polissemia dos textos, o diálogo com as obras, formular perguntas, captar respostas e ressignificar o texto lido, os jovens leitores precisam ser fomentados para tal prática. Como hooks salienta:

[...] o contexto da sala de aula pode ser transformado de modo a fazer do aprendizado uma experiência de inclusão. Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa refletir num processo pedagógico, nós, como professores – em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade –, temos de reconhecer que nosso estio de ensino tem de mudar. (hooks, 2017, p.51)

Desse jeito, ao propor a leitura literária antirracista, nós professores, precisamos dialogar com a turma, como uma forma de respeito à realidade social dos estudantes, para que tenham a imaginação estimulada e de forma lúdica, apreendam e descubram novos saberes de diferentes hábitos e culturas. Ao traçar um diálogo com o texto literário, o sujeito leitor será capaz de interpretar e analisar se naquele texto, o leitor se vê representado, se há um lugar de fala naquela leitura, e a partir dessas análises, questionar presentes nas obras literárias.

Ainda no diálogo sobre letramento racial, percebemos que quando o leitor literário se depara com uma leitura literária racial, quando instigado, consegue perpassar o texto lido, tomando uma atitude ativa, pois após ter sido desafiado pelo educador passou a questionar e criticar o que leu. Assume dessa maneira o papel de sujeito conhecedor e construtor do saber, transformando-se então em um sujeito atuante que estabelece relações críticas com o que foi lido. Nesse sentido, nós educadores, devemos levar livros literários, poesias, crônicas, cordéis de escritores negros, para que nossos discentes se sintam representados nessas leituras.

A proposta de se trabalhar na sala de aula, de forma lúdica e espontânea com o conto “A gente combinamos de não morrer” da escritora Conceição Evaristo, para despertar o interesse deles sobre as questões étnico-raciais, desigualdade, violência urbana, resistência negra, o pacto de não morrer, subjetividade negra e o preconceito sofridos pelos personagens, ao longo da obra. Nessa proposta de leitura, muitos discentes podem se ver representados com as personagens que perpassam o conto. Nesse contexto de leitura lúdica e teatral, os alunos podem despertar o gosto pela leitura e o senso crítico ao se posicionarem diante das interrogativas a respeito dos temas abordados na obra literária.

Como salienta a autora bell hooks (2017, p.21): “Ensinar é um ato teatral. É esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma.” Diante dessas análises, percebemos que nosso papel do educador é muito relevante, pois ao levar os alunos a atuarem como protagonistas, estamos tornando-os sujeitos construtores do conhecimento e de sua própria autonomia.

Considerações

A leitura literária contribui substancialmente para construção do sujeito leitor, uma vez que estimula o pensamento crítico, explora novas perspectivas de vida e forma cidadãos conscientes de seu papel como leitor ativo.

Verificamos que o leitor ao se deparar com uma linguagem literária analisa esse texto de acordo com seu conhecimento de mundo, produz inferências, cria hipóteses e relações com outros textos. Ao se posicionar diante dessa leitura, o leitor-estudante ativo busca essas leituras anteriores que de algum modo consigam trazer certo significado coerente em sua atribuição de sentidos

Diante do exposto, podemos perceber que o professor pode assumir uma postura mediadora na sala de aula, ao provocar esse sujeito-leitor e instigá-lo a construir uma postura transgressora capaz de transformar sua realidade. Como no diz o autor Freire (1996, p.26): “O educador democrático não pode negar-se o deve de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão.”

Nessa perspectiva, devemos aproveitar a informação acerca do cotidiano deles e vivência para orientá-los e despertá-los da inércia diante de situa realidade social e fazermos da sala de aula nosso espaço de resistência na construção de sujeitos críticos, politizados, ativos e reflexivos.

Diante do exposto, espera-se que este estudo possibilite aos docentes uma ressignificação da prática pedagógica em relação ao letramento literário racial na sala de aula, e um engajamento das habilidades na construção do sujeito leitor crítico, reflexivo, ativo e participativo no processo ensino-aprendizagem. Para dessa forma, evitar que os discentes não sejam vítimas da sociedade opressora e racista. Conforme Freire (1996) “o letramento se torna uma forma de entender a si e aos outros, desenvolvendo a capacidade de questionar com fundamento e discernimento, intervindo no mundo e combatendo situações de opressão”.

Referências

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **Leitura literária na escola: desafios e perspectivas em um leitor** / Maria de Fátima Berenice da Cruz. – Salvador: EDUNEB, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção leitura)

HOOKE, Bell. **Ensinando a transgredir: Educação como prática da liberdade**/ bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo Editora WMF Martins Fontes 2013.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **O exercício da leitura subjetiva como ato político**. Revista Pontos de Interrogação, vol.13, núm.2, 2023, PP.17-39

GOMES, Carlos Magno. **O lugar do leitor cultural**. Revista Pontos de Interrogação, vol.1, núm.1, 2011, pp.09-23

PAULINO, Graça. **Formação de leitores: a questão dos cânones literários**. Revista Portuguesa de educação, vol. 17, núm. 1, 2004, pp. 47-62

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista** / Bárbara Carine Soares Pinheiro. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA - Uma Análise da Personagem Noemi em *Caminho de Pedras* de Rachel de Queiroz

Severina Carla de Paiva¹¹⁶

Manoel Freire Rodrigues¹¹⁷

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítica da obra *Caminhos de Pedras* (1936) da autora Cearense Rachel de Queiroz, inserida no contexto da segunda fase do modernismo Brasileiro. A partir da protagonista Noemi, analisaremos os percalços vividos pela personagem em busca de sua autonomia quanto mulher. O objetivo deste estudo é construir uma análise que permeie o contexto social e como este influencia a personagem. Na fundamentação teórica, serão utilizados os seguintes teóricos Antônio Candido *Literatura e sociedade* (1965); Simone de Beauvoir *O segundo sexo* (1949); Marx e Engles, *O Manifesto do Partido Comunista* (1848) e Georg Lukács *História e consciência de classes* (1923). Inserido no romance regionalista, buscaremos construir uma análise com foco na luta e resistência de uma pessoa oprimida pelo sistema ao qual faz parte.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel de Queiroz, *Caminhos de Pedra*, Personagem, Resistência. Regionalismo.

Publicado originalmente no ano de 1936, *Caminho de Pedras* é o terceiro romance da escritora e jornalista cearense Rachel de Queiroz. Ambientado nos anos 1930, época de significativos marcos políticos e ideológicos advindos do governo Vargas, o enredo percorre a cidade de Fortaleza, apresentando cenários que compõem a narrativa, como cafés e a Praça do Ferreira.

A narrativa conduz o leitor pela vida da personagem central do romance, Noemi — uma mulher aparentemente comum, que divide seus dias entre o ofício de retocar fotografias antigas e as obrigações de dona de casa, esposa e mãe. Casada com João Jacques e mãe do pequeno Guri, Noemi revela ao leitor uma existência mecanizada, em que o trabalho não satisfaz suas ambições e o casamento, estável porém monótono, se perpetua ao longo dos dias, sem grandes perspectivas de mudança.

¹¹⁶ Mestranda no programa de Pós-Graduação em Letras CAPF - PGGL, na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. E-mail: severinacarladepaiva@gmail.com

¹¹⁷ Doutor em teoria Literária, Mestre em Literatura Comparada, professor na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. E-mail: manoeffreire@uern.br

No entanto, Noemi não é uma figura passiva diante da vida que lhe é imposta. Com a chegada de Roberto a Fortaleza — um militante de esquerda que busca orientar os operários para iniciar uma revolução socialista —, a personagem acredita que, finalmente, poderá dar voz às suas convicções, tão semelhantes às de Roberto. A aproximação ideológica entre ambos é suficiente para estabelecer uma conexão profunda, tanto intelectual quanto emocional, que, por consequência, provoca em Noemi um dilema moral intenso. Embora casada, ela passa a nutrir por Roberto um sentimento que, para além da admiração, transforma-se em desejo sexual.

A obra *Caminho de Pedras* (1936) mescla o desenrolar da vida íntima de uma personagem inconformada com o papel imposto pela sociedade com sua busca por autonomia como mulher, em meio a um país em transformação e às revoluções políticas. O romance revela as tensões e contradições da época, enfatizando a luta feminina por liberdade e justiça social no Brasil dos anos 1930.

Reconhecendo a relevância da temática abordada no romance *Caminho de Pedras* (1936), este estudo tem como objetivo desenvolver uma leitura crítica da obra, tendo como foco de análise a personagem Noemi e seus enfrentamentos diante de uma sociedade que ainda enxerga a mulher como um ser destinado ao cuidado do lar, dos filhos e do marido. É importante frisar que a personagem, embora viva em condições de opressão, não se sujeita a elas, tornando-se uma figura transgressora que busca a liberdade sexual, pessoal e coletiva.

Para conduzir este estudo, recorreremos à obra *Literatura e Sociedade* (1965), de Antônio Candido, com o objetivo de analisar o texto ficcional como uma representação da sociedade, entendendo-o como um elemento integrado à estrutura da obra.

Adentrando o campo da luta de classes, Georg Lukács, em *História e Consciência de Classe* (1923), contribui significativamente ao abordar a luta política do proletariado, a formação da consciência de classe e o contexto do capitalismo. Outros autores que também oferecerão importantes subsídios teóricos para este trabalho são Marx e Engels, com *O Manifesto do Partido Comunista* (1848), ao apresentar uma análise crítica do capitalismo e destacar a luta entre a burguesia e o proletariado.

Simone de Beauvoir, em sua obra *O Segundo Sexo* (2009), também contribui significativamente para os estudos aqui propostos, ao argumentar que a feminilidade não deriva de uma essência natural, mas é uma construção histórica, cultural e social que, por sua vez, limita a mulher diante de sua liberdade e autonomia.

**ERA APENAS UMA ALMA LIVRE, OUVINDO A HISTÓRIA DE
OUTRAS ALMAS LIVRES.**

Conforme destacado por Marx e Engels (1848), na obra *Manifesto do Partido Comunista*, a sociedade burguesa emergiu por meio de novas classes, assim como de novas formas de opressão diante das sociedades antagonistas. O proletariado, por sua vez, é antagônico à burguesia, sendo composto por trabalhadores que não possuem meios próprios de produção, tornando-se força de trabalho em troca de um salário que garanta sua sobrevivência.

Diante do cenário brasileiro da década de 1930, decorrente do fim da República Velha e da inauguração do governo Vargas, o país — em especial as cidades em processo de industrialização — enfrentava condições precárias de trabalho, ausência de direitos trabalhistas e baixos salários que não asseguravam uma melhor qualidade de vida. *Caminho de Pedras* (1936) marca, em sua ficção, a trajetória íngreme das personagens que buscam, a partir de lutas e reivindicações, uma vida mais digna. A chegada de Roberto, vindo do Rio de Janeiro, reforça as esperanças do grupo comunista que, diante do inconstante e assustador cenário social, havia se fragmentado, e muitos se encontravam incertos quanto a prosseguir ou desistir da luta revolucionária.

- Camaradas, eu venho de ordem dos companheiros do Rio, como disse o nosso companheiro Luís, fundar as bases de uma Região da organização aqui. [...] Sou um jornalista pobre, sou um revolucionário, há muito tempo que desertei da burguesia. Sou um explorado como vocês. (Queiroz, 1936, p. 14)

Objetivando construir uma nova ordem, Roberto vê, diante da empolgação dos seus olhos, uma gama de homens exauridos pela luta, pelas prisões e privações. O cansaço exposto é a prova real de uma batalha incessante. Sobre a luta de classes, Marx e Engels (1848) afirmam que “cada luta de classes é uma luta política”; ao aceitarem o início de uma nova ordem, os homens que se espremiam na pequena sala do companheiro Luís buscavam um cenário político no qual o trabalhador não se resumisse a uma máquina de trabalho braçal, cujo direito mínimo lhe era negado e cuja liberdade estava aprisionada a um mísero salário.

Todo mundo só corre por prazer ou interesse. Na obrigação a gente anda devagar, a fim de provar que é livre. Pressa é cativo, é medo. E o andar do pichador, com a lata e a broxa na mão, queria dizer isso. Era livre. Ou ao menos desejava parecer que o era. (Queiroz, 1936, p. 35)

A idealização e a constante luta por um sistema que reconheça o trabalhador como parte fundamental da sociedade, e que, por conseguinte, o trate como ser liberto de suas próprias atribuições, são ideais que permeiam todo o romance *Caminho de Pedras* (1936), enfatizando, assim, o desejo das personagens de se tornarem livres diante de sua própria condição social. No entanto, o regime opressor e as perseguições políticas, advindos do cenário político do país, assim como o medo diante da instabilidade, trouxeram a Assis, antigo membro do partido comunista, o receio de retornar às lutas, de voltar à prisão e de perder o pouco que conhece e que lhe é oferecido como liberdade.

É verdade que ele na cadeia apanhou muito. E quando saiu me achou de esmola, a União fechada e os companheiros sumidos. Todo mundo o evitava, dizia que ele era perigoso, que estava marcado. Ele então foi mudando, entristecendo. E hoje, quando eu falo, fecha a cara, pergunta se não acho que os meninos já passaram fome demais, sem proveito... Só nasceu para brigar uma vez, ganhar ou perder. Essa luta de todo dia, para trás, para adiante, faz ele ficar louco, desanimado. (Queiroz, 1936, p. 23)

É importante reiterar que Assis não é o único, entre os companheiros, a desistir das lutas travadas pelo grupo de proletários; o mesmo ocorre com João Jacques, antigo membro da ordem, que, devido a ideologias opostas às defendidas pelo grupo, acaba afastado, intitulado por todos como “sabotador e relaxado”. Noemi, entretanto, segue defendendo seus ideais políticos e progressistas, ideais esses que tiveram início ao lado de seu marido, João Jacques.

Com a chegada de Roberto e a retomada do grupo, a ativista vê diante de si a oportunidade de tecer saberes sobre o que ainda lhe é desconhecido, tornando-se o ser livre, objeto de seu desejo. “Mas eu, eu não conheço nada, eu não sei de nada e quero aprender por mim!” (Queiroz, 1936, p. 57) — é o desejo pelo conhecimento e a busca pela descoberta diante do desconhecido que fazem de Noemi uma personagem de ações transgressoras.

Diante do cenário político e ideológico, Marx e Engels argumentam em sua obra acerca da supremacia política, enfatizando que:

O proletariado deve, primeiro, conquistar a supremacia política, deve se erguer para ser a classe líder de sua nação, deve constituir, ele próprio, a nação; ele é, até agora, nacional, apesar de não o ser

no sentido burguês da palavra. (Marx e Engeles, 1848, p. 16)

No entanto, como conquistar a supremacia de um ideal que não chega ao proletariado, quicá ao sexo feminino, visto e exposto pela sociedade como inferior? Diante dos conceitos pré-estabelecidos e cristalizados, Noemi constitui-se a partir do rótulo de esposa e mãe, além de dividir o tempo entre os afazeres domésticos e o trabalho de corretora fotográfica. Entretanto, nada do que viria a defini-la diz respeito aos seus desejos enquanto mulher. Noemi anseia pela liberdade, pelo conhecimento e pela busca de algo ainda inatingível.

A VIDA REINVINDICOU O MESMO RITMO

“Ela é o Outro em um mundo onde o homem é o sujeito absoluto” (Beauvoir, (2009), p. 17). A partir da supremacia com que Beauvoir apresenta um aparato histórico e social do papel feminino na sociedade, observamos, no contexto da obra Caminho de Pedras (1936), a personagem central do romance, Noemi, que, inserida em uma situação social de opressão, não se sujeita ao contexto, tornando-se um símbolo transgressor dentro da ficção.

Casada com João Jacques, com quem possui uma relação harmoniosa, Noemi também é mãe do pequeno Guri. O trabalho como corretora de fotografia e os afazeres do lar fazem da personagem um ser que transita entre a apatia de uma existência sem grandes realizações e as obrigações de levar ao lar o sustento necessário.

Eram as piores horas do trabalho essas tardes quentíssimas, com os olhos ardendo, lápis na mão, endireitando olhos, narizes, cinturas. Doía a cabeça sempre. Que calor! Agora bocejava. E uma sonolência angustiosa a foi tomando, fazendo vacilar a figura do retoque, zumbir todos os sons de fora num ruído só. (Queiroz, 1936, p. 41)

A transitoriedade entre os deveres de mãe e esposa e o desejo, até então recôndito, de mudança vai inquietando-se com a chegada de Roberto, que vem do Rio de Janeiro a Fortaleza buscando fundar uma nova ordem trabalhista, que vise, sobretudo, a luta por direitos igualitários entre proletariado e burguesia. É por meio das ideias revolucionárias do jornalista que Noemi passa a indagar sua existência diante dos rótulos de mulher, esposa e mãe.

Sentia-se com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heroicas, livres e valentes. Esquecida, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém. (Queiroz, 1936, p.41)

A dicotomia presente no termo “cabeça cheia” caracteriza os múltiplos sentimentos que Noemi vivencia após seu contato com conhecimentos outrora desconhecidos. As imagens das mulheres livres, heroicas e destemidas de lutar por seu lugar na sociedade passam a povoar o imaginário da personagem, que deseja, com base em seus pensamentos, uma liberdade que ultrapasse as contingências do lar e da família.

É importante destacar que a personagem, embora transgressora, só veio a compreender suas inquietações de menina após o primeiro contato com Roberto e suas ideias revolucionárias. Antes disso, Noemi silenciava seus questionamentos, envergonhando-se de tê-los e de não conseguir explicar sua existência.

Sentia que confusamente vinham à tona, naquele instante, todos os sentimentos e desejos sufocados desde pequenina, que se tinham enquistado lá dentro, bem fundo – porque se envergonhava deles, porque lhe diziam que era pecado, mas agora se mostravam estranhamente nítidos e atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, reabilitados, novíssimos. (Queiroz, 1936, p. 55)

Os parâmetros que serviam de base para caracterizar Noemi dentro de um contexto social passam a não conseguir defini-la como mulher, diante dos anseios que a personagem vê crescer dentro de si. O casamento, que antes era visto como harmonioso, passa a ser enxergado como uma relação apática, traço de uma convivência construída pela conveniência. Diante do marido, Noemi já não enxerga um companheiro de ideais iguais aos seus, tampouco consegue vê-lo como um parceiro de lutas.

Em casa, João Jacques, sentado na varanda de trás, esperava. O chão estava coberto de pontas de cigarro.

Na mesa a garrafa de aguardente, a tampa rolando ao lado, um cálice sujo. Quando ela entrou, risonha e serena, ele a olhou com olhos apagados, e disse apenas, meio rouco e trêmulo, virando o rosto: - O Guri chorou duas vezes. (Queiroz, 1936, p. 64)

À medida que a relação entre Noemi e João Jacques vai se fragmentando entre distâncias e silêncios, a aproximação do jornalista Roberto torna-se mais evidente. Ambos passam a caminhar juntos pela praia e a se encontrar em cafés para discutir suas ideias que, cada vez mais, se entrelaçam, formando um só ideal. Roberto, embora conheça a condição de Noemi como mulher casada e mãe, não recua diante dos sentimentos que vai nutrindo e que percebe, diante de seu olhar atento, serem recíprocos. Roberto passa a reivindicar seu lugar no espaço e no coração de Noemi, observando-a, desejando-a, num misto de sentimentos, dentre eles a posse.

O filho dela brincava no corredor. O marido, silencioso, vigiava. E ele amava-a, queria-a. Na casa dela, na cama dela, junto ao seu marido, ao seu filho, ele sentia que Noemi estava entregue a mãos estranhas, em casa alheia, roubava a sua solicitude. (Queiroz, 1936, p. 56)

O recíproco sentimento que, outrora, nasceu de uma admiração faz Noemi corresponder, ainda que de forma culposa, à paixão nascida e nutrida por Roberto. Já não o via apenas como um companheiro de partido, alguém com quem falasse sobre suas ambições de liberdade política e ideológica. A convivência tornara Roberto objeto de um desejo proibido, que crescia de forma desenfreada e fazia Noemi cogitar a ideia de se manter casada com João Jacques, vivendo a cômoda existência daquela relação monótona e da vida que Noemi já não conseguia enxergar como sua.

Tornar-se livre para escolher seus próprios passos — este era o desejo de Noemi. Queria, assim como as mulheres das histórias, conhecer o mundo, reivindicar seu lugar nele, como alguém com ideias próprias. Entretanto, ao declarar-se para Roberto, após vivenciar um misto de desejo e culpa, a personagem tem suas primeiras expectativas frustradas, visto que Roberto, ao contrário do esperado, se mostra de outra forma:

Noemi curvou de novo a cabeça, submetendo-se. Não fora assim que ela sonhara a confissão. Esperava

arrebatamentos, beijos, lágrimas. E nada disso acontecera. Sentia uma espécie de tristeza, nenhum alvoroço, nenhuma alegria, somente aquela constatação irresistível. (Queiroz, 1936, p. 66)

Difusos, coexistem na personagem o sentimento confesso e o medo de magoar João Jacques e o filho, Guri. A insegurança diante da decisão que precisa ser tomada faz Noemi questionar o “egoísmo horroroso da gente pisar em tudo, esmagar tudo, só porque eu quero conseguir a minha (grifo do autor) felicidade” (Queiroz, 1936, p. 66).

Sobre a culpabilidade, Beauvoir cita em sua obra *O Segundo Sexo* () a construção social de que o sexo feminino é marcado pela culpabilidade, fruto de uma construção enraizada do machismo ortodoxo. Mesmo diante da possibilidade de felicidade, é possível analisar no discurso da personagem o receio de que sua decisão acarrete no outro um sentimento de tristeza, cogitando, assim, que mais vale a felicidade do outro do que a sua própria satisfação.

Ao assumir de vez sua liberdade sexual, separando-se de João Jacques para viver ao lado de Roberto, Noemi adota a ideologia de mulher liberta, tornando-se uma personagem transgressora no romance *Caminho de Pedras* (1936). No entanto, essa escolha gera um arcabouço de consequências negativas para a vida de Noemi, que acaba sendo demitida do emprego no qual trabalhava havia muitos anos.

- Há quatro anos que a senhora trabalha aqui, não é, Dona Noemi? – Sim, há quatro anos... [...] Dona Noemi tinha sido uma boa empregada, não tinha queixa a fazer. Mas a fotografia era frequentada por famílias, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, afilhada... Dona Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A própria Guiomar, que era antes tão sua amiga... Enfim, numa casa de negócios, quem manda é a freguesia. (Queiroz, 1936, p. 108)

Desempregada, sem apoio e com o filho Guri adoentado por uma moléstia, cujos médicos não conseguem explicar a causa, Noemi inicia seu percurso solitário no caminho de pedras. Busca emprego em outras repartições, sem êxito. Guri, tomado por uma grande febre, sucumbi, deixando Noemi em completo estado de desespero.

Não chorava mais, apenas de vez em quando as costas lhe estremeciam, num soluço ou num arrepio. Outras

vezes também gemia baixinho, tão baixo que mal se ouvia, o nome do Guri. (Queiroz, 1936, p. 111)

Alguns dos companheiros da União foram presos; outros, desaparecidos. Noemi, após um ano da morte de seu filho, também acabou presa, mas logo foi liberada, pois carregava no ventre um segundo filho, fruto da paixão com Roberto. Este, por sua vez, havia partido com receio de também ser preso, deixando-a sozinha, com a palavra liberdade apagada dos letrados. “Liberdade para... Liberdade para quem? [...] O protesto ousado e anônimo ia se apagando, sumindo.” (Queiroz, 1936, p. 111)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Noemi em *Caminho de Pedras*, romance publicado por Rachel de Queiroz em 1936, revela-se um percurso marcado por tensões e conflitos. Ao longo da narrativa, observa-se que sua resistência não é apenas uma atitude de enfrentamento às estruturas patriarcais e sociais do seu tempo, mas também uma forma de reafirmação de sua própria existência diante das limitações impostas ao ser feminino.

Noemi emerge como figura simbólica da mulher que tenta romper os muros da domesticidade, do casamento opressor e dos padrões que a reduzem ao silêncio e à obediência. Sua luta é atravessada por contradições, fragilidades e, sobretudo, por uma profunda necessidade de autonomia. Essa tentativa de viver de acordo com seus desejos e ideias confere à personagem uma dimensão existencial e política que ainda ressoa nas discussões contemporâneas sobre o lugar da mulher na sociedade.

Rachel de Queiroz, ao construir Noemi, não oferece um ideal heroico inabalável, mas uma figura complexa e profundamente humana. Essa complexidade é, justamente, o que permite compreender a personagem como símbolo de resistência e sobrevivência: uma mulher que, mesmo entre pedras, busca caminhos possíveis para si.

Portanto, a análise da personagem Noemi reafirma a relevância da obra de Rachel de Queiroz como espaço de reflexão crítica sobre as condições femininas, mostrando como a literatura pode denunciar opressões e, ao mesmo tempo, sugerir saídas — ainda que incompletas — para a emancipação. *Caminho de Pedras* permanece, assim, como testemunho da luta silenciosa e persistente de tantas mulheres por liberdade, reconhecimento e dignidade

REFERENCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. [São Paulo]: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Manifest der Kommunistischer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

Letramento literário nas aulas de língua inglesa no Ensino Fundamental I: uma proposta de intervenção pedagógica

Solange Aparecida da Costa Cunha Cesario¹

RESUMO: Esta pesquisa de Mestrado em andamento tem como objeto de estudo o processo de letramento literário nas aulas de língua inglesa do Ensino Fundamental I, com alunos do 5º ano de uma escola da rede pública do município de Cândido Mota/SP. Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo e interventivo, constituída de uma revisão da literatura e de uma proposta de intervenção pedagógica em sala de aula, baseada na sequência básica do letramento literário (Cosson, 2014), por meio da obra *The true story of the three little pigs*, de Jon Scieszka (1996). Desta forma, pretende-se compreender, de maneira mais aprofundada, os conceitos e práticas de letramento literário, valorizando a literatura em língua inglesa na escola e dando-lhe a ênfase necessária para um trabalho significativo e humanizador nas aulas de língua adicional.

PALAVRAS-CHAVE: Letramento literário. Literatura em língua inglesa. Literatura infantil. Proposta de intervenção.

Introdução

A importância e o propósito do trabalho com a literatura e a leitura literária em sala de aula têm sido tema de amplas discussões no âmbito acadêmico e escolar, especialmente nas últimas décadas. Os questionamentos levantados sobre o assunto perpassam, entre outros, os seguintes eixos: qual é o intuito da educação literária? O ensino de literatura tem utilidade na vida prática? Afinal, literatura para quê?

Em sua aula inaugural homônima “Literatura para quê?” para o bem conceituado *Collège de France*, Compagnon (2006) busca responder a esta pergunta, por meio de uma retomada histórica e cronológica das diferentes visões de literatura, passando por suas diversas acepções, seja como detentora de instrução e deleite (p. 30), como chave de libertação da sujeição às autoridades e do obscurantismo religioso (p. 33), ou como corretora dos defeitos da linguagem (p. 37). O autor enfatiza que:

A literatura deve então, ser lida e estudada porque oferece um meio - alguns dirão até mesmo o único -

de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (Compagnon, 2006, p. 47).

De acordo com Compagnon (2006), a literatura humaniza ao sensibilizar-nos ao outro, ao diferente e ao alheio e propiciar uma experiência única e individual através de vivências outras. O autor ressalta que embora esta missão seja também da competência de outras artes, a literatura o faz de maneira mais efetiva:

Todas as formas de narração, que compreendem o filme e a história, falam-nos da vida humana. O romance o faz, entretanto, com mais atenção do que a imagem móvel e mais eficácia que a anedota policial, pois seu instrumento penetrante é a língua, e ele deixa toda a sua liberdade para a experiência imaginária e para a deliberação moral, particularmente na solidão prolongada da leitura. [...] Eis porque a literatura continua sendo a melhor introdução à inteligência da imagem. E a literatura - romance, poesia ou teatro - inicia-me superiormente às *finesses* da língua e às delicadezas do diálogo [...] A literatura não é a única, mas é mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e isso é suficiente para garantir seu valor perene: ela é *A vida: modo de usar*, segundo o título impecável de George Perec” (Compagnon, 2006, p. 55).

Candido (1995) defende o acesso à literatura como um direito, o qual deve ser assegurado a todos como tantos outros direitos humanos considerados incompressíveis, tais como alimentação, vestimenta e moradia, visto tratar-se de instrumento humanizador, “fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem em sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente” (p. 243). Para Candido, ao humanizar, a literatura é capaz de provocar (ou ao menos instigar) mudanças individuais e sociais.

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e

educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento individual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate (Candido, 1995, p. 243).

Semelhantemente, Cosson (2014), embasado no próprio Candido, defende o propósito humanizador da literatura, afirmando, entretanto, estarmos diante da falência de seu ensino no ambiente escolar. Para o autor: “Seja em nome da ordem, da liberdade ou do prazer, o certo é que a literatura não está sendo ensinada para garantir a função essencial de construir e reconstruir a palavra que nos humaniza” (Cosson, 2014, p. 23). Há, ao contrário disso, uma educação literária fundamentada em antigos paradigmas, cujo foco principal não parece ser a capacidade humanizadora da linguagem literária.

É por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas. Todavia, para que a literatura cumpra seu papel humanizador, precisamos mudar os rumos da escolarização (Cosson, 2014, p. 17).

Com vistas a esse caráter humanizador da educação literária nas escolas, o presente artigo discorre acerca do processo de letramento literário e a formação do leitor literário competente e autônomo, temática central de minha pesquisa de mestrado em desenvolvimento intitulada “Letramento literário nas aulas de língua inglesa no Ensino Fundamental I: uma proposta de intervenção pedagógica”, e realizará uma breve análise da obra *The true story of the three little pigs*, de Jon Scieszka (1996, 2. ed.), clássico da literatura infantil estadunidense, instrumento escolhido para a atividade interventiva realizada ao longo da pesquisa.

O letramento literário e a formação do leitor

Segundo Paulino e Cosson, pode-se definir o letramento literário como um “processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos” (Paulino e Cosson, 2009, apud Cosson, 2020, p. 67). “Processo” por tratar-se de

algo inacabado, em constante construção, “apropriação da literatura” por tornar próprio e individual algo que é alheio, externo e coletivo, e “construção literária de sentidos” por levar em consideração a literariedade da obra e tudo aquilo que a caracteriza como tal, como o valor e qualidade estéticos, por exemplo, sendo a linguagem literária o seu principal componente (Cosson, 2020, p. 172).

Uma das especificidades do letramento literário é a necessidade da escola para sua concretização, demandando um processo educativo específico (Cosson e Souza, 2011). Sob este viés, o valor da literatura consiste na “experiência que autores e leitores vivenciam ao manusear a linguagem literária, sendo essa libertária e humanizadora” (Cosson, 2020, p. 179).

Visando o letramento literário, Cosson propõe um olhar diferenciado ao trabalho com a literatura em sala de aula, a fim de que esta cumpra, de fato, sua função humanizadora. Segundo o autor, tem-se, ainda hoje, visão e prática falhas no ensino de literatura, provenientes de antigos paradigmas, tais como o paradigma histórico-nacional, cujo fundamentação está na análise das obras literárias no âmbito cronológico, organizando-as, por exemplo, em períodos históricos, nos quais cada escola literária é definida por características próprias à sua época e aos seus autores. Sob este prisma, as aulas de literatura se ocupam da descrição de escolas literárias, tais como o Romantismo e o Realismo, por exemplo, com suas principais características e listas de obras e autores que as compõem. Ocorre, no entanto, nesse modelo de educação literária o ensino da história da literatura e não da leitura literária propriamente dita, não havendo, portanto, a formação do leitor literário de maneira adequada. Desse modo, o professor atua como mero transmissor de conhecimento, diferentemente do paradigma do letramento literário, no qual o professor é o guia e condutor da experiência literária (Cosson, 2020, p. 191).

Em sua trilogia de obras *Letramento literário: teoria e prática* (2014, 2. ed.), *Círculos de leitura e letramento literário* (2014) e *Paradigmas do Ensino da Literatura* (2020), Cosson lança propostas de letramento literário, baseadas em dois tipos de sequências de atividades: sequência básica e sequência estendida. Através destas propostas, o autor objetiva ressignificar o trabalho com a literatura em sala de aula, buscando efetivamente uma mediação literária que reconheça a literariedade da obra e sua importância, bem como o desenvolvimento da competência leitora do aluno.

A educação literária, conforme o autor (2020, p. 179) “deve ter como objetivo desenvolver a competência literária do aluno”, no sentido de ampliar e aprimorar o conhecimento literário já existente e “interferir de modo positivo no repertório literário do aluno, apresentando experiências literárias não apenas mais diversificadas, mas também mais complexas, a fim de que se torne um leitor literariamente competente” (p. 180).

Para a formação deste leitor literário, deve-se ter em mente que:

[...] o desenvolvimento da competência literária dos alunos é uma construção pedagógica a ser proposta e executada por uma comunidade de leitores historicamente determinada, ou seja, de uma escola específica, com professor e alunos específicos e em condições específicas de letramento literário. É essa especificidade que determinará por onde começar e aonde se deseja chegar na formação do leitor literário (Cosson, 2020, p. 182).

Assim, intencionando a formação crítica do leitor e o desenvolvimento da competência literária do aluno, não apenas em língua materna, mas também em língua inglesa, encontra-se em andamento, como objeto de estudo de minha pesquisa de mestrado, a aplicação de uma proposta de letramento literário com alunos do 5º ano do Ensino Fundamental I da rede pública de ensino de Cândido Mota, uma cidade do interior de São Paulo. Para a aplicação desta proposta, foi escolhida a sequência básica do letramento literário de Cosson, composta por quatro momentos principais: motivação, introdução, leitura e interpretação. Antes, porém, de discorrer acerca da proposta propriamente dita e das experiências compartilhadas e promovidas mediante meu papel como professora-pesquisadora, atentar-me-ei ao instrumento escolhido para sua efetivação, o livro infantil *The true story of the three little pigs* (1996, 2. ed.), de Jon Scieszka, obra relevante no cenário da literatura infantil estadunidense e também brasileira, com a tradução de Pedro Maia Soares (1993).

A literatura infantil e juvenil: *The true story of the three little pigs*, de Jon Scieszka.

A literatura infantil como nós a conhecemos hoje remonta aos primórdios do século XVIII, na Grã-Bretanha, com a publicação do livro infantil *A Little Pretty Pocket-Book*, de John Newbery, em 1744. De acordo com Grenby (2010, p. 4), o livro mesclava imagens, rimas, enigmas, histórias, alfabeto, lições de moral e conduta e foi considerado um importante ponto de origem, sendo Newbery o primeiro a comercializar livros para crianças com sucesso, fazendo uso da fórmula: um material instrutivo dentro de um formato para entretenimento.

Ainda segundo Grenby (2010, p. 4-5), embora o feito de Newbery seja reconhecido como um marco inicial para o surgimento da literatura infantil e juvenil, é evidente, ao olhar para a história, que livros voltados para o público infantil já existiam séculos antes, sendo a sua maioria de caráter instrucional e religioso, ditando normas de conduta e comportamento. Um exemplo são os livros infantis

publicados pelos puritanos no século XVII, feitos com a intenção de alertar as crianças contra as tentações mundanas.

Sendo assim, por que a publicação de Newbery configurou-se como um marco inicial, quando já havia obras voltadas para crianças e jovens? Primeiramente, as obras em questão não se tratavam de obras literárias, mas sim livros de caráter educativo, distinção esta que ainda prevalece nos dias de hoje - nem todos os livros voltados para o público infantil são literatura. Além disso, *A Little Pretty Pocket Book* é considerado o pioneiro, pois a partir dele, a literatura infantil e juvenil estabeleceu-se como um produto, culturalmente e comercialmente aceito, recebendo, pela primeira vez, investimento de editores. Formou-se, a partir daí, um grupo de autores e autoras considerados exclusivos para o público infantil (Greby, 2010, p. 6).

Colin (apud Frías, 1992, p.2-3) aponta que:

As origens da literatura para crianças remontam à época do Iluminismo, quando o nascimento de uma nova pedagogia situou a criança no centro dos interesses dos filósofos, suscitando a criação de produções especialmente concebidas em função do que se supunha fazer parte de suas necessidades afetivas e de suas capacidades intelectuais. O desenvolvimento desse novo gênero se efetivou à aura de correntes culturais e ideológicas que influenciaram toda a Europa e incitaram escritores de todos os países a compor, para as crianças, livros com finalidades pedagógicas (Colin, 1992, p. 2-3 apud Frías, 2014, p. 11).

Dentro desse panorama, ao longo da história, o cânone da literatura infantil e juvenil foi formado, abrangendo diversos autores e obras no Brasil e no mundo. Para além das obras consideradas canônicas, outras tantas, das mais variadas temáticas e com projetos gráficos criativos e instigantes, compõem o núcleo da chamada literatura infantil e juvenil, tão debatida - e muitas vezes pouco valorizada - no universo acadêmico. E é no grupo das obras canônicas estadunidenses que se encontra o clássico *The true story of the three little pigs* (1996, 2. ed.), de Jon Scieska.

O livro foi publicado pela primeira vez em 1989 e recebeu ilustrações de Lane Smith, tanto na sua versão em inglês quanto na sua versão traduzida. Nascido em Michigan, nos Estados Unidos, Jon Scieska é mestre em literatura pela Universidade de Columbia e trabalhou muitos anos como professor no Ensino Fundamental, experiência que o levou a escrever diversos livros infantis, alguns deles em parceria com o ilustrador Lane Smith. Dentre suas obras mais famosas

está, além de *The true story of the three little pigs*, *Time Warp Trio* (1991 - 2005), uma série de dezesseis livros que ensina acontecimentos históricos às crianças, séria esta adaptada posteriormente para a televisão.

A premissa principal de *The true story of the three little pigs* é fazer uma releitura paródica da famosa história dos três porquinhos e do lobo mau. A história é contada sob a perspectiva do lobo e os acontecimentos narrados mostram a sua versão dos fatos - nela, o lobo mau não é tão mau assim, sendo quase uma vítima das circunstâncias, já que toda a tragédia teria acontecido por culpa de um resfriado e da boa vontade do lobo em fazer um bolo de aniversário para sua avó, fator que o levou a procurar os seus vizinhos, os três porquinhos, a fim de pedir emprestada uma simples xícara de açúcar. Os porquinhos, assustados com a visita, se esconderam, levando o lobo a pensar que a casa estaria vazia. Após espirros altos, fortes e involuntários, a casa dos porquinhos foi pelos ares e o lobo, que não poderia desperdiçar um bom alimento, devorou-os, afinal, uma vez que eles já haviam sido mortos na queda da residência: *"It seemed like a shame to leave a perfectly good ham dinner lying there in the straw. So I ate it up."* (Scieszka, 1996, p. 15). De maneira geral, o livro teve uma recepção muito positiva da crítica e tornou-se uma obra bastante conceituada da literatura infantil e juvenil norte-americana, configurando-se, portanto, como parte do cânone estadunidense.

Por tratar-se de uma releitura paródica, a obra possui dialogia direta com o conto dos três porquinhos e tem como requisito para uma compreensão clara e uma imersão significativa na história o conhecimento prévio da obra narrada - caso contrário, o efeito humorístico não surtirá efeito e tampouco o título da obra terá o devido peso: afinal, qual o sentido de enfatizar a veracidade de uma história quando não há uma versão teoricamente falsa que a contrapõe?

Grande parte dos elementos narrativos que compõem a história são os mesmos do conto original: os três porquinhos são proprietários de casas construídas de materiais diversos (palha, madeira e tijolos), os três irmãos são devorados pelo lobo, que os procura e derruba suas casas com um sopro (ainda que, na versão de Scieszka, o lobo não tenha a intenção de derrubá-las) e a casa que permanece em pé e resiliente ao fim é a de tijolos. Embora possuam elementos narrativos semelhantes, as duas versões apresentam argumentos principais distintos: não é a ideia da necessidade de esforço e dedicação que é inferida e valorizada e sim a a dubiedade dos fatos narrados, sejam estes os contados pelo lobo ou mesmo a história previamente conhecida. Afinal, qual será a verdadeira história dos três porquinhos? Ainda que se intitule assim, não há garantias de que esta seja a real versão dos fatos.

No que concerne ao projeto gráfico, a capa e a contracapa (Fig. 1 e 2) do livro apontam componentes visuais importantes: toda a mancha gráfica faz referência a uma notícia de jornal, sendo o título do livro a manchete principal e o autor o próprio lobo (A. Wolf). Toda a configuração espacial é composta por trechos de notícias aparentemente verdadeiras, retiradas, possivelmente, de veículos

oficiais de imprensa. Na capa, logo abaixo do título, vê-se uma imagem do lobo assoprando, enquanto os porquinhos voam no ar. No centro da contracapa, por sua vez, há os cenários do crime e referências à história original - imagens das casas de palha, madeira e tijolos (*the scenes of the crime*). O leitor do jornal em questão parece ser um porco (talvez o porquinho sobrevivente?), haja visto a pata que aparece no canto inferior da página.

Capa e contracapa

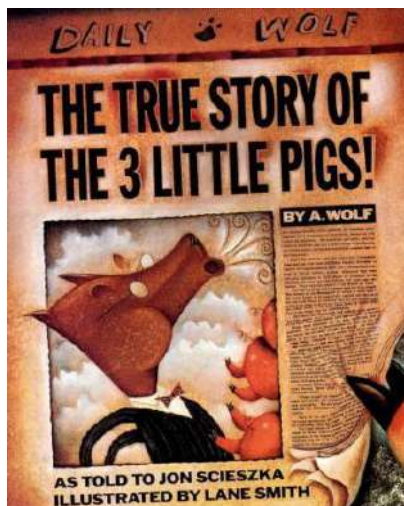


Figura 1 - capa



Figura 2 - contracapa

(Fonte: Scieszka, 1996, 2. ed.)

A referência ao jornal é retomada ainda nas páginas 26 e 27, quando o leitor descobre que o lobo faz seu relato da prisão, relato este que o narrador finaliza amassando o jornal no qual aparece como destaque. Na verdade, é possível associar toda a estética da obra ao universo jornalístico: a extensão ampla em altura e fina em comprimento do livro (21,5 centímetros de largura por 27 de altura) remonta à configuração gráfica de um jornal, bem como as cores opacas, em tons constantes de marrom, bege e laranja, o formato das imagens e a disposição do texto nas folhas, os quais sugerem, por vezes, a foto e legenda integrante do periódico para (Fig. 3) e outros momentos sugerem a incidência de uma manchete (Fig 4).

Imagens com referências jornalísticas



Figura 3 - Imagem com legenda Figura 4 - Sugestão de manchete
(Fonte: Scieszka, 1996, 2 .ed., p. 2 e 5)

Ao longo de toda a narrativa, variados traços imagéticos são trabalhados. Na figura 4, por exemplo, vê-se múltiplos elementos relativos à história: a letra ‘i’ em formato do rabo de um porco e também outro ‘i’ de tijolos, a letra ‘s’ como o rabo do lobo e o ‘e’ como sua boca aberta pronta para devorar, a letra ‘o’ como o nariz do porco e o ‘y’ como feixes de palha. Todos itens pertencentes à narrativa.

Na página 19, os gravetos de madeira caídos no chão estão dispostos em formato de talheres, enquanto o porco está posicionado ao centro, parecendo indicar um prato pronto para degustação. Logo após, na página 21, há uma das ilustrações mais curiosas de toda a mancha gráfica (em meu ponto de vista e dos alunos que participaram da proposta de letramento literário): o lobo está parado em pé, diante de uma abertura pequena na parede de tijolos, que parece ser uma janela. O mais interessante da imagem é o fato da janela apresentar-se de maneira desproporcional à casa e à parede em si e a abertura parecer um convite à contemplação. Por que uma janela tão pequena? Seria uma amostra de que, na verdade, o terceiro porquinho não estaria aberto à comunicação e a visitas (como comprovado com as ocorrências logo após) ou uma referência velada à pequena portinha de Alice no País das Maravilhas, uma passagem para um outro mundo? Pondere-se ainda que aquela janela minúscula fortalece a aparência da parede de fato como uma barreira intransponível. As possibilidades de interpretação são inúmeras.

Além dos aspectos supracitados, muitas outras particularidades que conferem valor estético à obra podem ser encontradas no decorrer da leitura, tais como o trabalho com a linguagem e valor sonoro, com a presença de rimas (*huffled*

e *snuffled*) e aliterações (*I sneezed a great sneeze*), particularidades estas que podem ser melhor contempladas em uma análise mais aprofundada.

Proposta de intervenção pedagógica

A recepção do livro, através da proposta de intervenção pedagógica em sala de aula, mostrou-se, de maneira geral, bastante positiva. Passado o receio inicial de realizar uma atividade de leitura literária em língua inglesa, o grupo de alunos participante demonstrou interesse na leitura e no desenvolvimento da história.

A atividade foi realizada em quatro etapas principais, adotando a sequência básica do letramento literário proposta por Cosson (2006), conforme anteriormente explicitado. Na etapa da motivação, os alunos foram divididos em grupos para a discussão de notícias retiradas do meio digital, a fim de analisar qual delas se tratava de uma *fake news*, possibilitando, assim, a discussão sobre a veracidade dos fatos e a importância da análise crítica sobre o que é lido/ouvido. No momento da introdução, foi feita uma breve apresentação do autor Jon Scieszka e do ilustrador Lane Smith, bem como a leitura da capa e da contracapa e de seus elementos multimodais e semióticos. A leitura foi dividida em momentos coletivos - por meio das rodas de leitura em grupo - e individuais, quando os alunos levavam trechos da história a serem lidos em casa e discutidos posteriormente na sala de aula. A etapa de interpretação, de extrema importância, envolveu a produção de materiais de registro, incluindo relatos de experiência e ilustrações da história. Durante todo esse percurso da proposta interventiva, houve, de minha parte como professora pesquisadora, a escrita de diários de observação participante, além da aplicação de questionários ao grupo de alunos envolvidos, um ao início e outro ao fim da atividade de leitura, sendo que o último ainda será aplicado. Uma entrevista final também foi realizada, no intuito de melhor depreender as percepções atingidas mediante a experiência de leitura proporcionada.

De acordo com os próprios alunos, a dialogia com o conto dos três porquinhos, assim como o projeto gráfico e o glossário de apoio entregue a cada um antes do início das rodas de leitura foram ferramentas essenciais para a compreensão da história. Muitas foram as dúvidas concernentes à veracidade dos fatos narrados, ocasionando debates e até mesmo um pequeno tribunal, onde um grupo de alunos advogavam a causa do lobo, ao passo que outros o acusavam. Por fim, além da expedição de um veredito de culpa, a turma concluiu que, categoricamente, em diferentes situações da vida cotidiana, existem diversas versões de um mesmo fato.

Conclusão

Considerando os aspectos contemplados nesta breve análise, conclui-se que a educação literária é fundamental para a formação do leitor crítico e autônomo e que, trabalhada de maneira a valorizar a literariedade da obra, o processo de letramento literário acontece efetivamente e a literatura logra alcançar seu objetivo humanizador.

O trabalho realizado com os alunos do 5º ano do Ensino Fundamental I e a recepção à obra *The true story of the three little pigs* (Scieska, 1996), visando à formação e desenvolvimento de competência leitora, demonstrou a relevância do contato real com a obra literária e da mediação do professor para que esta troca de experiências seja o mais produtiva possível. O leitor dialoga não apenas com a obra lida, mas também com os textos com os quais ela dialoga, com suas próprias experiências individuais, além das experiências de seus pares e as do próprio mediador. É o processo de apropriação descrito por Paulino e Cosson (2009), tornando próprio algo que é coletivo e externo, por intermédio das características que fazem do livro uma obra literária.

The true story of the three little pigs oportuniza uma experiência literária completa, seja pelo projeto gráfico, pelo trabalho com a linguagem ou pela temática que, ao apresentar uma versão diferente de uma história amplamente conhecida, instiga o pensamento crítico do leitor, auxiliando na formação leitora e na ampliação de repertório linguístico e de mundo.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. **Vários escritos**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.235-63.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura T. Bradini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- COSSON, R. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020. Cap. 6.
- COSSON, R.; SOUZA, R.J. Letramento literário: uma proposta para a sala de aula. **Acervo digital da Unesp**. 2011. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/40143>. Acesso em jun. 2025.
- FRÍAS, J. Y. Paratextualidade e tradução: a paratradução da literatura infantil e juvenil. **Cadernos de Tradução**, 2(34), 09–60, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2014v2n34p9>. Acesso em jun. 2024.

GRENBY, M. O. The origins of children's literature. **The Cambridge Companion to Children's Literature**. Capítulo 1, p. 3-18. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SCIESZKA, J. **The true story of the three little pigs**. 2. ed. New York: Puffin Books, 1996.

Narrativas do corpo: dominação e resistência em *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles

Susan Priscilla Ribeiro dos Santos¹¹⁸

RESUMO: Este trabalho analisa o romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, com foco na representação dos corpos femininos de Lorena, Lia e Ana Clara como territórios de disputa simbólica e política. A partir das tipologias de Elódia Xavier (2021), do conceito de “corpo-território” de Verónica Gago (2020) e da teoria foucaultiana (1987), investiga-se como esses corpos são moldados pela normatização social e disciplinar. O corpo, vigiado e punido, internaliza normas e reproduz o controle, mas também se configura como espaço de resistência. Espera-se demonstrar como o romance evidencia os mecanismos de dominação patriarcal e autoritária, e como os corpos das personagens também se tornam meios de enfrentamento e contestação dessas violências.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles. Corpo feminino. Disciplinamento. Resistência.

Introdução

A história do território brasileiro é marcada por um emaranhado de conflitos e problemáticas sociais. Um exemplo notável foi o período da ditadura militar, que se estendeu de 1964 a 1985, quando o país foi governado por militares após um golpe de Estado. A memória dessa época é atravessada por repressão política, censura à imprensa e sistemáticas violações dos direitos humanos. No campo da produção literária, esse contexto também deixou marcas profundas: diversas obras de autores brasileiros foram submetidas à inspeção, muitas vezes impedidas de serem publicadas por serem consideradas subversivas ou incitadoras de revoltas.

Apesar da ameaça constante de censura, Lygia Fagundes Telles publicou, em 1973, seu terceiro romance, *As Meninas* (2009), concebido sob o impacto direto do autoritarismo vigente. A narrativa insere-se no final da década de 1960, período em que o regime militar ainda se encontrava solidamente instaurado. A obra acompanha três jovens universitárias, Lorena, Ana Clara e Lia, que vivem em um pensionato em São Paulo e enfrentam intensos conflitos identitários. Por meio de uma estrutura polifônica, Lygia mergulha no universo psíquico das protagonistas, explorando as transformações íntimas e as angústias individuais provocadas pelas imposições dos papéis de gênero, pela vigilância da sexualidade e pelo sentimento de culpa,

¹¹⁸ Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), com bolsa CAPES; E-mail: priscillasusan6@gmail.com.

elementos que se entrelaçam ao terror político da época. A autora revela, assim, aspectos físicos e psicológicos das personagens que refletem as pressões do contexto histórico em que estão inseridas, uma vez que o meio pode ser determinante na constituição de suas identidades. Dessa maneira, ao analisá-las, é possível compreender o funcionamento civil e do patriarcado, uma vez que, como afirma Elódia Xavier (2021), o corpo é uma construção social.

Por esse prisma, este trabalho tem como objetivo analisar as particularidades de cada personagem, compreendendo como as dinâmicas de poder operam em suas trajetórias e investigar de que modo os corpos de Lorena, Ana Clara e Lia tensionam as normativas sociais, revelando não apenas a hostilidade de uma época obscura, mas também a potência política e simbólica dos corpos feminizados.

Para desenvolver uma leitura crítica das representações do corpo feminino no contexto da violência simbólica e política, este estudo adota como eixo analítico as teorias da subjetividade de Michel Foucault (1987), entendendo a identidade das personagens como resultado de processos de disciplinamento, domesticamento e resistência. Além disso, mobiliza-se o conceito de corpo-território, de Verônica Gago (2020), que concebe o corpo como espaço de disputa política e campo material de insurgência frente às dinâmicas de exploração capitalista e patriarcal. Por fim, articula-se essa abordagem às reflexões de Elódia Xavier (2021) sobre a construção social do corpo feminino na literatura, entendendo-o como portador de marcas históricas e políticas. Através dessa articulação teórica e literária, busca-se evidenciar a relevância da autoria feminina como ferramenta de denúncia e mapeamento das múltiplas violências que atravessam o corpo das mulheres na ficção e na história.

Autoria de mulheres e resistência

No ano em que Lygia Fagundes Telles publicou o livro *As Meninas*, a obra foi fiscalizada pelo governo militar, a fim de verificar se continha teor político ou qualquer conteúdo contrário ao regime ditatorial. Curiosa e surpreendentemente, o livro, apesar de incluir uma carta que explicitava as torturas e crimes cometidos no período, passou ileso pelo crivo da censura. Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1996, Lygia Fagundes Telles comentou de forma irônica o fato de *As Meninas* ter escapado da censura imposta pelo regime militar, mesmo contendo uma carta que denunciava explicitamente as torturas cometidas durante o período. Parte desse desinteresse, supõe-se, decorre do caráter intimista do romance, já que se trata de uma obra repleta de fluxos de consciência, que explora o imaginário de jovens mulheres tomadas por desejos, dúvidas e questionamentos sobre si mesmas e sobre a vida. Talvez, como pressupôs Lygia na entrevista, o censor não tenha compreendido e achado chato aquele livro narrado por meninas.

É interessante notar que foi justamente o caráter introspectivo do romance que o tornou quase invisível aos olhos da censura. A literatura escrita por mulheres funciona, por vezes, assemelha-se a uma espécie de Cavalo de Tróia: infiltra-se em

espaços dominados pelo pensamento patriarcal e subverter as estruturas a partir de dentro, muitas vezes, de forma silenciosa e sutil. A linguagem íntima, voltada para o universo interior das personagens, as discussões consideradas "fúteis" ou desinteressantes pela crítica tradicional, funcionam como uma espécie de armadilha para capturar o leitor desprevenido. Justamente essa literatura, tantas vezes desvalorizada pelo cânone literário e recusada, carrega um imenso potencial subversivo: ela promove a rememoração de um período histórico hostil e denuncia tanto a violência simbólica quanto a violência física vivida por mulheres e outros corpos marginalizados.

Em seu romance *Melhor não contar* (2024), Tatiana Levy Salem traz à tona a discussão sobre a desvalorização daquilo que se convencionou chamar de literatura de mulheres e das características frequentemente atribuídas a esse modo de escrita. Gêneros como o diário, a carta ou qualquer outro que permita o contato direto com a subjetividade foram historicamente exilados do cânone e subestimados quanto ao seu potencial transformador. Como afirma Levy (2024):

“[...] quando decidimos mostrar para os outros o que escrevemos, nossos diários, nossas cartas, nossas narrativas em primeira pessoa não são consideradas literatura ou são literatura menor. Só que nada mais fala de quem somos, de quem nos tornamos, coletivamente, do que a história de nossa vida” (Levy, 2024, p. 38).

Nessa perspectiva, reconhecer que a escrita lygiana — imersa na subjetividade de suas personagens — é capaz de promover debates, denunciar violências e espelhar as condições sociais de seu tempo é fundamental. É justamente essa subjetividade escancarada, por vezes considerada menor, que carrega um potente valor político, estético e histórico. Imergir no mundo das personagens e, principalmente, investigar o íntimo de cada uma delas é um modo de compreender as transformações sociais da época e como todo esse processo violento afetou os corpos femininos. Dessa forma, devemos analisar a literatura enquanto “[...] espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo dos séculos.” (Bellin, 2011, p.3)

Elódia Xavier, em seu livro *Que corpo é esse?* (2021), apresenta tipologias corporais em narrativas de autoria feminina que contribuem para a leitura dos corpos em *As Meninas*. A autora propõe uma concepção de corpo que vai além da materialidade, compreendendo-o como um espaço de contestação, no qual se desenrolam lutas nas esferas econômica, política, sexual e intelectual. Xavier (2021) defende que é mais importante considerar os corpos em sua dimensão histórica e concreta do que reduzi-los às suas características biológicas, evitando, assim, essencialismos e categorias universais. Nessa perspectiva, o corpo é compreendido como produto do entrelaçamento entre o natural e o cultural — dimensões que se

complementam mutuamente. Ter acesso ao psíquico das personagens é, portanto, também ter acesso aos seus corpos, que funcionam como lugares de inscrições políticas, culturais e geográficas. Xavier (2021) ainda afirma que, além da compreensão das subjetividades, os corpos representados fornecem material para analisar o funcionamento das instituições e das práticas sociais, uma vez que as ações do corpo são orientadas pelos e para os contextos institucionais.

Essa reflexão sobre o corpo enquanto espaço de inscrição e regulação conecta-se diretamente às contribuições de Michel Foucault (1987), que desenvolve uma análise crítica sobre os modos pelos quais as sociedades modernas se especializaram em disciplinar e controlar os indivíduos. Segundo o autor, ao longo da história, o poder deslocou-se de formas explícitas de repressão física para mecanismos mais sutis de controle, como a disciplina e a vigilância. Nesse sentido, além da violência física retratada em alguns momentos do romance, observam-se outras formas de domínio sobre os corpos femininos, como os processos de normatização, repressão e autopolicamento. A disciplinarização descrita por Foucault (1987) consiste na criação de sujeitos que internalizam as normas sociais, tornando-se agentes de sua própria vigilância. No contexto de *As Meninas*, esse controle aparece como uma das causas dos conflitos vivenciados pelas personagens, que se veem tensionadas entre seus desejos individuais e as normas impostas pelos sistemas patriarcal e militar.

O poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais (Foucault, 1987, p. 208-9).

Esse trecho evidencia que o poder disciplinar não anula a diferença, mas a administra, mede e hierarquiza, criando sujeitos que se ajustam a padrões socialmente construídos. Em *As Meninas*, essa dinâmica aparece na forma como as personagens internalizam essas normas, seja pela repressão de desejos, pela autocensura ou pela fragmentação de suas identidades, revelando a íntima ligação entre o corpo, a subjetividade e os mecanismos de poder.

Nesse contexto de disciplinamento e normalização, é fundamental recorrer ao pensamento de Verónica Gago que, em *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo* (2020), propõe uma leitura do feminismo como força de desestabilização das lógicas de controle e exploração dos corpos. Para a autora, o feminismo não é

apenas uma luta por direitos, mas uma prática de insubordinação cotidiana, capaz de romper com os dispositivos que classificam, hierarquizam e domesticam os sujeitos. A autora defende que não se deve compreender a violência de gênero como uma experiência isolada, mas reconhecer que ela se articula com outras formas de violência econômicas, institucionais, coloniais e laborais que atravessam e sustentam as estruturas de dominação. No contexto do romance *As Meninas*, essa perspectiva ajuda a entender como o patriarcado e o militarismo operam de forma conjunta na repressão e controle dos corpos femininos, reforçando-se mutuamente por meio da imposição de normas, silenciamentos e violências físicas e simbólicas. A potência feminista, segundo Gago (2020), reside justamente na capacidade de conectar essas violências e desnaturalizá-las:

[...] apenas produzindo uma cartografia política que conecte os fios que fazem com que as violências se revelem como dinâmicas inter relacionadas é que podemos denunciar que sua segmentação busca nos enclausurar em compartimentos isolados. Conectar as violências implica extravasar os confins da ‘violência de gênero’ para vinculá-la às múltiplas formas de violência que a tornam possível. Desse modo, saímos do lugar de puras vítimas - no qual desejam que permaneçamos — para inaugurar uma palavra política que não apenas denuncia a violência contra o corpo das mulheres, mas que também abre a discussão sobre outros corpos feminizados e, mais ainda, se desloca de uma única definição de violência (sempre doméstica e íntima, portanto confinada) para entendê-la em relação a um plano de violências econômicas, institucionais, laborais, coloniais etc. (Gago, 2020, p. 73)

Essa potência feminista opera justamente nos territórios onde o poder exerce maior intensidade: nos corpos, na sexualidade, na economia do cuidado e nas relações. Ao conceber o corpo como campo de batalha, Gago (2020) amplia a compreensão da resistência: não se trata apenas de denunciar as opressões, mas também de inventar outras formas de existência. Além disso, sua proposta implica reconhecer que as violências não atuam isoladamente, mas se articulam de modo interdependente como engrenagens de um mesmo sistema de dominação.

Ao mergulhar na subjetividade das personagens de *As Meninas*, nota-se que, mesmo submetidas a forças normativas que buscam padronizá-las, elas expressam desejos, recusas e contradições que escapam às lógicas de controle. Essa tensão revela a fissura no funcionamento da norma: é no íntimo, onde o poder parece mais eficaz, que emerge também a possibilidade da resistência. Assim, podemos enxergar “[...] o corpo de cada uma, como trajetória e experiência, se torna, via de acesso, um

modo concreto de localização, a partir do qual se produz um ponto de vista específico [...]” (Gago, 2020, p. 73). A partir desse ponto de vista, é possível mapear as violências do patriarcado e do regime militar, revelando como elas se manifestam no cotidiano e nas subjetividades das personagens.

Retratos da violência: a experiência feminina sob o patriarcado e o militarismo

Em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, as três protagonistas, Lorena, Lia e Ana Clara, representam trajetórias singulares, mas que se entrelaçam por meio de suas experiências de repressão, insubordinação e vulnerabilidade em um contexto atravessado por forças patriarcais e militares. Seus corpos e subjetividades são marcados por processos de normatização, disciplinamento e violência.

O romance, na maior parte do tempo, é narrado por Lorena, uma jovem oriunda da elite, marcada por uma formação aristocrática que molda não apenas sua linguagem e costumes, mas também sua forma de compreender o mundo. Herdeira de uma família burguesa em decadência, a protagonista vive numa espécie de bolha, ou melhor, numa concha, alheia às transformações sociais e políticas que agitam o país. Sua alienação é sustentada por uma visão de mundo fantasiosa e valores que herdou e naturalizou como sinônimos de verdade e dignidade: “Ainda ponho uma placa na minha concha: Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil.” (Telles, 2009, p. 43). Mais do que politicamente desinteressada, Lorena parece recusar qualquer forma de engajamento:

- Por acaso faz parte de algum desses movimentos de libertação da mulher?
- Também não. Só penso na minha condição.
- Trata-se então de uma jovem alienada?
- Por favor, não me julgue, só me entreviste. Não sei mentir, estaria mentindo se dissesse que me preocupo com as mulheres em geral, me preocupo só comigo, estou apaixonada. Ele é casado, velho, milhares de filhos. Completamente apaixonada. (Telles, 2009, p. 110-1).

Em dados momentos, Lorena chega até a falar latim e outras palavras enstrageniras como sinonimo de requinte: “Nas horas nobres deitava no chão, cruzava as mãos debaixo da cabeça e ficava olhando as nuvens e latinando, [...] *¿Qué ciudad será esa?*” (Telles, 2009, p.9). A personagem assume uma postura de superioridade e age como símbolo da elite brasileira, fugindo constantemente da realidade, aliando-se a um posicionamento moralista e a patriarcal: “É antiestético masturbar-se? Não propriamente antiestético mas triste. (Telles, 2009, p. 16). Essa postura, no entanto, não mantém-se constante, uma vez que Lorena revela múltiplas

contradições que desafiam as normas e a moralidade da época. Enquanto critica as escolhas e os desejos das outras mulheres, também manifesta desejos reprimidos e fantasias sexuais:

— Daí acabou, fechei depressa meu chambre e botei ele na rua, mas não é estranho? Todo crescido, o cabelo, a unha, todo assim arrepiado, sabe como é? E eu que sonho com um homem limpíssimo me excitei a ponto dele perceber, me deu assim uma vontade de rolar com ele pelo chão, empoeirado, suarento! Mas pensei em M.N. e quebrou-se o instante mágico. (Telles, 2009, p. 144-5)

Além de flash que evidenciam suas vontades ocultas, Lorena demonstra uma fixação por um médico casado, figura que jamais aparece diretamente no romance. Isso levanta a dúvida se esse homem existe de fato ou se é apenas parte de suas fantasias românticas. “[...] tive a noite toda para ir e não fui porque esperava um telefonema de M.N., deixei no hospital um bilhete decisivo. — Telefonou? — Não. [...]” (Telles, 2009, p. 175). A espera constante por esse suposto amante mostra o quanto ela se encontra presa em idealizações amorosas e o quão controverso é o seu discurso, pois, ao passo que condena aquilo que considera imoral, não consegue conter os próprios desejos: “Será que o sexo ia lhe dar tanto prazer como o Sol? Fico tomando sol porque não posso tomar o homem que amo’, pensou [...]” (Telles, 2009, p.46).

Esses comportamentos não são isolados, visto que estão ligados a uma postura ambígua, na qual Lorena critica os desejos alheios enquanto reprime os próprios, mantendo-se sob rígida vigilância. Sua linguagem refinada e os fluxos de consciência revelam uma censura constante de si mesma, marcada por culpa e repressão. Apesar de não ser palpável, os processos de dominação estão presentes e ocorrem de forma sorrateira e silenciosa. De acordo com Xavier (2021):

É verdade que, no caso dos corpos disciplinados e dóceis, os procedimentos são mais rigorosos e evidentes, incluindo punição e prêmios. A violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: a submissão às regras em todos os níveis. (Xavier, 2021, p. 63)

A violência que recai sobre Lorena é simbólica, diferente da punição física. Ela se manifesta por meio das normas sociais que regulam o comportamento feminino, impondo à personagem um ideal de pureza e recato. Sem perceber, Lorena internaliza essas regras e passa a vigiar a si mesma, punindo seus próprios desejos. É uma forma de dominação silenciosa, mas profundamente eficaz.

Enquanto a violência que atravessa Lorena camufla-se em seu interior, silenciosa e incorporada, a que marca a vida de Lia é também explícita, visível e concreta. Lia é uma jovem militante, estudante de Ciências Sociais e oriunda da classe média baixa. Diferente de Lorena, sua narrativa é marcada pela consciência política e pelo enfrentamento direto ao regime militar. Com o namorado preso, ela vive sob constante tensão e assume os riscos de estar engajada na luta contra a ditadura. Seu corpo é atravessado tanto pela repressão externa quanto pelas exigências da própria militância, o que a posiciona em um lugar de conflito e de vigilância múltipla. Em sua fala, torna-se explícito o impasse vivenciado pela personagem, que expressa afeto pelas lembranças de casa ao mesmo tempo que as reprime ou as coloca em segundo plano diante do compromisso político:

—Você tem saudade, Lia?

— Não sei explicar, mas lá é como este café adocicado e quente. Minha mãe chegava a me abafar com tanto amor, preferia às vezes que me amasse menos. O velho disfarçando com carrancas, tios e tias estourando por todos os lados com os batalhões dos primos. Aconchegos, festinhas. Lembro de todos, amo todos mas não tenho vontade de voltar. Isso é saudade? Aqui começou outro e agora vai começar um terceiro período e então fico com esses dois períodos pra lembrar. (Telles, 2009, p. 97-8)

Além de estar em confronto com o que sente e os caminhos que optou trilhar, Lia é alvo da vigilância real do Estado, o que se alinha à noção de Foucault (1987) sobre o corpo como alvo do poder disciplinar. Seu corpo está sob ameaça permanente: pode ser preso, torturado, perseguido. Mas isso não significa ausência de normatização subjetiva, uma vez que, assim como Lorena, as dinâmicas de poder se desdobram em outras instâncias., sendo “As instituições Família, Igreja, Escola e Estado “[...] agentes que contribuem para a dominação que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante.” (Xavier, 2021, p. 63-4). Desse modo, o corpo de Lia é atravessado mutuamente pelo patriarcalismo e militarismo.

Essa dupla ação dos poderes evidencia as contradições que residem na relação afetiva de Lia com sua família, assim como os impasses entre o desejo de se desvincular dos padrões patriarcais que incluem a idealização da constituição de uma família e a escolha por lutar contra o regime ditatorial. Entre o afeto e a ruptura, a personagem revela as tensões de uma mulher que busca transformar o mundo, mas que também carrega em si marcas profundas da estrutura que pretende combater. Apesar de seu engajamento político e do esforço consciente para romper com padrões tradicionais, Lia ainda se vê atravessada por pressões sociais que a empurram para o desempenho de papéis historicamente atribuídos à feminilidade:

Outra carta pro pai, eles são opostos. Ao mesmo tempo, iguais. Quando não mando notícia, cada qual vai chorar no seu canto, um escondido do outro. Queriam tanto ver a filha recebendo o diploma. Noivando. Noivado na sala de casamento na igreja, com vestido de abajur. Arroz na despedida. Os netos se multiplicando, embolados na mesma casa [...]
(Telles, 2009, p. 23)

A repressão sobre seu corpo não é apenas estatal, mas também patriarcal, o que reforça a leitura de Verônica Gago (2020) sobre a necessidade de conectar os diferentes tipos de violência. Lia busca romper os ideais tradicionais de feminilidade, mas não está livre das estruturas que controlam corpos feminizados. Lia luta por um mundo novo, mas carrega as contradições de fazê-lo em um corpo que também é historicamente vigiado, desejado e normatizado. De acordo com Foucault (1987):

[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica - movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. (Foucault, 1987, p. 229).

A experiência de Lia reflete precisamente esse poder descrito por Foucault (1987), que atua nos mínimos gestos e decisões do corpo. Mesmo engajada na luta revolucionária, ela não escapa às coerções que moldam sua postura, seu desejo e sua maneira de existir no mundo. Seu corpo é campo de disputa constante entre o ideal de liberdade e os mecanismos históricos de controle que o atravessam.

Nesse conjunto, Ana Clara representa uma forma ainda mais cruel e degradante de violência: aquela que se dá pela via da negligência estrutural, da exclusão e da exploração de corpos vulneráveis. Proveniente de uma origem humilde e marcada por traumas familiares, Ana Clara recorre a uso de entorpecentes para lidar com a infância precária e marginalizada que acarretou vários traumas: “O sono as drogas e o sexo funcionam como meio de evasão da realidade opressora [...]” (Xavier, 2021, p. 163). Os fluxos de consciência que compõem a narrativa de Ana Clara revelam o estado de desorientação e fragilidade em que ela se encontra. Suas lembranças aparecem de forma fragmentada, misturando passado e presente, realidade e delírio, como se sua mente estivesse constantemente tentando escapar

das marcas deixadas pelos traumas que viveu: “Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim? Isso nenhum analista me explicou, isso da cabeça. Só de porre me deixa em paz essa sacana.” (Telles, 2009, p. 23). Seu corpo é o mais diretamente exposto à devastação: ele é consumido, descartado e punido não apenas pelos mecanismos estatais ou morais, mas também por uma lógica social que naturaliza a violência dos corpos femininos. Sua morte, ao final, não é apenas o desfecho de uma trajetória pessoal, mas a materialização de uma violência estrutural silenciosamente consentida.

Durante a narrativa, para romper com o passado, além de utilizar drogas para viver em estado de dormência, Ana Clara visa distanciar-se da pobreza. A protagonista vê no próprio corpo a possibilidade de ascensão. Assim, apesar de ter um namorado com quem aparece em alguns momentos do romance, ela relaciona-se com outro homem, não por afeto, mas como tentativa de romper com a miséria, embora permaneça aprisionada à lógica que a explora: “Te amo Max. Te amo, mas em janeiro, meu boneco. Em janeiro vida nova. Tirar o pé da lama. Você já foi rico, agora é minha vez, não posso? [...] Um escamoso mas podre de rico. Então.” (Telles, 2009, p. 27). O corpo de Ana Clara, nesse sentido, é instrumentalizado como moeda de troca, tornando-se alvo da disciplina, do desejo e da destruição. Tais comportamentos, ainda que de forma inconsciente ou não politizada, vão contra os valores patriarcais tradicionais. Ela não ocupa o lugar da mulher recatada, pelo contrário, vive à margem das expectativas sociais impostas ao feminino. Esse deslocamento de conduta a posiciona como corpo desviado, visto como ameaça à ordem moral e social. Sua existência, portanto, desafia os discursos normativos que regulam o que é ser mulher. A punição que sofre, sua morte, pode ser lida como uma forma de disciplinamento extremo, aplicado àqueles que não se adequam às formas esperadas de conduta. De acordo com Gomes (2021):

As diferentes punições impostas à mulher precisam ser analisadas pelo duplo movimento que as impulsionam: as instâncias das regulações e as operações de poder, visto que não se trata de normatizações coletivas, compartilhadas pelos interesses machistas e patriarcais.” (Gomes, 2021, p. 5)

A trajetória de Ana Clara exemplifica o que Gomes (2021) define como o duplo movimento das punições às mulheres: mais que normas morais, são operações de poder que controlam e descartam corpos femininos fora do padrão. Ao transgredir os papéis esperados, recusando-se a segurar nos moldes, Ana Clara é punida. Sua morte simboliza o efeito de um sistema patriarcal que não apenas julga, mas regula e elimina o que considera indesejável.

Embora apresentem trajetórias individuais distintas, as três personagens compartilham a experiência de terem seus corpos marcados por formas diversas de controle, repressão e violência. Em *As Meninas*, Lygia Fagundes Telles constrói diferentes experiências de opressão, revelando como os dispositivos de poder operam de maneira desigual sobre os corpos femininos, a depender de sua classe, origem e lugar na ordem social. O romance torna-se, assim, uma potente narrativa de denúncia, mas também de resistência, ao dar voz a subjetividades femininas atravessadas por contradições, repressões e gestos de enfrentamento. É por meio dessas representações sociais que a obra denuncia os horrores e as múltiplas violências ocorridas durante a ditadura militar, ao mesmo tempo em que evidencia a potência desses corpos em romper com as estruturas que os aprisionam. Como afirma Verónica Gago (2020, p. 107) “A imagem do corpo-território revela batalhas que estão ocorrendo aqui e agora, além de assinalar um campo de forças e torná-lo sensível e legível a partir da conflituosidade.” Dito isso, olhar para as identidades dessas personagens é compreender suas lutas, seus enfrentamentos e uma maneira de delatar a dominação dos corpos feminizados.

Conclusão

As Meninas revela-se uma obra profundamente crítica, ao escancarar as múltiplas formas de violência que incidem sobre os corpos femininos em uma sociedade marcada pela repressão patriarcal e autoritária. Ao construir personagens que encarnam diferentes posições sociais e subjetivas, Lygia Fagundes Telles não apenas denuncia os mecanismos de dominação vigentes durante a ditadura militar, mas também evidencia como essas estruturas continuam operando de modo sutil e eficaz sobre os corpos que fogem à norma. Por meio das análises, foi possível compreender como o poder atua por meio de dispositivos que atravessam os afetos, os desejos e as condutas cotidianas. Nesse sentido, a literatura torna-se um espaço privilegiado de resistência, onde o corpo feminino historicamente silenciado ganha voz e potência.

Referências

BELLIN, Greicy Pinto. **A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem.** FronteiraZ. Revista do programa de estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo-SP, PUC, n. 7, p. 75-85, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5777393.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo.** Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GOMES, Carlos Magno. **O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio.** FronteiraZ. Revista do programa de estudos pós-graduados em

Literatura e Crítica Literária, São Paulo-SP, PUC, n. 26, p. 150–164, 2021.
Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53384>. Acesso em:
27 jun. 2025.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo, Todavia, 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TV Culturta. **Roda Viva | Lygia Fagundes Telles**. YouTube, 17 de abril de 2013.
1h,33min27s. Disponível em: <https://youtu.be/tgaX90Fo3YU?si=V-OuQo06ZTa3qXNO>. Acesso em: 27 de jun. 2025.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Poesia mística do modernismo brasileiro: primeira fase da revista *Festa* (1927-1929)

Tatiane Alves dos Santos¹¹⁹

Alexandre de Melo Andrade¹²⁰

RESUMO: A revista *Festa* (1927-1935) destacou-se no cenário modernista brasileiro por preservar tradições e promover uma visão espiritualista e universalista da arte, sem deixar de lado sua conexão com o apelo filosófico ao metafísico, tema pouco explorado pela crítica modernista. Neste estudo, nos propusemos a analisar a primeira fase do periódico (1927-1929), identificando autores e textos que expressam uma poética mística vinculada à segunda geração modernista. Com base em pesquisa bibliográfica e diálogo com teóricos e críticos como Antônio Candido, Carl Gustav Jung, Ana Maria Lisboa de Mello e José Aderaldo Castello, o estudo revela como a revista consolidou uma literatura marcada pela espiritualidade e por um ritmo lírico próprio, que alia tradição e inovação.

PALAVRAS-CHAVE: Revista *Festa*. Modernismo brasileiro. Espiritualismo literário. Poesia mística.

Introdução

Com treze números publicados em sua primeira fase, e mais nove publicações na segunda, a Revista *Festa - Mensário de pensamento e arte* surge em agosto de 1927. Liderada por nomes muito importantes que contribuíram para a consolidação da revista, destacam-se Tasso da Silveira e Andrade Muricy, que guiaram o periódico brasileiro.

Dessemelhante de outros segmentos da arte moderna no Brasil, que focavam apenas no presente e futuro, o grupo *Festa* não deixava de lado as tradições do passado. Pelo contrário: vislumbrava uma mentalidade criadora, voltada ao

¹¹⁹ Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Bolsista CNPq 2023/2024. E-mail: tatianeallvess472@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-3641-6723>.

¹²⁰ Pós-doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Mestre e Doutor em Letras/Estudos Literários pela mesma instituição. Graduado em Letras pelo Centro Universitário Moura Lacerda. Professor dos programas de pós-graduação em Letras stricto sensu acadêmico (PPGL) e profissional (Profletras). E-mail: alexandremelo06@uol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8467-607X>.

universalismo espiritualista, captando os sentimentos do ser e buscando uma alegria criadora totalitária, sem se afastar de um apelo filosófico-metafísico e místico.

A *Festa* buscava, entre seus ideais, um forte desejo de apresentar uma arte mais brasileira — uma afirmação nacional — utilizando os padrões europeus apenas como referência estética. Surgia, assim, uma necessidade urgente de criar algo autêntico, com raízes brasileiras, que contribuísse para a construção de uma identidade nacional, mas que, ao mesmo tempo, preservasse o elo com a tradição. Nesse cenário, emerge o apelo por uma terceira corrente: um elemento espiritual, uma mística criadora que ampliasse o sentido de renovação artística, estimulando a libertação da forma, para aperfeiçoar as forças virgens do próprio espírito.

Além disso, percebe-se uma influência significativa do Simbolismo sobre o grupo *Festa*. De fato, com um olhar atento, é possível identificar essa “reação simbolista” nas poesias de Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Lacerda Pinto, Murilo Araújo e Abgar Renault, que incorporam, em seus versos, elementos místicos e espirituais característicos dessa corrente. A metodologia utilizada neste estudo é de cunho bibliográfico, com corpus centrado na análise da primeira fase da revista (1927-1929).

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é destacar os autores que conseguiram expressar esse elemento comum, uma corrente espiritualista, capaz de ditar um ritmo próprio à literatura e erguer os pilares que sustentam a poesia mística da segunda geração modernista brasileira, tal qual se manifesta na Revista *Festa*.

A renovação brasileira

Desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, a literatura brasileira passou por rupturas expressivas, influenciadas pelos abalos sociopolíticos que questionavam a valorização das tradições. Nesse sentido, as artes foram sensíveis ao seu tempo, pois, como afirma Silveira (1980, p. 1), “a arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá”.

O ideário de modernidade vinha acompanhado de um sentimento nacionalista que buscava consolidar uma identidade literária autêntica. O Brasil precisava desenvolver, em sua produção artística, um sentimento de pertencimento, desvinculado dos padrões europeus, embora ainda dialogasse com eles. Conforme destaca Candido (2006, p. 177), desde a independência havia a percepção de que o país carecia de uma tradição orgânica e de densidade espiritual.

Exposta esta análise, pondera o autor Tasso da Silveira em seu artigo Renovação:

Nós vínhamos vegetando: começamos a acordar para mais profunda consciência de nós mesmos. Andávamos apalermados para as grandezas do mundo: começamos a perceber que poderemos ser

uma dessas grandezas. Em nosso espírito, um pleno alvoroço de esperança é desejo. De esperança e desejo doloroso, porque nos vieram com a consciência do que nos falta. E o que nos falta é muito ainda. Mas, pelo menos, sabemos por que nos falta, pois chegamos a compreensão do fenômeno que representamos no mundo. E, assim, a esta hora, não nos tememos de enfrentar nosso destino, de o considerar face a face, e de nos lançarmos à conquista das promessas mais puras e radiosas que ele encerra (Silveira, 1980, p. 7).

No decorrer das tensões desse período turbulento, a arte procurava se reinventar. Estimulada por novas ideias e pela vontade de romper com modelos herdados, ela passou a reivindicar uma estética nacional, capaz de traduzir os anseios, os valores e a sensibilidade do espírito brasileiro, marcas essas encontradas no modernismo brasileiro¹²¹.

A Revista *Festa* surge com um ideário de “renovação” que conduzisse a um modernismo autêntico, por meio da valorização do sagrado e da busca por uma poesia pura, centrada na interioridade do “eu”, mas se contrapondo a ruptura com a tradição, pois via no passado não um estado fixo, mas as bases para aquilo que a literatura deveria alcançar. O grupo refutava abertamente os revolucionários modernistas paulistas, especialmente ao criticar o chamado primitivismo integral.

A revista *Festa*: manifestação da alegria criadora

Em 1927, quando foi publicado o primeiro número do periódico, o poema “Manifesto”, do Tasso da Silveira, abre alas para uma escrita que vislumbrava a coletividade, em busca de uma identidade nacional, como também alimentada por uma formidável esperança com traços de vaticínio. Assim diz o poeta: “O artista canta agora a realidade total: / a do corpo e a do espírito, / a da natureza e a do sonho, / a do homem e a de Deus,”/ (Silveira, 1980, p. 1).

É possível notar que a vontade de criar impulsiona a criação do autor, que vai em busca de pistas que se englobam em algo maior. E o resultado dessa procura se dá no encontro da sensibilidade criadora da arte, no caminho de uma origem na obra de Deus. O poeta mostra como o mundo e a espiritualidade estão altamente ligados, abrindo espaço para uma linha mística em uma busca de uma realidade universal: “a metafísica”.

¹²¹ O movimento modernista brasileiro dividiu-se em três fases: a primeira geração, que foi de 1922 a 1930; a segunda geração, que se estendeu estendeu-se de 1930 a 1945; e a terceira geração, que iniciou no ano de 1945.

Sendo assim, de acordo com a professora Dr. Ana Maria Lisboa de Mello (2009), temos:

O adjetivo “metafísica” designa, aqui, uma arte que se orienta na direção do abstrato e não da experiência, sendo, portanto, de ordem transcendental; ela pode, portanto, buscar o conhecimento do “Ser Absoluto, das causas do universo, de Deus, do tempo e do espaço, mas também dos princípios do conhecimento” (Mello, 2009, p. 20; aspas da autora).

Quanto mais o poeta adentra nesses domínios misteriosos e transcendentais, mais reluz a aproximação dos versos com o divino. Logo, o autor provoca um pacto entre um lirismo sentimental, que vai em busca de uma criação, com o transcendentalismo, o que fica muito bem exposto nesses versos do primeiro poema da revista: “Quando todas as forças interiores se equilibram, /os gestos são luminosamente serenos.” (Silveira, 1980 p. 1).

Por esse caminho de análise, percebe-se que a poesia de Tasso consegue transpor um sentimento de espiritualidade e totalismo, sendo esses dois pontos uma reação àquele momento turbulento social (pós-guerra). Por consequência, foi necessário o artista “despertar para uma nova realidade, foi preciso ansiar por Deus, já que presenciávamos a falência e a degradação do homem” (Rucker, 2005, p. 32).

Seguindo esse ímpeto de buscar esse ideário de criação, por meio da representação do princípio cristão, é possível notar essa ansiedade pelo absoluto no texto Alegria criadora, publicado por Tasso da Silveira no número cinco da primeira fase da revista. Nesse texto, o escritor afirma que a ansiedade pelo absoluto pode-se dar por várias esferas e uma dessas seria a religiosa, sendo Deus a inspiração criadora que guia todos os ritmos, artes e formas.

A busca pela verdade sempre permeou-se nos grandes artistas, e os “verdadeiros” sempre devem ansiar pela vida da sua obra. Essa procura pela autenticidade perpassa um longo caminho para o autoconhecimento do autor, e o resultado dessa procura pode resultar na compreensão da realidade. Diante dos obstáculos a essa compreensão, o artista traça um caminho por meio dos sonhos, como um caçador de imagens para alcançar o divino, pois esse é o percurso que o levará à verdade. Ainda no mesmo artigo Tasso esclarece:

A fé religiosa é um clarão supremo que nos ilumina infinitamente mais do que a ciência; no entanto, não nos dá nenhuma certeza, na acepção científica do vocábulo: nas palavras que ali ficam há um tremendo problema psicológico. Expressam elas, antes de tudo, que na fé mais ardente há inquietação profunda, e que

o desejo humano aspira, no seu conhecimento de Deus, a serenidade da ciência (Silveira, 1980, 13).

No que concerne ao último ideal exposto, existia uma forte crítica de que a ciência não conseguiria suprir todas as incertezas do ser humano, uma vez que não formulava em êxito total todos os conhecimentos objetivos. Dito isto, o poeta esboça um desejo inquietante de consciência e uma sede por uma arte que o represente no seu mais íntimo do ser.

Diante disso, o pensador e ensaísta Octavio Paz delimita ser “divino” o responsável por nortear várias maneiras de pensar, já que o homem é “impelido a nomear e criar o ser, realizar essa possibilidade é ser, criar a si mesmo. O poeta revela o homem criando-o” (Paz, 1982, p. 161-162).

Dados esses fatos, o poeta supre com a arte, junto com o sagrado, o que a sua razão não pode dar. De forma crítica, finaliza Tasso da Silveira:

No entanto, esse artista, que põe diante de nós uma outra realidade, a realidade saída de suas mãos criadoras; que nos faz compreender como nenhum outro a alegria da arte e o significado transcendente desta palavra: realizar; que sabe todos os ritmos e sonoridades, e é o imaginário magnífico e o animador surpreendente, - esse artista não consegue levar-nos para além de nós mesmos, para dores ou alegrias mais altas do que as que a vida nos oferece, para concepções mais puras e esperanças mais infinitas, - porque esse grande artista não é um grande espírito (Silveira, 1980, p. 14).

Ao fazer esta consideração, o autor bate de frente com a criação artística, de acordo com a *Festa*, ao destacar que o poeta é aquele que capta as essências das coisas, conseguindo transparecer isso por meio da escrita, já que a arte nasce do interior das pessoas e todos podem criá-la se puderem passar pelo processo “racionalizador”.

Essa manifestação de criação também pode vir por vias do sagrado, trazendo uma forma aos elementos circundantes do mundo, pois Deus revela-se por meio da criação, o que fica muito bem exposto no poema “Gênese”, de Tasso da Silveira, publicado no número três, em 1927, que desde a escolha do título enfatiza esse processo de construção, origem e desenvolvimento do ser, fazendo um paralelo com algo do cotidiano, como o processo de construção realizado por um pedreiro: “O pedreiro preparou a argamassa / Foi lentamente criando / em gestos essenciais

/ e em silêncio, / perdido no infinito de si mesmo/ como um deus...” (Silveira, 2015, p. 5).

Características essas que podem ser encontradas nos textos de Lacerda Pinto, “poema colorido”, publicado no número seis da revista: “os olhos grandes e azuis da criancinha / Seguem atentos e deslumbrados...” (Pinto, 2015, p. 15); como também no poema “Manifesto”, de Tasso da Silveira: “fizeram-se crianças e começaram a brincar” (Silveira, 1980, p. 1).

Soma-se a essas afirmativas, é possível destacar que a corrente espiritual que vai se formando adquire uma reconexão com os símbolos, elemento estético simbolista. No “poema colorido” o autor reafirma os ideais intrínsecos que compõem a revista *Festa*. Sob tal perspectiva, o poeta retoma esse encontro com o espírito nacional, enfatizando o elo com o passado, se firmando na construção de uma arte brasileira baseada na tradição versus uma atmosfera moderna: “Passam carrocinhas do comércio, ao trote largo dos cavalos.” (Pinto, 2015, p. 15).

Assim, nota-se que muitos nomes destacaram-se nesse período efervescente da primeira fase do periódico; além dos dois pioneiros mencionados na introdução (Silveira e Muricy), pode-se citar: Cecília Meireles, Murilo Araújo, Abgar Renault, Lacerda Pinto, Gilka Machado, Adelino Magalhães, Barretto Filho e Henrique Abílio.

Por isso, não se pode abordar essa fase do modernismo, tampouco a atuação da Revista *Festa*, sem mencionar a influência da estética simbolista, especialmente em sua vertente metafísica. Essa poesia, voltada à investigação da essência do ser, ansiava no coletivo por uma identidade nacional profunda.

O simbolismo brasileiro: os poetas cintilantes

O Simbolismo brasileiro, escola literária eleita pelo grupo *Festa* como a principal para representar a criação de um espírito criador, utilizava o símbolo como meio de expressar sentimentos, sensações e aspirações subjetivas. É com essas tendência, somado ao ideário místico, que a Revista *Festa* se apropria do “símbolo, considerado categoria fundante da fala humana e originariamente preso a contextos religiosos, para assumir a função-chave de vincular as partes ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido” (Bosi, 2015. p. 151).

Com esse apreço pela consciência mística e pela literatura de autores como Cruz e Sousa, Silveira Neto, Emiliano, Graça Aranha, Farias Brito, Alberto Torres, Euclides da Cunha e Nestor Victor, nota-se, aos olhos de Tasso da Silveira e outros colaboradores da Revista *Festa*, a permanência dessas influências, refletindo em suas produções literárias. Por conseguinte, Tasso considera que:

O período simbolista foi um momento glorioso do nosso espírito. Um instante de revelação, de complexificação de nossa inteligência, tão vivamente

característico quanto o período romântico. Deu-se mais de um grande poeta, Deu-se pensadores como ainda não havíamos possuídos. Integrou-se melhor em nós mesmos. Apressou o processo da universalização de nosso espírito. Trouxe palpitações desconhecidas a nossa poesia. Encheu de significação humana o nosso pensamento comovido (Silveira, 1980, p. 8).

Dessa maneira, com essa influência simbolista nos idealizadores da *Festa*, Tasso da Silveira foi o que mais absorveu essa admiração pela literatura simbólica, principalmente do autor Cruz e Souza. Em dezembro de 1927, Silveira publica no número seis da revista o ensaio denominado “O simbolismo brasileiro”, onde refuta de forma bem clara sua posição de que a literatura espiritualista na revista *Festa* não põe de lado os elementos simbolismo, incitando uma valorização da intuição pelo destino e afirmando que essa procura acontece pelo subconsciente pela transcendência. Nesse contexto, os simbolistas “representaram um dos nexos profundos de nossa tradição espiritual, suscitando um entusiasmo fervor de que ainda hoje sentimos o frêmito duradouro” (Silveira, 1980, p. 9).

Neste ínterim, como uma maneira de atingir a realidade total, o artista se consolida na criação de símbolos e formas. Esse pensamento vai ao encontro dos fundamentos da corrente espiritualista que sustentava o periódico brasileiro, amplamente difundida entre seus autores, que por meio do enaltecimento do espírito humano, conseguiram manifestar as indagações acerca do destino do homem, sem romper o seu elo com o passado, inserindo-se na esfera modernista da qual a revista *Festa* fazia parte.

Desse modo, percebe-se como os pensadores da *Festa* conseguiram evidenciar a contribuição dos chamados “herdeiros do simbolismo”, cuja poética, em contraste com a vertente modernista, colaborou para a construção de uma aura mística na literatura da época, conferindo-lhe nova sonoridade e profundidade espiritual pela transcendência. Para compreendermos melhor o sentido de “transcendência”, Carl Gustav Jung diz:

A palavra-chave “transcendência” aparece na maioria das publicações como um sub aspecto da espiritualidade. Etimologicamente transcendência está ligada às expressões latina “trans = por cima, além de”, e “scandere = ascen-der/ galgar, escalar”, isto é, trata-se de transpor um limite. Mas sob o conceito da transcendência entende-se também o absoluto, o divino, a realidade primeira propriamente (Jung, 2015, p. 20).

Em complemento, Jung enfatiza:

Na teologia e na filosofia, transcendência se refere ao âmbito situado além da experiência sensual. O par de de conceitos complementar “imanência e transcendência” remete à diferença fundamental entre os dois âmbitos, o do aquém e o do além, que foi objeto de análises reiteradas: desde a teoria platônica das ideias na Antiguidade, passando pelos Padres da Igreja e os filósofos medievais, até chegar aos pensadores da Era Moderna, como, por exemplo, Kant, Hegel, Scheler e Jaspers. As representações metafísicas de uma transcendência de Deus foram substituídas, no decorrer da história, por uma concepção antropológica de transcendência, como anseio humano de ir além de si mesmo (Jung, 2015, p. 21).

Em meio ao ímpeto de inserir no cenário modernista brasileiro o caráter universal da filosofia através da consciência mística, Cecília Meireles¹²², Murilo Araújo e Abgar Renault buscam essa resposta no interior do “eu” profundo. Suas obras, como “Casulo”, “O viajante perdido” e “E a vida sorriu” propõem uma linguagem sensorial, que amplia a visão do grupo *Festa*, ao contrário de Tasso da Silveira, que direciona sua poética à coletividade na expressão de sentimento cristão.

Ambos os autores conseguem revelar, por meio das suas publicações no periódico brasileiro, um forte teor transcendental, voltado à aproximação entre o plano espiritual e o real. Essa postura literária promove a fusão entre nacionalidade e universalidade, contribuindo para o diálogo com o “totalismo criador” que permeia a estética espiritualista da revista.

Sobre o termo “totalismo criador” Neusa Pinsard Caccese e Eneida Maria Chaves explicitam:

[...] a criação artística alicerçada no espiritualismo, no nacionalismo e no universalismo ganharia o status de “arte moderna”, porque correspondente ao seu tempo e lugar de origem. Concepção esta denominada pelo

¹²² Cecília Meireles é uma das autoras que mais consegue se firmar na linha de representação moderna pela retomada da tradição, trazendo à tona nos seus versos uma escrita poética retomando o tradicional, mas sem perder a essência de uma olhar subjetivo, partindo da simplicidade para o metafísico. A poetisa revela-se no grupo *Festa* com poemas intensos, viscerais e intimistas, tão profundos que conseguem trazer o confronto do “eu” com o “ser”.

grupo justamente como “totalismo criador”, pois pressupunha a necessidade de que o artista fosse um ser “integral”, em sua atividade de criação divina (Chaves e Caccese, 1977, p. 47-51).

É notório que a Revista *Festa* não visava à fragmentação das ideias, mas sim à união entre elas, promovendo reflexões de caráter filosófico e espiritual. Essa proposta permitiu o surgimento de uma arte voltada à renovação, sustentada por uma visão integradora do pensamento, da crença e da estética, bases essas intrínsecas na primeira fase do editorial.

Reiterando a valorização desses poetas, pondera Tasso da Silveira em seu artigo Renovação:

Renovação brasileira é a poesia de Murilo Araújo glorificando a Cidade de Ouro [...] integrando na poesia a mais nossa das nossas realidades [...] como ninguém tinha podido fazer antes dele [...] E, no mesmo sentido de pesquisa de ritmos inéditos, mas conservando o fundo comovido da alma brasileira, a poesia de um Ribeiro Couto, de um Abgar Renault [...] de um Lacerda Pinto [...] (Silveira, 1980, p. 8).

O estilo literário dos colaboradores da *Festa* é marcado por uma sensibilidade poética que busca captar as dimensões mais sutis da experiência humana. Como descreve Castello (2004, p. 176), “a escrita dos colaboradores circundante pelos sentidos, mas preservando a pureza. Som, luz, movimento, silêncio. Ressalva, contudo, a individualidade, pois no fundo investiga a própria identidade”.

Por fim, com o intuito de reafirmar ideais do grupo *Festa*, as investigações realizadas indicam que “a obra de arte nasce do profundo mistério interior” (Silveira, 1971, p. 183). Desse modo, a *Festa* consolidou uma essência moderna capaz de reunir três vertentes: a mentalidade criadora, um universalismo espiritualista e uma estética marcada pela alegria interior., permitindo a formação de um campo de produção intelectual enriquecedor para a esfera modernista na literatura brasileira.

Conclusão

Diante das análises dos textos teóricos e poemas, podemos concluir como a Revista *Festa* apresentou em seus ideais um escopo de conjunto de características que sustentaram o pilar da poesia mística da segunda geração modernista brasileira, possibilitando, desta forma, transparecer como o modernismo no país teve as suas vertentes e como cada uma delas merece o seu devido destaque.

Depreende-se, portanto, que o universo místico e espiritualista presente no grupo *Festa* foi fielmente liderado por seus autores na primeira fase (1927-1929), consolidando o forte teor transcendental na busca por uma identidade nacional, distanciando-se tanto do nacionalismo exacerbado que predominava naquele período quanto do primitivismo enraizado em parte da produção modernista, revelando uma profunda e sensível corrente espiritual, evidenciado por um tom missionário sustentado por concepções “religiosas, composta por fé e esperança em Deus” (CASTELLO, 2004, p. 175), sem, contudo, abandonar suas referências simbolistas.

Referências

ARAUJO, Murilo. **O viajante perdido**. In: Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ano 1. n. 4, jan. 1928. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/164526/per164526_1927_00006.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970. 50ª. Edição, 2015

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6559624/mod_resource. Acesso em: 10 jun. 2025.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. 1º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CHAVES, Eneida Maria. CACCESI, Neusa Pinsard. Festa. **Contribuição para o estudo do Modernismo**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 19, p. 85-87, 1977. Disponível em: [file:///C:/Users/NAGEM/Downloads/pedrobolle,+Rev.IEB_n.19a08%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/NAGEM/Downloads/pedrobolle,+Rev.IEB_n.19a08%20(2).pdf). Acesso em: 17 maio. 2024.

FESTA: **Mensário de pensamento e arte**. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG Comunicação: Inelivro, 1980.

JUNG, Carl Gustav. **Espiritualidade e transcendência: Seleção e edição de Brigitte Dorst**. Editora Vozes Limitada, 2015.

MEIRELES, Cecília. **Casulo**. In: SILVA, Mário Camarinha da (org.). Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG- Comunicação: Ine livro, 1980. p. 3.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **A poesia Metafísica no Brasil: Percursos e Modulações**; Co-edição com Libretos. Porto Alegre: FAPA - Faculdade Porto Alegrense. 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTO, Lacerda. **O poema colorido**. In: Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ano 1, n. 6, mar. 1927. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/164526/per164526_1927_00006.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

RENAULT, Abgar. **E a vida sorriu**. In: Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ano 1. n. 2, nov. 1927. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/164526/per164526_1927_00006.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

RUCKER, J. **ENTRE A AFLUÊNCIA E O CREPÚSCULO: O SILÊNCIO NA POESIA DE TASSO DA SILVEIRA**. Travessias, Cascavel, v. 2, n. 1, p. e2873, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2873>. Acesso em: 5 jun. 2024.

SILVEIRA, Tasso Azevedo da. **Diálogo com as raízes (jornal do fim de caminhada)**. Salvador. G. R. Dorea (edições GRD) - 1971.

SILVEIRA, Tasso da. **Alegria Criadora**. In: SILVA, Mário Camarinha da (org.). Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG- Comunicação: Ine livro, 1980. p. 13-15.

_____, Tasso da. **Gênese**. In: Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ano 1, n. 3, dez. 1927. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/164526/per164526_1927_00006.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

_____, Tasso da. **O Simbolismo brasileiro**. In: SILVA, Mário Camarinha da (org.). Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG- Comunicação: Ine livro, 1980. p. 8-9.

_____, Tasso da. **Poema Manifesto**. In: SILVA, Mário Camarinha da (org.). Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG- Comunicação: Ine livro, 1980. p. 1.

_____, Tasso da. **Renovação**. In: SILVA, Mário Camarinha da (org.). Festa: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG- Comunicação: Ine livro, 1980. p. 6-8.

Entre a seca e a favela: a fome na narrativa brasileira

Vanessa dos Santos Gomes¹²³

Maria Neuma Mascarenhas Paes¹²⁴

RESUMO: A fome, fenômeno complexo e multidimensional, é recorrente na literatura brasileira, com funções sociais e simbólicas. Escritores denunciam a miséria e a marginalização, usando a literatura como resistência e conscientização. Este estudo analisa a fome sob dimensões física, social e simbólica em três obras: *Geografia da Fome*, de Josué de Castro; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; e *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus. A proposta é mostrar como a literatura humaniza a experiência da fome, dá voz a sujeitos silenciados e promove uma leitura crítica das desigualdades sociais no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Desigualdades sociais. Fome. Literatura.

Introdução

A fome é uma ferida aberta que atravessa séculos, territórios e corpos. A emergência da questão da fome no Brasil não está relacionada apenas a falta de alimento, ela representa um problema social, histórico e político profundamente enraizado nas desigualdades estruturais do país. Da seca implacável do sertão nordestino às favelas esquecidas das grandes cidades, a fome expressa as desigualdades sociais, a exclusão histórica de pessoas vulnerabilizadas e o abandono estatal (Azevedo, 2022).

Nesse contexto, a literatura brasileira cumpre um papel fundamental de denúncia social, ao tornar visível o sofrimento dos sujeitos marginalizados e ao expor as consequências físicas e psicológicas desse mal crônico da sociedade brasileira. Além disso, contribui para a reflexão acerca da fome na atualidade. Visto que, a realidade apresentada nas obras literárias Brasil não é muito diferente da vivenciada por muitos brasileiros nos dias atuais.

¹²³ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Mestrado), da Universidade do Estado da Bahia – UNEB; Bolsista CAPES; E-mail: vanessagomes723@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-9109-8184>.

¹²⁴ Professora Doutora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atua no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, é filiada ao GPLIN – Grupo de Pesquisa Letramentos, Identidades e Narrativas. E-mail: mpaes@uneb.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4216-4524>.

Os dados da Pesquisa de Orçamentos Familiares, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), disponibilizaram os indicadores de pobreza e de extrema pobreza do Brasil. Estes indicam que a população negra (pretos e pardos) é mais afetada por esses marcadores socioeconômicos quando comparado à população branca. Esse quadro é resultado das desigualdades estruturais e da vulnerabilidade que historicamente é enfrentada pelas famílias negras (IBGE, 2020). Nesse sentido, a pesquisa tem como objetivo refletir como a literatura humaniza a experiência da fome, dá voz aos sujeitos silenciados e promove uma literatura crítica das desigualdades sociais no Brasil.

A pesquisa foi conduzida por meio de um percurso metodológico qualitativo de caráter exploratório, envolvendo revisão bibliográfica. Recorrendo as contribuições teóricas de Josué de Castro, em *Geografia da Fome*, publicado em 1946, que denuncia a relação entre desigualdade, território e pobreza. Em seguida, analisam-se duas obras literárias — *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938 e *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960— que, embora localizações geográficas distintas, revelam uma mesma realidade: a fome como instrumento de desumanização, silenciamento e exclusão social.

Procuramos em primeiro lugar, refletir sobre a questão da fome no Brasil como um problema histórico e social, e então apresentamos a obra *Geografia da Fome* de Josué de Castro como marco teórico e interpretativo. Posteriormente, discutimos a relação entre a fome, seca, exclusão e resistência em *Vidas Secas*. Em seguida, discutimos sobre a fome na favela e, por fim, apresentamos as dimensões simbólicas da fome na literatura brasileira.

A fome como problema histórico e social

O termo "fome" tem origem no latim *faminem* e está relacionada à sensação fisiológica provocada pela ausência de alimentos necessários para a manutenção das funções vitais do organismo. O termo remete a contextos de extrema escassez alimentar e está diretamente ligado à condição de desnutrição, que resulta do consumo insuficiente de nutrientes essenciais à vida. A carência prolongada de alimentos, além de causar dor e mal-estar físico, compromete também as funções mentais do indivíduo afetado (Freber, 2014).

A emergência da questão da fome no Brasil tem suas raízes desde o período colonial. Esse complexo fenômeno é uma realidade desde a miséria causada pela escravidão, concentração fundiária e monocultura para a exportação, serviram como alavanca para o problema da fome no Brasil. De modo que, esse problema estrutural e político, tornou-se uma perversa e cruel manifestação da desigualdade social no país e ainda é, nos dias de hoje, uma realidade presente na vida de muitos brasileiros (Azevedo, 2022).

Durante o período colonial, embora a escravidão fosse a principal forma de trabalho, o abastecimento interno de gêneros alimentícios era feito através dos trabalhadores pobres e livres, que passaram a constituir historicamente uma classe camponesa. Esses trabalhadores cultivavam, principalmente, a mandioca e seus subprodutos (Linhares, 1979).

Linhares e Silva (1981, p.124) afirmam que, “a partir da segunda metade do século XVII, passaram a ser frequentes as queixas contra a escassez de mantimentos nos centros urbanos”. Devido a esse fato, a fome tornou-se a realidade de muitos, o que fez com que os senhores de escravos dessem o aval para que os negros escravizados cultivassem o seu próprio alimento, em um pedaço de terra, aos finais de semana e feriado. Esse período histórico ficou conhecido como “brecha camponesa”. Mediante a isso, a fome se tornou uma preocupação da Coroa Portuguesa que sabia da necessidade de conter a fome, pois praticamente todo o sustento da Colônia provinha da agricultura.

Ao longo dos séculos, fenômenos naturais como as secas recorrentes no Brasil, especialmente no Nordeste, consolidaram-se como um problema histórico, ambiental e social que afeta milhões de pessoas, agravando a produção e a distribuição de alimentos e diminuindo o acesso aos gêneros alimentícios entre as populações mais vulneráveis. Nesse contexto, a fome representa um dos estigmas sociais mais marcantes no contexto territorial do Nordeste e da região semiárida brasileira (Silva; Oliveira, 2019).

A geopolítica da fome é uma marca de países cujos os históricos sociais registram a exploração e a dominação política e econômica. A fome, é, uma manifestação que surgiu com a formação das sociedades de classes, estando associada ao surgimento das desigualdades sociais, pois com o surgimento da divisão social do trabalho, associado a obtenção de bens coletivos, uma parcela da população perdeu acesso à alimentação em quantidade suficiente, resultando em insegurança alimentar e fome coletiva (Freitas, 2003).

Nessa perspectiva, para Josué de Castro, a fome é resultado de uma construção social complexa, na qual a seca deixa de ser apenas um fenômeno natural e passa a ser instrumentalizada como justificativa para a manutenção de desigualdades, agravadas pela fragilidade e pela ineficiência das políticas públicas destinadas a enfrentá-la (Castro, 1946).

Conforme os dados do relatório da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura (FAO), em 2014, o Brasil saiu do Mapa da Fome das Organizações Unidas. De acordo com o Mapa da Fome divulgado pela FAO (2022), o Brasil voltou a figurar entre os países com altos níveis de insegurança alimentar, evidenciando os efeitos combinados da crise climática, desigualdade e fragilidade das políticas públicas.

Introdução à obra *Geografia da Fome* de Josué de Castro como marco teórico e interpretativo

A fome é um problema social que atravessa o tempo. A questão da fome no Brasil foi denunciada pelo médico, sociólogo e pesquisador Josué de Castro, ainda na década de 1930. Ele afirmava que este não era apenas um problema fisiológico, mas social e complexo. **Desse modo, considerando a afirmação de Castro (1946, p. 11), “a fome — eis um problema tão velho quanto a própria vida.... Antes de tudo, porém, precisa, dia após dia, encontrar com que subsistir — comer.”**

Ao escrever a obra *Geografia da fome — o dilema brasileiro: pão ou aço* (1946), Josué de Castro, representa um marco no pensamento social brasileiro ao romper com a visão naturalizante da fome e da pobreza. Médico, professor e militante, Josué de Castro demonstrou que a fome no Brasil não é resultado apenas das condições climáticas adversas, como a seca, mas sobretudo das estruturas sociais e econômicas que promovem a má distribuição da terra, da renda e do acesso aos recursos.

Castro (1946, p. 261), expõe:

Não é somente agindo sobre o corpo dos flagelados, roendo-lhes as vísceras e abrindo chagas e buracos na sua pele, que a fome aniquila a vida do sertanejo, mas também atuando sobre o seu espírito, sobre sua estrutura mental, sua conduta social. Nenhuma calamidade é capaz de desagregar tão profundamente e num sentido tão profundamente e num sentido tão nocivo a personalidade como a fome quando alcança os limites da verdadeira inanição (Castro, 1946, p. 261).

Ao mapear as diferentes regiões do país e associar seus padrões alimentares às condições geográficas e políticas, Castro (1946) utilizou o conceito de **geografia da fome** como uma ferramenta crítica. Uma vez que, para ele, cada território carrega as marcas do abandono estatal, das desigualdades históricas e da concentração fundiária, fortalecendo a exclusão social através das relações de poder.

Para Castro, o Brasil era dividido por áreas de fome, locais em que pelo menos a metade da população vivia sem o acesso a quantidade suficientes de alimentos, configurando um quadro de subnutrição (Leme, 2021). Sobre essa questão, Freire também mencionou a geografia da fome em seus escritos quando afirmou que viveu a fome durante a crise do capitalismo universal em 1929 (Freire, 2003, p. 42):

Fome real, concreta sem data marcada para partir, mesmo que não seja tão rigorosa e agressiva como outras fomes que conheci [...] Fome que, se não

amenizada, como foi a nossa, vai tomando o corpo da gente, fazendo dele, às vezes, uma escultura arestosa angular. Vai afinando as pernas, os braços, os dedos [...]. Como aprender, porém, se a única geografia possível era a geografia da fome? (Freire, 2003, p. 42).

Assim sendo, a obra *Geografia da Fome*, de Josué de Castro, vai além de um simples retrato histórico da fome no Brasil. Em suas análises, ele destaca regiões como o semiárido nordestino, onde a falta de água e alimentos é agravada pela ausência de políticas públicas eficazes. Evidenciando o abismo social entre as regiões do Brasil e como a fome se manifesta em cada uma dessas.

Essa abordagem utilizada por Castro (1946), é de grande relevância como um **marco teórico e interpretativo** para analisar outras produções, como a obra, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que narra a trajetória de uma família sertaneja submetida à fome, à seca e à opressão. Ademais, a representação da exclusão no sertão, presente na obra *Vidas Secas*, reflete as mesmas denúncias feitas por Josué de Castro. Assim, a literatura de Graciliano Ramos dialoga com o olhar crítico de Castro ao revelar a realidade dura de quem enfrenta a fome, a seca e a falta de oportunidades no interior do país.

A fome na seca: exclusão e resistência em *Vidas Secas*

A seca no Brasil não é somente um fenômeno natural. Ela é também resultado de séculos de abandono, concentração de renda e desigualdade social. Entender seu histórico é essencial para compreender obras como *Vidas Secas*, que traduzem em linguagem literária o sofrimento e a resistência dos povos sertanejos frente a esse drama permanente no Brasil (Costa *et al.*, 2013).

A obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, é um marco da literatura modernista brasileira, que representa a realidade do sertão nordestino na década de 1930. Nessa perspectiva, com uma linguagem seca e objetiva, o autor constrói um retrato profundo de denúncia do sofrimento vivido. Condição essa provocada pela seca, pela fome e pela estrutura social excludente.

Na narrativa da trajetória de Fabiano e sua família, Graciliano denuncia um sistema que marginaliza os pobres e revela, simultaneamente, a resistência silenciosa que marca a existência desses sujeitos. O fenômeno da fome, especialmente no sertão nordestino, é exposto na obra literária desde as primeiras páginas, a miséria e a falta de alimentos é recorrente na narrativa. Os personagens são reduzidos a suas necessidades fisiológicas, expressando a experiência constante da escassez (Ramos, 2007). Como se pode perceber no trecho:

Espalhou a vista pelos quatro cantos. Além dos detalhados que reduziam o horizonte, a campina se estendia, seca e dura. Lembrou-se da marcha penosa que fizera atrás dela, com a família, todos esmolambados e famintos. Haviam escapado, e isto lhe parecia um milagre. Nem sabia como tinha escapado (Ramos, 2007, p. 53).

Além disso, na obra *Vidas Secas*, a fome exerce um papel desumanizador, agravado pelo cenário de miséria e pelas condições extremas da seca, às quais os personagens estão constantemente submetidos. Essa condição é perceptível quando os filhos de Fabiano não são nomeados, são apenas identificados como “mais novo” e “mais velho”.

Ainda nesse contexto de desumanização, o menino mais novo compara-se a um papagaio, e Fabiano pensa e age quase como um animal. O recurso da animalização utilizado por Graciliano Ramos em sua obra, objetiva denunciar a condições sociais da população rural nordestina que vivia em extrema pobreza, sem acesso a educação e em situação desumanizadora, mas uma realidade construída pela negligência social e política (Ramos, 2007).

A fome na favela

Com o processo de urbanização no Brasil, ao longo do século XX, a fome deixou de ser um fenômeno restrito ao sertão e passou a se manifestar de forma acentuada nas periferias dos grandes centros urbanos. A origem das favelas é anterior ao processo de urbanização, embora este seja mais recente, pois habitações precárias já existiam desde o início da colonização portuguesa. No entanto, o termo “favela”, tal como é conhecido atualmente, passou a ser utilizado a partir do século XIX, no contexto histórico do Rio de Janeiro (Istan et al., 2015).

Abiko e Coelho (2009, p.15), apresentam uma definição para esse tema:

Favela é um termo, de certa forma genérico, comumente utilizado para definir aglomerações habitacionais de baixa renda, em condição fundiária irregular, ocupação espontânea da terra e com carência de infraestrutura, mesmo que em alguns casos parte dessas características possa não estar presente. É muito comum que as moradias de favelas sejam compostas de cômodos pequenos, úmidos, pouco ventilados, mal iluminados, com problemas estruturais e de acessibilidade (Abiko; Coelho, 2009, p. 15).

Nesse contexto, diante do processo acelerado de urbanização no Brasil, sobretudo a partir da década de 1950, o crescimento desordenado das cidades e à formação de áreas periféricas, contribuíram para que as favelas tornassem territórios marcados pela precariedade, como desemprego, insegurança alimentar, falta de saneamento e racismo institucional. Além disso, a ausência de políticas públicas eficazes contribuiu para a violação de direitos, reforçando práticas excludentes direcionadas aos grupos historicamente marginalizados (Istan *et al.*, 2015).

Esse ambiente é o cenário de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960. A obra é um diário realista escrito por Carolina Maria de Jesus, a partir de sua vivência na favela do Canindé, em São Paulo. Nesse contexto, Carolina emerge, utilizando-se da literatura como uma arma de denúncia social, pois seus diários registraram a pobreza, a fome, o esforço diário para prover o alimento para seus filhos e expõem a dura e violenta realidade vivida por mulheres negras, pobres e faveladas.

A fome é o tema central do livro *Quarto de Despejo*, a narrativa encontrada na obra de Carolina não é ficção: é testemunho. A narrativa sincera, direta e, ao mesmo tempo, literária, construída pela autora, documentou o seu cotidiano de exclusão, miséria e um dos seus maiores desafios, a busca incessante por alimentos. Desse modo, a escrita, para Carolina, é um ato político e sua literatura emerge como forma de resistência ativa.

Dessa forma, a fome, em *Quarto de Despejo*, é atravessada por marcadores sociais. Diante da realidade vivida na favela, a escritora expõe as mazelas enfrentadas pela população negra na cidade paulistana. Pois, ser mulher, mãe solteira e negra à margem da sociedade, potencializa a vulnerabilidade e a luta pela sobrevivência. Assim sendo, Jesus (2014, p. 38), expôs em seu diário: “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: ‘Tem mais? Esta palavra ‘tem mais’ fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panelas e não tem mais”.

Desse modo, embora, Carolina tenha lutado incansavelmente, como catadora de papel para garantir seu sustento e de seus filhos, a conjuntura da fome, vivida e as denúncias realizadas pela autora refletem a as desigualdades sociais e a pobreza parte em expressiva parte da sociedade brasileira impedindo o acesso pleno à alimentação minimamente digna. Jesus (2014, p.39) expôs:

[...] Quando cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca. Eu fiz um pouco de macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me: – Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo. Foi a primeira vez que vi minha palavra falhar. (Jesus, 2014, p. 39, grifos nosso)

No cenário brasileiro, a fome atinge desproporcionalmente a população negra, como reflexo de uma herança colonial e da marginalização de um povo que foi historicamente excluído. Isso exprime o seguinte pensamento de Jesus (2014, p. 38): “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual – a fome!” Nascimento (2003), expõe como o racismo estrutural perpetua a desigualdade racial e a marginalização do negro. Assim sendo, compreende-se que a fome não está relacionada apenas a escassez de alimentos, mas também ao acesso desigual a recursos e oportunidades. Nesse contexto, observa-se que a fome tem uma relação direta com a desigualdade racial.

Em linhas gerais, a obra de Carolina aponta a interseccionalidade e exclusão, através da relação entre fome, gênero, raça e classe, entrelaçadas na vulnerabilidade social e na ausência de oportunidades. Compreende-se, portanto, que Carolina conseguiu denunciar através da literatura, as duras e injustas condições enfrentadas pela população negra e pobre, fornecendo um importante registro sobre os problemas da sociedade da época. De modo que, majoritariamente, em seu texto, ela tece críticas aos governantes pelo descaso com a população excluída e periférica, quando afirma que “o Brasil precisa ser governado por uma pessoa que já passou fome.” (Jesus, 2014, p. 25).

Nesse aspecto, conforme Santos et al. (2024), ao lado de autores como Josué de Castro e Graciliano Ramos, Carolina constrói uma profunda e crítica narrativa que servem como fontes relevantes para a compreensão da realidade brasileira que precisa superar o problema da fome, reduzir o distanciamento entre as classes e o abandono do Estado. Para, enfim, emancipar outras Marias.

Dimensões simbólicas da fome na literatura brasileira

A fome na literatura brasileira perpassa a mera ausência de alimento. Ao longo do século XX, autores como Josué de Castro, Carolina Maria de Jesus e Graciliano Ramos apresentaram o flagelo da fome como uma forma de exclusão, do silenciamento de sujeitos marginalizados e como uma questão estrutural que marca o território e o corpo da população em condição de vulnerabilidade social.

Nas obras literárias discutidas, é evidente que a fome emerge como representação da carência de direitos básicos e de dignidade. Em *Vidas Secas*, escrita por Graciliano Ramos, a fome está representada nos corpos magros dos personagens, mas também na linguagem limitada, na falta de educação recebida e na opressão do patrão e do soldado. Em *Quarto de Despejo*, de autoria de Carolina Maria de Jesus, a fome é recorrente e cruel e revela, sobretudo, a precariedade da na favela, a luta pela sobrevivência e o abandono das mulheres negras e pobres. Em ambos os casos, a fome é um retrato da **exclusão social**.

A fome retratada nas obras literárias supracitadas é um problema multidimensional que resulta da ausência de políticas públicas, da concentração de renda, do racismo estrutural. É emerge como instrumento que silenciamento e invisibilidade os sujeitos que estão à margem. Em *Vidas Secas*, a ausência de fala do filho mais novo e do filho mais velho e a incapacidade Fabiano de se comunicar com clareza demonstram essa violência silenciosa. Em *Quarto de Despejo*, a escrita é uma forma de resistência contra esse silenciamento e de reação contra invisibilidade social imposta às mulheres negras e faveladas.

Conclusão

A fome no Brasil não é apenas uma questão fisiológica, ela emerge como um problema complexo e multidimensional que se manifesta tanto no sertão árido quanto nas favelas urbanas. As obras de Josué de Castro, Graciliano Ramos e Carolina Maria de Jesus retratam a fome como uma questão política, econômica, social e simbólica, que se apresentam como um marcador da desigualdade estrutural no país.

Através da literatura e do pensamento crítico, esses autores denunciam não apenas a escassez de alimentos, mas a ausência de políticas públicas eficazes, o abandono estatal e o descaso com a condição humana. De modo que, desde o sertão, onde a fome é agravada pela seca às favelas e suas habitações precárias, a fome é apresentada não apenas como uma experiência física, mas como uma realidade em que a desigualdade territorial, racial, de gênero e de classe são manifestas.

Contudo, em meio diante da realidade cruel vivida por muitos brasileiros, a literatura emerge como forma de resistência, seja através do silêncio e da dignidade dos personagens de Graciliano, da escrita potente e representativa de Carolina ou na denúncia científica de Josué. Essas vozes evidenciaram a necessidade de discutir sobre a fome e a reconhecê-la como uma estrutural e que precisa ser combatida.

Referências

ABIKO, Alex Kenya; COELHO, Leandro de Oliveira. *Urbanização de favelas: procedimentos de gestão*. Porto Alegre: Associação Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído (ANTAC), 2009. 88 p.

AZEVEDO, Darana Carvalho de. “Vamos, sim, falar da fome!” *Revista Katálysis*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 488–497, set.–dez. 2022.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Editora Antares; São Paulo: Editora Universitária, 1946.

COSTA, Izael da Souza et al. As fomes do Sertão: as aproximações das ideias de fome em Vidas Secas e Triste Partida. **Mneme - Revista de Humanidades**, v. 14, n. 33, 2013.

FREITAS, Maria do Carmo Soares. **Agonia da fome** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Salvador: EDUFBA, 2003. 281 p. ISBN 85-8906-004-7. Available from SciELO Books.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa de Orçamentos Familiares: 2017-2018. Avaliação nutricional da disponibilidade domiciliar de alimentos no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística; 2020.

ISTAN, Liamara Pasinatto et al. *O processo de favelização no panorama histórico brasileiro*. In: **XX Seminário Interinstitucional**, 2015. Anais... Santa Maria: UNICRUZ, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10.ed. São Paulo: Ática, 2014.

LEME, Adriana Salay. Geografia da Fome, de Josué de Castro (São Paulo: Todavia, 2022). **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 643–647, dez. 2022.

FEBRER, Maria Teresa; REY, José Maria Medina. **Cadernos de Trabalho sobre o Direito à Alimentação**. PROSALUS, Espanha, 2014. Disponível em: <http://www.fao.org/3/ai3454o.pdf>. Acesso em: 24 de junho de 2024.

LINHARES, Maria Yedda Leite. **História do abastecimento: uma problemática em questão (1530-1918)**. Brasília: BINAGRI, 1979.

LINHARES, Maria Yedda Leite; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **História da agricultura Brasileira: combates e controvérsias**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Teatro Experimental do Negro: tramas, textos, atores. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Summus, 2003. Cap 6. p. 281-380.

Paulo Freire. **Educação e atualidade brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Instituto Paulo Freire, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 102. ed. Rio, São Paulo: Record: 2007.

SANTOS, Mariana de Souza et al. Racismo e fome em Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus. **Revista Fluminense de Geografia**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 50–69, 2024.

SILVA, Ângelo Magalhães; DE OLIVEIRA, Janeson Vidal. A fome na narrativa do semiárido das secas e o direito ao desenvolvimento. **Redes**, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 2, p. 143–161, maio 2019.

Entre normas e desejos: a heteronormatividade imposta ao personagem Constantino Curtis, no romance *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto

Zenon Henrique Ajala Moreira¹²⁵

Viviane Faria Lopes¹²⁶

RESUMO: O presente artigo analisa a obra *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto¹²⁷, com o objetivo de investigar como a heteronormatividade e seus privilégios sociais contribuem para a construção de uma vida de segredos e ocultação, frequentemente descrita como "dentro do armário". A narrativa, centrada em Constantino, um homem casado e socialmente inserido nos padrões heteronormativos, revela as tensões entre as expectativas sociais de gênero e sexualidade e o desejo homoafetivo reprimido do protagonista. A pesquisa fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, de natureza interpretativa, ancorada em revisão bibliográfica. Os referenciais teóricos incluem pensadores como Eve Kosofsky Sedgwick (2007), Stuart Hall (2009), que permitem problematizar as dinâmicas de poder e a performatividade de gênero que sustentam a normatividade sexual. A análise demonstra que os privilégios associados à conformidade com padrões heteronormativos operam como mecanismos de opressão, reforçando a marginalização da dissidência sexual e moldando subjetividades por meio de processos de silenciamento e autoanulação. O artigo estrutura-se com base em títulos extraídos da canção *Homem com H*¹²⁸, de Ney Matogrosso, estabelecendo um paralelo entre a ironia da performance exagerada da masculinidade na música e a repressão vivida pelo protagonista de *Cloro* (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Heteronormatividade. Gênero. Identidades.

¹²⁵ Mestrando no POSLLI/UEG; Professor de língua portuguesa e literatura brasileira na educação básica; membro do grupo de pesquisa LINTERFACES/UEG/CNPq; e-mail: ajalazenon@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-7150-6852>.

¹²⁶ Pós-doutora pela USP e doutora pela UnB; Professora e orientadora no POSLLI/UEG; Co-líder do grupo de pesquisa LINTERFACES/UEG/CNPq; e-mail: viviane.lopes@ueg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6401-4909>.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.alexandrevidalporto.com>. Acesso em: 21 de dezembro de 2024.

¹²⁸ *Homem com H* é uma canção interpretada pelo artista Ney Matogrosso (1941) e compõe o álbum *Ney Matogrosso* (1981), tendo sido composta por Antônio Barros (1930-2025).

Introdução

Publicado em 2018, *Cloro*, terceiro romance de Alexandre Vidal Porto, retoma uma técnica narrativa consagrada na literatura brasileira por Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880): a narração sob a perspectiva de um personagem já falecido. Constantino, protagonista e narrador póstumo, relata sua história após o fatídico dia de sua morte, com sua intenção sendo a de oferecer uma defesa de si mesmo, na busca por explicar as escolhas que marcaram sua vida e as circunstâncias em que foi encontrado ao morrer, já que carregam significados recônditos a respeito de sua existência “dentro do armário”.

O romance centra-se na trajetória do protagonista, que revisita momentos cruciais de seus cinquenta e um anos de idade, advindo desde a infância até a maturidade, de modo a buscar justificar suas decisões e, ainda, promover uma reflexão sobre a identidade que manteve em segredo e, por conseguinte, obscurecida pelas exigências sociais. A narrativa aborda, de forma íntima e detalhada, as complexas relações de Constantino com seus pais, seus afetos, seu casamento, seus filhos e sua carreira profissional, uma vez que tenha morrido sem revelar sua homossexualidade. Verifica-se que seu relato póstumo e confessional pretende evitar que seja lembrado como um homem dissimulado e cruel, sendo, na verdade, mais demarcada sua proposta em se modelar como uma vítima de uma condição que o aprisionou.

Em sua estrutura narrativa, o romance é dividido em duas partes, além de um epílogo. A primeira, intitulada “Eu”, coloca o narrador a revisitar suas percepções e experiências de outrora, de forma a reavaliar o processo contínuo de mascaramento de sua sexualidade, em que descreve o casamento heteronormativo com Débora, uma amiga de infância, bem como a relação pouco sentimental com os filhos, além do trabalho exaustivo e da busca pela construção de uma imagem conservadora. A segunda parte, nomeada “Os outros”, acontece após sua morte, é dá voz a personagens que, no momento anterior, eram secundários, de modo a os tornar preponderantes em uma percepção particular sobre aquele que fora o protagonista da narrativa, a saber: sua esposa Débora, seu cunhado Sílvio, o ex-amante Emílio e os colegas da embaixada brasileira no Japão. Oferecendo múltiplas perspectivas sobre o protagonista e ampliando a compreensão do leitor sobre sua vida e legado, essas alterações de foco narrativo contribuem tanto para desvelar quem foi quanto para indicar quem poderia ter sido esse personagem social, quer aos olhos de si mesmo quer aos dos que o cercavam. E, por fim, um breve epílogo encerra a narrativa, no qual o protagonista, após costurar os fragmentos de sua trajetória e alinhar sua defesa, desintegra-se no limbo: “Recuperei a visão. Tem tanta luz aqui que me encandeou os olhos. Só consigo ver reflexo, só claridade. (...) Desintegro-me na luz” (Porto, 2018, p. 150).

Dessa feita, o objetivo deste artigo é o de explorar, no romance *Cloro* (2018), como a heterocompulsividade e o ideal hegemônico de masculinidade são impostos

pelos contextos socioculturais em que o protagonista da obra está inserido. Embora desempenhe uma identidade viril e masculinizada, que parece se alinhar e reforçar os paradigmas heteronormativos, as experiências de Constantino, permeada por desejos e práticas homoeróticas, subvertem, em certa medida, as convenções estabelecidas.

Na seção 1 desta pesquisa, intitulada “*Menino eu sou é home / E como sou*”, exploramos a epistemologia do armário, segundo Eve Kosofsky Sedgwick, e as múltiplas performatividades de gênero impostas socialmente. Em sequência, “*Ai meu Deus como eu queria / Que esse cabra fosse home*” demarca a segunda seção, em que abordamos sua vida secreta, suas descobertas e os relacionamentos homoafetivos mantidos às margens da normatividade. As Considerações finais, que nomeamos “*Se correr o bicho pega / Se ficar o bicho come*”, concluímos que o adestramento de gênero, na questão do armário, bem como sua relação direta com a identidade de Constantino, são resultados de uma expectativa social e familiar que operou enquanto força estruturante, moldando subjetividades e impondo silenciamentos.

Por sua vez, a canção *Homem com H*, composta por Antônio Barros e interpretada por Ney Matogrosso, foi escolhida para intitular as seções que dividem o desenvolvimento da pesquisa porque sua letra evidencia a teatralidade da identidade de gênero e a fragilidade dos códigos que sustentam a normatividade, o que vem a ser um aspecto central na trajetória do protagonista, que precisou performar uma masculinidade – aceita/imposta socialmente –, ao tempo em que reprimiu sua verdadeira identidade. Assim, a articulação entre a narrativa de Porto e a música cantada por Ney Matogrosso amplia a discussão sobre os limites e as violências da performatividade de gênero, demonstrando como as expectativas sociais impõem papéis que geram sofrimento psíquico e afetivo para aqueles que vivem à margem dessas normas.

“Menino eu sou é home’ E como sou”¹²⁹

Os estudos que contemplam os fundamentos da teoria *queer* direcionam a análise que demarca a construção da existência do protagonista de *Cloro* como uma “vida oculta”, de modo a avaliar o “armário” como um dispositivo regulador que organiza a vida de pessoas que se identificam com o movimento LGBTQIAPN+¹³⁰ em uma sociedade heteronormativa. Além do “armário”, categorias como “gênero” e “performance” serão aqui utilizadas para examinar os discursos e práticas que levaram Constantino Curtis a ocultar aspectos fundamentais de sua sexualidade.

Ademais, importa acentuar que a heteronormatividade faz-se um conceito que descreve o conjunto de normas sociais que pressupõem a heterossexualidade

¹²⁹ Versos da canção *Homem com H*, interpretada pelo artista Ney Matogrosso (1941) e que integra o álbum *Ney Matogrosso* (1981), tendo sido composta por Antônio Barros (1930-2025).

¹³⁰ <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/> Acesso em: 21 de dezembro de 2024.

como padrão ou ideal de relacionamento, marginalizando outras orientações sexuais e determinando que um “verdadeiro *macho* seria considerado o provedor das necessidades da família” (Zanello, 2018, p. 235). Indivíduos que manifestam hábitos designados menos másculos são excluídos, vindo a sofrer ultrajes e agressões diversas (Zanello, 2018), o que, por sua vez, resulta a que “muitos dos homens têm se tornado um produto, entregando-se à escravidão da imagem imposta”, tendo em vista que a demarcação individual dissipa-se à medida que a busca “pela aceitação dos outros [vai] ficando obsessiva. Na busca por sua masculinidade, indivíduos acabam sendo, portanto, persuadidos” (Deus; Lopes, 2024, p. 216) a uma moldura pré-determinada, que opera na expectativa de que todas as pessoas sejam heterossexuais, e considerando as relações amorosas ou sexuais entre indivíduos do mesmo sexo como anormais ou desviantes (Torres, 2017).

Reforçando a ideia de que os valores, comportamentos e princípios relacionados à heterossexualidade são superiores ou mais desejáveis em relação a outras orientações (Rosa, 2020), essa visão hegemônica termina por instituir um comportamento de virilidade sempre violenta, pois a agressividade demarca poder e se torna um modo de ser masculino (Ehrenreich, 2000). Por essa conformação instituída sobre o modo de ser e agir como homem apresentar-se de forma tão belicoso, indivíduos que não se identificam como heterossexuais tendem a se sentir impactados e reprimidos, o que gera sentimentos de inadequação, ansiedade, vergonha e exclusão (Zanello, 2018). Em ambientes familiares com fortes expectativas heteronormativas, essa pressão pode se traduzir em rejeição ou falta de aceitação por parte de pais ou parentes, o que acarreta consequências negativas para a saúde mental e emocional dessas pessoas (Alves, 2021; Rosa, 2020; Zanello, 2018).

No romance em apreço, podemos avaliar a percepção do protagonista diante das demarcações sociais, conforme o excerto a seguir:

(1) *Não sabia se alguém mais na escola me achava efeminado. Por precaução, passei a me preocupar em parecer masculino. Tentava falar em tom mais grave do que o que me seria natural e movia-me mais devagar, com controle sobre meus gestos. Passei o resto dos anos me controlando. Toda a minha vida foi assim. (...) Depois do alerta antecipado que ele inadvertidamente me dera, entendi que a maneira mais eficaz para não ser chamado de bicha era ter uma namorada. Voltei às aulas na terceira série disposto a me reinventar.* (Porto, 2018, p. 18-19).

Nesse ponto da narrativa, Constantino relembra quando tinha oito anos de idade e Marcos Bauer, um colega de escola, houvera lhe chamado de “bicha”. Esse episódio, frequentemente evocado pela memória do narrador, reacenderá, durante toda a vida, o temor vivenciado naquela ocasião: o medo de ser percebido pelos outros da mesma forma que o colega o enxergava. A partir desse receio, motivado

pela preocupação de que seus modos "afeminados" pudessem revelar algo indesejado, o narrador passa a buscar uma aparência "masculina". Outrossim, constata-se que a heteronormatividade, em sua demarcação de domínio social, também funciona como uma forma de discriminar, seja por meio de práticas explícitas – como violências ou abuso físicos e verbais –, seja de forma mais sutil – como a exclusão social ou cultural (Lewis, 2012). Além de afetar o indivíduo em sua composição psíquica, subjetivamente, prejudicará suas interações sociais e seu senso de pertencimento.

Dessa feita, não é difícil verificar os privilégios que o comportamento heteronormativo oferece a quem o exerce, dispondo de certas garantias que, diretamente, liberam direitos, benefícios e/ou prerrogativas, com tais oportunidades podendo incluir acesso prioritário a serviços, direitos legais, privacidade, acesso à informação e outras formas de reconhecimento ou distinção (Rosa, 2020). Por essa razão, importa considerar que a subversão ao ideal hegemônico de masculinidade ocorre, no caso de Constantino, de maneira velada e restrita, evidenciando como seus desejos, comportamentos e práticas sexuais homoeróticas se manifestam de forma secreta, dissimulada e privada, sem jamais se tornarem públicas ou livres. A dinâmica de dissimulação dos desejos reflete o conceito do "*armário gay*", pesquisado e discutido por **Eve Kosofsky Sedgwick**, em *A Epistemologia do Armário* (2007), em que esse lugar é avaliando enquanto um mecanismo paradoxal: ao mesmo tempo em que representa uma resistência à homofobia e à heteronormatividade predominantes, pode, também, ser um produto direto dessas mesmas opressões (Sedgwick, 2007).

Em *Cloro* (2018), o protagonista utiliza o "armário" como um recurso sociocultural para se adaptar e, até mesmo, sobreviver aos ideais heterossexistas profundamente enraizados no contexto sócio-histórico-cultural que o circunda. Na obra, é possível constatar a ruptura ao ideal hegemônico de masculinidade imposto pelos contextos socioculturais em que o protagonista está inserido, embora ele desempenhe uma identidade viril e masculinizada, que, por sua vez, procura alinhar-se aos paradigmas heteronormativos e, ainda, reforça-los, uma vez que suas experiências, desejos e práticas homoeróticas subvertem, em certa medida, essas convenções estabelecidas. Como Sedgwick (2007) avalia, a lógica do armário não se reduz apenas à ocultação ou revelação da identidade, mas, ainda, implica um complexo jogo de dissimulação e coerção social.

Como ocorre com muitos indivíduos homossexuais, Constantino enfrentou, desde a infância, a necessidade de demonstrar, tanto para sua família quanto para a sociedade, que correspondia às expectativas do modelo heterossexual. Esse esforço visava a uma proteção, pois intentava evitar a discriminação e escapar dos preconceitos sociais que frequentemente recaem sobre aqueles que não se enquadram aos padrões normativos, conforme o excerto a seguir assinala:

(2) *Era um namoro prosaico e platônico, que tinha o nome de namoro, mas o corpo ou os hormônios e pouco modificava minhas atividades rotineiras. No entanto, me dava proteção social de que eu precisava contra os tipos como o Marcos Bauer ou meu tio Carlos, que todas as vezes me via, perguntava: “E aí, Tino, já desencantou? Já arranjou namorada?”* (Porto, 2018, p. 21)

O personagem Constantino, inserido desde o nascimento em um meio que exige virilidade e conformidade aos padrões heteronormativos, encontra-se prisioneiro de uma encenação contínua, na qual sua masculinidade precisa ser constantemente reafirmada para garantir sua aceitação social. Dessa feita, para o protagonista, o armário não é apenas um espaço de ocultação, mas um dispositivo estruturante da sexualidade nas sociedades ocidentais modernas, conforme pode ser constatado nos excertos apresentados, em que fica assinalado esse caráter paradoxal: o armário como uma resposta à homofobia e à heteronormatividade e, igualmente, um meio de autopreservação para um indivíduo *queer*.

Conforme assinala Sedgwick (2007), o armário não é apenas individual, mas uma estrutura coletiva e discursiva, sobre a qual e apesar da qual a sociedade heteronormativa constrói-se, firmando-se sobre suposições tácitas de heterossexualidade e, consequentemente, ele se torna um construto de aparências que não apenas reprime, mas regula e molda subjetividades, consolidando a heterossexualidade como norma e a dissidência como exceção. Em consequência, essa ocultação não será neutra, pois reforça a dicotomia entre o público e o privado, a norma e a dissidência, além de perpetuar a ideia de que a sexualidade *queer* deva permanecer invisível ou, se confessável, apenas em determinados contextos.

O privilégio da heteronormatividade manifesta-se quando indivíduos ou grupos recebem vantagens por atenderem às normas socialmente aceitas de gênero, sexualidade ou identidade (Moura; Medeiros, 2014). As pessoas heterossexuais, por exemplo, frequentemente desfrutam de benefícios que não são acessíveis a outras orientações ou identidades de gênero (Soares, 2025; Llombart; Leache, 2010; Cruz; Santos, 2016). Nessa valia, deve-se verificar o porquê de pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ não apenas carecerem dos chamados privilégios da heteronormatividade, como também, submeterem-se, apesar de não se sentirem confortáveis em atuar dentro das expectativas normativas, para os conseguir, afinal, indivíduos heterossexuais costumam ter acesso a privilégios específicos, como estereótipos sociais mais positivos (Souza, 2019), maior aceitação em diferentes contextos sociais (Navarro, 2010) e uma maior facilidade para estabelecer relacionamentos amorosos (Zanello, 2018).

Em síntese, a preocupação em parecer masculino refletia o esforço constante de Constantino em corresponder a uma expectativa de gênero validada por outros e, desse modo, o uso do “armário” lhe garantia uma construção – ainda que falseada – da projeção que lhe levaria a uma firmação social digna (Llombart; Leache, 2010).

Diante disso, assumir uma postura masculina funcionava como uma espécie de máscara, uma encenação que atendia às suas expectativas de como ser percebido e recebido pelo olhar alheio e, por essa razão, ele confessa haver passado toda a sua vida monitorando e ajustando seus gestos e comportamentos, na tentativa de controlar aquilo que julgava inadequado ou incompatível com a imagem que buscava projetar.

“Ai meu Deus como eu queria / Que esse cabra fosse home”¹³¹

O título *Cloro*, por sua feita, opera como uma metáfora para a repressão identitária do protagonista do narrador-personagem, visto que esteja associado à limpeza e à purificação e, assim, significando a tentativa de erradicar qualquer traço de desejo dissidente, além de refletir a busca por uma conformidade heteronormativa. No entanto, sua natureza tóxica e corrosiva igualmente tende a apontar para o impacto destrutivo desse processo: ao tentar "sanitizar" sua identidade, Constantino sufoca sua subjetividade, vivenciando uma existência demarcada pela solidão e pelo autoapagamento. A nomeação central de toda uma existência, assim, fica sintetizada na tensão entre normatividade e autonegação, destacando os custos psíquicos e sociais da repressão do desejo, deixando evidente que fora ideologicamente sustentada por crenças determinadas socialmente, que induzem os sujeitos a abdicarem “de experienciar sentimentos intensos e biologicamente naturais” (Lopes, 2020, p. 25).

Sendo a sociedade contemporânea atravessada pela multiplicidade e pela diferença, o que inviabiliza a concepção de identidades unificadas ou estáveis, importa compreender e considerar que, na perspectiva pós-moderna, as identidades deixam de ser fixas e passam a ser compreendidas como processos dinâmicos e em constante construção (Hall, 2009). Assim, torna-se mais adequado empregar o termo "identificação", uma vez que, conforme Hall ressalta, “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (Hall, 2009, p. 39).

Aos 15 anos de idade, Constantino conheceu Débora, a mulher com quem se casaria e teria filhos. Todavia, ainda no namoro, era com o irmão dela, Sílvio, que ele compartilhava o quarto em viagens de família. Nesse contexto de proximidade em que ficava perto do cunhado, Constantino tinha seus desejos homoafetivos despertados, afinal, via a Sílvio circular desnudo pelo quarto:

(3) *A nudez de Sílvio despertava meu interesse. Nunca tive coragem de encará-la. Ainda assim, a conhecia de cor. Seria capaz de descrever o corpo peludo do meu cunhado, visto da cama de cima do beliche, ou pela*

¹³¹ Versos da canção *Homem com H*, interpretada pelo artista Ney Matogrosso (1941) e que integra o álbum *Ney Matogrosso* (1981), tendo sido composta por Antônio Barros (1930-2025).

fresta da porta do banheiro. Tenho uma coleção de imagens mentais dele que colhi, toda vez que pude, durante nossa convivência no quarto dos rapazes. Acho que Sílvia nunca percebeu minha curiosidade. (Porto, 2018, p. 34-35)

Constantino reprimiu seus desejos, mantendo-os ocultos e aparentemente inativos, embora permanecessem vivos em sua subjetividade e, por mais que evitasse dar vazão a esses impulsos, algumas experiências da vida seriam inevitáveis, independentemente da resistência ou vontade individual. O desejo, ainda que reprimido, continuava presente de forma constante, manifestando-se ora nos pensamentos, ora nas ações, em uma insistência que desafiava o controle consciente:

(4) *Na aula de educação física, sentia impulso de olhar para os corpos dos meus colegas, mas achava que isso trairia a natureza que eu rechaçava e queria ocultar. Então não olhava para ninguém.* (Porto, 2018, p. 72).

Essa duplicidade evidencia a tensão entre desejo e repressão, tematizando o espaço do clandestino como um refúgio e, ao mesmo tempo, um lugar de vulnerabilidade, o que o induz a se adequar a um padrão que, mais do que o inserir, leva-o à invisibilidade (Alves, 2021). Constantino, em um trecho significativo da narrativa, expressa de que modo o casamento veio a lhe beneficiar nessa criação identitária que lhe daria a dissimulação necessária para ocultar o que precisava ser protegido:

(5) Quando me casei, estava convencido de que todos os meus truques dariam certo para sempre. Quando minha mulher engravidou, me senti perfeito. (Porto, 2018, p. 32).

Tal passagem evidencia a relevância de constituir uma família e de se posicionar como figura paterna dentro desse núcleo, firmando sua atuação heterossexual compulsória, no contexto do matrimônio (Rich, 2012). Assim, importa o exame para uma melhor compreensão dos mecanismos que estruturam as dinâmicas de visibilidade e ocultação da sexualidade em contextos sociais heteronormativos, já que essa perspectiva analítica revela como a dicotomia entre o público e o privado, vindo a operar na manutenção de sistemas de controle e regulação, tanto das identidades quanto dos desejos (Sedgwick, 2007).

Os silêncios e as omissões que permeiam as narrativas de sujeitos não heteronormativos deve ser analisada em acordo às estratégias de sobrevivência e subversão que emergem desses contextos, tendo em vista que “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11). Quando Constantino conheceu o Diplomata Emílio, em Brasília, sentiu o despertar de um sentimento singular, com

essa aproximação rapidamente evoluindo para uma paixão arrebatadora, algo inédito na vida de Constantino:

(6) Algo como se a gente apagasse todos os arquivos armazenados no nosso computador cerebral; como se a gente recomeçasse do zero. Minha relação com Emílio me fez perder a memória de quem eu era. Com ele, eu pensava no que queria ser, não no que até então havia sido. Ele me deu sentido de possibilidade, me abriu sentimentos que eu não sabia que existiam e aos quais não sabia se sobreviveria. (Porto, 2018, p. 89)

Ainda que um futuro ao lado de Emílio não tenha sido possível, a experiência foi-lhe, ainda mais, um despertar dos desejos sufocados, o que comprova que “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (GIDDENS, 2002, p. 38). Deve-se levar em conta que “as opressões que resultaram no silenciamento e na construção de identidades míticas” (Moreira; Mendes, 2024, p. 232), pelo protagonista, podem se transfigurar mediante o despertar de um desejo. Constantino sentiu, antes, o recomeçar da existência, abraçado à consciência da própria identidade, antes silenciada (Rodrigues, 2020).

O “armário”, antes opressor, assume o papel de protetor, ao qual Constantino fará uso para ser quem deseja e, igualmente, salvaguardar-se:

(7) (...) imaginei várias vezes o grande escândalo que seria eu sair do armário e apresentá-lo a minha filha, a minha mulher, a meu cunhado: o namorado diplomata quinze anos mais novo, que eu conheci em Brasília (...) (Porto, 2018, p. 95)

O protagonista de *Cloro* evidencia, de maneira contundente, os dilemas internos e externos enfrentados ao imaginar uma possível “saída do armário”. A confirmação de um “grande escândalo” a ser provocado pela revelação de sua orientação sexual ilustra a complexidade das tensões entre visibilidade e ocultação que caracterizam a epistemologia do armário (Rodrigues, 2020). Por essa razão que Sedgwick (2007) assinala que o armário não seja, apenas, um espaço de repressão, mas também um local simbólico que reflete as normas regulatórias de uma sociedade heteronormativa, de modo a resguardar a identidade genuína, dado que a perda da identidade “altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência” (Giddens, 2002, p. 9).

De acordo com Rich (2012), a determinação identitária socialmente construída e imposta, permeia a vida e afeta as relações interpessoais, em que os corpos são socialmente moldados para desempenhar papéis distintos, sendo a

masculinidade associada ao poder e a feminilidade vinculada à submissão. Dessa feita, a performatividade do protagonista, que o leva a se modelar socialmente ao ideal masculino tradicional, sintetiza as pressões e opressões que enfrenta, do mesmo modo que reforça o caráter opressor da heteronormatividade compulsória (Navarro-Swain, 2010), já que a “marginalização em relação à raça, gênero e classe converge para criar uma experiência complexa e única (Moreira; Mendes, 2024, p. 243).

À vista disso, observa-se que o romance *Cloro* (2018) dialoga diretamente com a epistemologia do armário e as identidades guardadas e expostas, ao explorar como a visibilidade da sexualidade é negociada em um cenário que perpetua o silêncio e a ocultação como estratégias de sobrevivência. Aplicar esse exame ao protagonista do romance em apreço permite, desse modo, problematizar a relação entre sexualidade, identidade e poder, evidenciando os tensionamentos entre os desejos individuais e as normas regulatórias impostas pela sociedade.

Considerações Finais: “Se correr o bicho pega / Se ficar o bicho come”¹³²

Alexandre Vidal Porto consolida sua relevância na literatura contemporânea ao criar uma narrativa que alia uma linguagem acessível ao tempo que desenha uma construção vocabular poética dos sentimentos. Assim, por meio de um português simples e direto, sua escrita é marcada pela precisão vocabular e pela habilidade de tratar temáticas complexas, como a homossexualidade, resultando em um fazer artístico cujo elemento ficcional dialoga diretamente com questões centrais da sociedade contemporânea.

No romance *Cloro*, é perceptível a presença de normas heterossexistas, que, reiteradas pela sociedade, dificultam o desenvolvimento natural dos relacionamentos homoafetivos. A trajetória de Constantino exemplifica a limitação imposta por essas normas, refletindo uma vivência marcada pela repressão e pela constante necessidade de adequação aos padrões heteronormativos. Ao longo da narrativa, a experiencição de sua homossexualidade ocorre tardiamente e de forma restrita, dado o peso das expectativas sociais e da heterossexualidade compulsória, que moldam e silenciam comportamentos.

Dessa maneira a manutenção do relacionamento homoafetivo de Constantino, às margens da aceitação social, reforça a função do armário como um dispositivo de regulação, perpetuador de crenças hegemônicas, sendo essa dinâmica evidenciada pelo fato de que sua sexualidade só é revelada à família após sua morte. Nesse contexto, o armário deixa de ser uma questão individual e se transforma em um instrumento de controle social, que ainda demanda amplos debates e reflexões,

¹³² Versos da canção *Homem com H*, interpretada pelo artista Ney Matogrosso (1941) e que integra o álbum *Ney Matogrosso* (1981), tendo sido composta por Antônio Barros (1930-2025).

especialmente em uma nação como o Brasil, onde o conservadorismo intensifica os desafios enfrentados por sujeitos pertencentes a minorias.

Por fim, vale ressaltar que este estudo é um recorte pontual da obra *Cloro* (2018) e, portanto, apresenta análises limitadas de excertos e personagens e, por isso, faz-se necessário que futuras pesquisas ampliem o *corpus*, em que sejam mais profundamente examinadas questões sociais e culturais relacionadas ao gênero e à sexualidade. Ressaltamos, portanto, o valor de tais abordagens, pois as consideramos fundamentais para o enriquecimento compreensivo das construções sociais complexas que se impõem, sendo urgente o debate sobre os dispositivos de regulação e os processos de resistência nas dinâmicas identitárias contemporâneas.

Referências

- ALVES, Adriano de Souza et al. Existências não cisheteronormativas e dano existencial: as sexualidades dissidentes e seus atravessamentos na construção do projeto de vida de LGBTQIA+, 2021.
- CRUZ, T. M., SANTOS, T. Z. D. **Experiências escolares de estudantes trans**. Revista Reflexão e Ação. 2016. 115-137.
- DEUS, Ângela Mendonça de; LOPES, Viviane Faria. Instagram, o novo retrato de Dorian Gray: análise da influência nociva do discurso na construção identitária da retratação masculina. In: FERREIRA, Ivonélio Nery; GOMIDE, Cristina Helou (orgs). **Congresso de Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos. II Congresso de Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos**: diálogos contra-hegemônicos. Goiânia: Casa da Música, 2024, p. 191-219.
- EHRENREICH, Barbara. **Ritos de sangue**: um estudo sobre as origens da guerra. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2009.
- LEWIS, Elizabeth Sara. “Eu quero meu direito como bissexual”: a marginalização discursiva da diversidade sexual dentro do movimento LGBT e propostas para fomentar a sua aceitação. In: **Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade III**, Campinas, 2012.
- LLOMBART, Margot Pujal; LEACHE, Patricia Amigot. El binarismo de género como dispositivo de poder social, corporal y subjetivo. **Quaderns de Psicologia. International journal of psychology**, v. 12, n. 2, p. 131-148, 2010.
- LOPES, Viviane Faria. **O poder da renúncia sublimado no discurso**: análise crítica de correspondências históricas. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2020.

MOREIRA, Zenon Henrique Ajala; MENDES, Islara Floriana. As cartas como manifesto de resistência: análise da escrita de si no romance a cor púrpura, de Alice Walker. **Revista Building the way**, v. 14, n. 2, p. 230-244, 202.

MOURA, R. F., & MEDEIROS, C. R. O. Desafiando a heteronormatividade: interpretações sobre manifestações das organizações a favor da diversidade sexual. **Anais dos Seminários em Administração FEA/USP**, 2014.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Desfazendo o "natural": a heterossexualidade compulsória e continuum lésbico. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2010.

PORTO, Alexandre Vidal. **Cloro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 27 nov. 2012.

RODRIGUES, Elton da Silva. O armário e a “Vida de silêncio” de Constantino Curtis em Cloro, de Alexandre Vidal Porto. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 321-334.

ROSA, Eli Bruno Prado Rocha. **Cisheteronormatividade como instituição total**. Cadernos PET-Filosofia, 18. 2020.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54. 2007.

SOARES, Mariana Pereira [et al]. Desconstruindo o privilégio racial da branquitude: uma revisão integrativa. **Revista Políticas Públicas & Cidades**, v. 14, n. 3, 2025, p. 1-15.

SOUZA, Eloisio Moulin de. **Ações afirmativas e estereótipos sociais: desconstruindo o mito da inferioridade cotista**. Education Policy Analysis Archives, v. 27, p. 75-75, 2019.

TORRES, M. A. **A diversidade sexual na educação e os direitos de cidadania LGBT na escola**. Autêntica. 2017.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Appris, 2018.

Traços do feminismo negro no conto “Olhos d’água”

Rita de Cássia Lima de Jesus¹³³

RESUMO: Este estudo examina o empoderamento das mulheres negras na obra *Olhos D’água*, de Conceição Evaristo, com foco no Movimento Feminista Negro. Esta vertente do feminismo, como observa Halina Leal (2020), surgiu em resposta às demandas únicas das mulheres negras, contrastando com movimentos hegemônicos, como o Movimento Negro e o feminismo tradicional. A narrativa de Evaristo destaca uma protagonista que se reconhece negra e mulher, refletindo sobre as opressões que enfrenta. A análise propõe articular *Olhos D’água* (2016) com os conceitos de *O que é lugar de fala* (2017), de Djamila Ribeiro, e *Enegrecer o Feminismo*, de Sueli Carneiro, para aprofundar a discussão sobre a interseção entre raça e gênero.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira. Interseccionalidade. Empoderamento. Feminismo negro.

As reflexões propostas neste texto trazem à tona um elemento ainda pouco visibilizado na tradição literária brasileira: o protagonismo de personagens negras. Tanto a autora quanto a protagonista da narrativa analisada são mulheres negras oriundas de contextos de exclusão social, o que imprime à obra um caráter contra-hegemônico e profundamente significativo.

Ao evidenciar essa perspectiva, o estudo valoriza a potência da literatura afro-brasileira como instrumento de denúncia, memória e resistência, especialmente em narrativas que articulam raça, gênero e classe em suas múltiplas camadas de opressão e identidade. Dessa forma, pretende-se também provocar um olhar mais sensível do leitor para a multiplicidade de experiências das mulheres negras, fomentando debates que transcendem o campo literário e dialogam com a realidade social contemporânea.

Nessa composição, acrescenta-se que, para falar do conto de que este artigo vai versar, há a necessidade de pontuar, mesmo que superficialmente, a importância do Movimento Feminista Negro. Urge dizer que as conquistas provenientes de inúmeras batalhas desse movimento fizeram com que, hoje, escritos deste grupo estejam disponíveis, publicados, e, sobretudo, distanciados do epistemicídio que apaga as produções de muitos grupos não hegemônicos, e, dentre eles, o de mulheres negras, o que merece amplo reconhecimento e valorização. Além disso, é preciso destacar que esses escritos representam muito

¹³³ Mestra em Estudo de linguagens pela UNEB; Professora da rede estadual da Bahia; Integrante do grupo de pesquisa Narrativas (Auto)biográficas de professores de inglês integrados na Educação Básica: percepções sobre experiências de cooperação profissional Universidade-Escola; Email: cassialimaj@yahoo.com.br ORCID: <https://Orcid.org/0009-0004-8981-0129>

mais do que registros históricos: são instrumentos de luta, de formação de consciência crítica e de inspiração para novas gerações de mulheres negras.

Como bem elucida Halina Leal (2020), tal movimento foi engendrado a fim de atender, sobretudo, as demandas de mulheres negras, uma vez que ações como a do Movimento Negro ou a do Movimento Feminista hegemônico não satisfaziam, por não, a pauta de um grupo com necessidades tão peculiares, a exemplo da protagonista do conto adiante tratado, “Olhos d’água”, em que raça e gênero se interseccionam e a situam em espaços considerados “não lugares”, visivelmente inexistentes aos olhos da elite nacional.

No Brasil, a ausência de uma abordagem interseccional (que contemple, interseccionando, os vários grupos socialmente oprimidos), ainda segundo a autora, foi percebida há muito. No entanto, sua problematização ganhou notoriedade em 1970, com o Movimento de Mulheres Negras (MMN). Essa conquista legou a todas as mulheres negras, em particular, e a outros grupos igualmente excluídos, de forma mais geral, espaços para debater questões e legítimar vozes antes ausentes e silenciadas, ou por serem impedidas de se posicionar, ou por não terem espaço para tal.

Nesse espaço de poder que é a Literatura, a narradora de *Olhos d’água*, que integra o livro de mesmo título, de Conceição Evaristo, vive uma inquietação existencial que é posta à tona durante todo percurso da história. Contada em primeira pessoa, pela própria personagem, o leitor é convidado a experimentar desse desassossego logo nas linhas iniciais da narrativa [...] “acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu em minha boca. De que cor eram os olhos da minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15).

O questionamento que percorre todo o conto registra a consciência de que há uma lacuna a ser preenchida, e esse sentimento ecoa como uma potência intrínseca à condição humana. Os sentidos reverberam na mente da personagem, “martelando”, “martelando”, que vai buscar meios de entender o porquê de ela não recordar um detalhe tão familiar, tão íntimo, tão corriqueiro.

Nessas linhas iniciais, esboça-se também o tempo-espaço do tema central, e o leitor se situa, ciente de que se trata de recordações, uma adulta relatando a inquietação que emergiu durante determinada noite. “Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca”. (Evaristo, 2016, p. 15).

Entrando na intimidade do ambiente no qual a trama está inserida, percorrendo mais profundamente as peculiaridades da memória afetiva de uma filha que busca resgatar tal detalhe, o leitor se move, se envolve, e o problema se torna uma inquietação dupla – leitor e personagem, juntos, tentam desvendar esse mistério. Os motivos pelos quais ela tem dificuldade de recordar ficam parcialmente a cargo do leitor, que é convidado a tecer suas conclusões, fundamentado no que consegue fisgar dos ditos da narrativa, e da História considerada “oficial” que deixou marcas doloridas no povo negro.

Percorrendo as linhas, sabe-se que a dúvida é lançada pela filha mais velha, a sétima da linhagem dessa prole. Aqui, um detalhe faz toda a diferença no conto, o de que ele é engendrado por uma escritora negra – Conceição Evaristo –, e a de que a personagem principal é uma voz feminina, com visões de mundo que se coadunam, legitimamente, com os fatos postos à tona. Na nossa literatura sabe-se que predomina o oposto, uma vez que temos homens brancos contando as narrativas da população negra, pondo em suspeição a legitimação do que se narra.

De forma oposta, iconiza-se aqui o oposto do que a filósofa Djamila Ribeiro denuncia em seu livro *Lugar de fala* (2019), uma vez que o espaço narrativo, enquanto gênero, é feminino; e, enquanto raça, é negro. Do cenário figurativo do conto emerge, então, como elucida a pensadora paulista, a visibilidade da mulher negra, se insurgindo contra modelos que, contado pela outra camada antagonica do estrato social, poderia desautorizar sua narrativa, colocando em dúvida, ou minimizar denúncias sociais que subjazem do conto. Esse gesto narrativo, portanto, torna-se também um ato político, pois desafia o silenciamento histórico e a marginalização das vozes negras femininas.

A narrativa segue, e o primeiro ato delator chega aos olhos de quem lê. [...] “desde cedo busquei dar conta das minhas próprias dificuldades, cresci rápido, passando por uma breve adolescência”. (Evaristo, 2016, p. 16). Sob o pano de fundo de um Feminismo universal, que acredita ser suficiente para contemplar a causa da categoria mulher, e a coloca como um modelo homogêneo, traz-se essa passagem para analisar a diferença que subjaz a esses grupos, antagonicos em suas necessidades, mulher branca/mulher negra.

Percebe-se a potência do conflito quando se arrola as épocas sociais, inseridas em tensões para as duas categorias de mulher, mas que, no entanto, a negra está em superior desvantagem. Como destaca Kimberle Crenshaw, no seu texto “A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero” (2002) [...] “as leis e as políticas nem sempre preveem que somos, ao mesmo tempo, mulheres e negras.”

É nessa diferença que se analisa a queixa da protagonista. Diferentemente de boa parcela das mulheres brancas que, historicamente privilegiadas, quase sempre tiveram a proteção dos pais, a princípio, e dos esposos, na sequência, ela acentua que desde cedo tentava sanar os obstáculos a que era submetida. E é nessa espécie de enfrentamento ideológico, nessa ordem socialmente injusta, que se registra a desvantagem da posição social entre as categorias aqui em pauta.

Da responsabilidade que desde a mais tenra idade acompanha a personagem, emerge a necessidade de se afastar de um período experienciado pela maioria do outro grupo – a adolescência. Sublinhando as mazelas que, nessa fase da vida – “breve adolescência”, podem desencadear distanciamento social, privação de direitos cidadãos e exigência de um constante recomeço, pois a

instabilidade em todos os aspectos é inerente às mulheres negras, o conto prossegue se aproximando de um rastilho sobre os trilhos da história.

Nutrida por uma força que a sociedade impõe à mulher negra, a personagem inominada declara “Sempre ao lado de minha mãe, aprendi a conhecê-la. Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias”. Essa passagem é ilustrativa do elo que une a filha à mãe, uma vez que estabelece um compromisso afetivo dela em relação à progenitora, amalgamado por uma sensibilidade que permite reconhecer sentimentos tão díspares como a dor e a alegria.

Em suas reminiscências de adolescente-mulher que um dia fora, ecoa detalhes sobre o corpo físico da mãe.

Eu achava tudo muito estranho, pois me lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo dela. Da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo... da verruga que se perdia no meio de uma cabeleira crespa e bela... (Evaristo, 2016, p. 16).

Aqui, a narradora se mostra movida por detalhes muito salientes do corpo feminino negro, que pode passar despercebido por um leitor distante dessa realidade; a unha encravada. Na verdade, essa peculiaridade é marca recorrente em mulheres negras, desencadeada por trabalhos pesados e repetitivos, pela falta de trato, de cuidado, de creme, de zelo. É Djamila Ribeiro que, no aconchegante livro *Cartas para a minha avó*, também aciona suas memórias e fala sobre algumas especificidades do corpo negro de sua mãe, que coincidem com ambas mães negras – a da narradora de *Olhos D'água* e a da filósofa.

Dona Erani foi uma mulher com os pés rachados e os olhos tristes. E foram raras as vezes que alguém, em vez de olhá-la com desprezo ou desdém, perguntou qual era a história por trás daqueles olhos. [...] Certa vez, uma vizinha comentou: “Que pé horrível, Erani, todo rachado!”, numa tentativa de diminuí-la ou de simplesmente gritar uma opinião não requisitada que fez minha mãe comprar todos os times de cremes e lixas. A vizinha poderia ter aceitado a feiura deles, ou até ter visto beleza, se tivesse questionado por onde aqueles pés haviam andado.” (Ribeiro, 2021, p. 88).

O que fica claro em ambos enxertos é justamente o corpo: áspero, rachado, triste. Corpos tatuados por marcas históricas que reificam a mulher. Corpos oprimidos. Corpos impelidos a serem fortes, incompatíveis com a visão homogeneizadora que mitifica o corpo feminino como frágil. Nessa circunscrição adjetivada do feminino, é Sueli Carneiro em artigo intitulado “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” quem indaga:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. (Carneiro, 2020, p. 2).

No horizonte das filhas há somente um plano, a perscrutação detalhada que eclode dos corpos-mãe, com traços inexoráveis de uma classe, em cuja trajetória tempo e espaço figuram uma triste realidade que as marcam, e fazem a sociedade, insensível aos traços que denunciam a exclusão, rir. A mulher-mãe do conto “Olhos d’água” nem mesmo é nomeada nas linhas que nos dão a conhecer, além de seus olhos, o seu corpo.

A figura feminina nada mais significa do que uma consorte, que reproduz mecanicamente o que a sociedade patriarcal lhe reservou, ritmo quebrado apenas quando, nos momentos em que a fome grassava mais, ela permitia-se distrair com a filha.

Nessas ocasiões, a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. [...] A mãe só ria de uma maneira triste e um sorriso molhado. [...] Eu sabia desde aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía. (Evaristo, 2016, p. 17).

Essa passagem de brincadeiras equivale a um choro, a um murmúrio quase sem força da mulher vencida, que reconhece a gravidade da situação. Jogos que se afiguram a uma rendição, ao se deparar, mais uma vez, com a esperança do alimento frustrada. Não satisfeita em sua necessidade básica, a plenitude almejada

pelo gracejo engendra um vazio, um “riso de maneira triste”, conforme descrito no conto.

Infelizmente, à maioria das mulheres negras é privada a oportunidade de conhecer o movimento de lutas feministas, de ter acesso à história de garra dessas mulheres negras. Essa ausência, sobretudo de conhecimento das epistemologias negras, corrobora para a manutenção do poder de outros grupos, que, como já foi pontuado, não abarcam a necessidade desse perfil de mulheres.

O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas. (Carneiro, 2020, p. 3).

De fato, se à mulher que não é branca é negado as condições de ter a consciência de que sua dura vivência é fruto de um sistema excludente, que beneficia alguns grupos, colocando-os no topo da pirâmide social, enquanto exclui outros, de forma interseccional, que podem ser – mulher, negra, homossexual, pobre - a realidade opressora desse grupo é difícil de ser alterada. Àquelas que desejem galgar as trilhas do conhecimento livresco, os obstáculos se espalham, pois, como afirma bell hooks “A excessiva ânsia de aprender era facilmente entendida como uma ameaça à autoridade branca”. (hooks, 2017, p. 12).

O conto aponta ainda para a escassez do espaço físico e para a moradia de baixa qualidade que se impõem à maioria do povo negro, que ocupa os bairros periféricos citadinos.

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que nosso frágil barraco desabasse sobre nós. E eu não sei se o lamento-pranto de minha mãe, se o barulho da chuva... Sei que tudo me causava a sensação de que a nossa casa balançava ao vento. (Evaristo, 2016, p. 17).

Esse tom de impotência e desespero memorialístico aponta para a escassez, perpassada pela angústia de ocupar um lugar que pode esvaír a vida na primeira chuva. Mais uma vez, é a população de cor a mais prejudicada quando o assunto é moradia nas grandes, e nas pequenas cidades.

Dessa maneira, e de forma oposta ao do imaginário popular, que uniformiza a imagem de mulher dona-de-casa como a que tem seus custos patrocinados pelo patriarca, a que vive sossegada esperando o esposo retornar do trabalho, fazendo os afazeres domésticos, do conto, emerge, uma outra espécie de “rainha do lar”. A mulher-rainha-preta que, no desespero de uma chuva forte sobre o barraco que ocupa, conforta com abraços suas filhas e filhos, a que reza para acalmá-los, a que vive o temor de ter que sustentar sete filhos, a que experimenta todas as mazelas de um “Racismo Estrutural”¹³⁴, uma verdadeira “heroína do cotidiano”, nas palavras de Conceição Evaristo.

A parte selecionada é emblemática, pois a visão de mundo de progresso, e, muito mais falacioso, de uma democratização que engloba raça, não traduz equidades primordiais e elementares, como a honesta distribuição espacial. O que se vê no trecho é um ambiente degradado, desprotegido, típica morada das mães de olhos d’água negros.

A pergunta continuava reverberando na mente da filha-mulher que, como percebe-se na passagem abaixo, precisou se distanciar da mãe e dos familiares para tentar romper a estrutura de degradação que os acompanhava.

Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. Saíra da minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecerá a minha mãe. [...] E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. (Evaristo, 2016, p. 18).

Sob esse prisma, a visão da moça entrecruzou dois focos; o plano emblemático de migrar, que na visão dela era uma esperança de perspectivas melhores para ela e os familiares, e o plano de retorno que, como percebe-se, demorou se concretizar. Nesse panorama, mais uma vez destaca-se a importância de se ter escritos tecidos por mulheres negras. Ver-se, nessa tessitura particular, as pautas das mulheres negras visivelmente inseridas, e denunciadas do lugar social vivenciado por uma representante delas.

Mas ressoam também o espírito de comunidade típico de muitos povos negros, e a consciência, numa perspectiva empoderada, de saber que as intersecções que a oprime reverberaram também no sangue negro de seus ancestrais. A consciência, também fruto de um empoderamento talvez até orgânico, permite fazer uma leitura do lugar que ocupa, e a leva a um resgate desse passado, fazendo-a perceber que o sentimento comunitário une esses povos, que

¹³⁴ Termo extraído do livro *Racismo Estrutural*, do filósofo paulista Silvio Almeida.

os “cantos de louvor aos ancestrais” fortalecem, e que se há uma estrutura social contundente de opressão, pode haver outra que crie elos e liberdade. “Arar a terra da vida com as próprias mãos” é batalha, mas também é força e renovação. É buscar uma identidade a partir de uma ancestralidade que historicamente foi negada.

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. (Evaristo, 2016, p. 18).

Apesar do desencanto, da angústia por não poder contemplar os olhos idealizados de sua mãe — “Vi só lágrimas” —, o importante na narrativa foi a tradução dessa experiência, que se encaixa nas vivências de muitos dessa parcela social. Assim, vislumbra-se uma maior visibilidade do Feminismo Negro, a fim de que se multiplique o rol de mulheres negras empoderadas, para que esse pensamento de justiça social contemple os diversos grupos que clamam por equidade. Com isso, quem sabe um dia, mulheres negras leitoras desse conto se vejam distantes da dor contida em uma das cenas finais da narrativa: “Abraça a minha mãe, encostei meu rosto no dela, e pedi proteção. Senti as lágrimas dela se misturarem às minhas”. (Evaristo, 2016, p. 19).

Nessa delicadeza de escrito, vale ressaltar o modo singular como Conceição Evaristo constrói a linguagem em *Olhos d'água*, por meio de uma prosa próxima ao poético e com fortes traços de oralidade. Essa escolha estilística contribui para aproximar o leitor do universo simbólico da protagonista, fazendo ecoar, nos ritmos e nas imagens, a força das memórias e dos afetos. Assim, a escrita de Evaristo, ao combinar delicadeza e contundência, não apenas denuncia as dores coletivas, mas também celebra a beleza das resistências cotidianas. Esse recurso literário reforça o caráter híbrido da narrativa e amplia suas possibilidades interpretativas.

Outro aspecto que merece atenção é o modo como a autora entrelaça memória individual e memória coletiva na tessitura do conto. As lembranças da protagonista não se limitam a um percurso pessoal: elas evocam experiências partilhadas por muitas mulheres negras brasileiras, criando um espaço narrativo no qual o privado e o coletivo se entrelaçam. Esse amálgama opera como um convite ao leitor para refletir sobre as continuidades históricas da opressão racial e de gênero, bem como sobre os caminhos possíveis para sua superação.

Assim, o abraço simbólico, ainda que marcado por dor, desponta também um gesto de solidariedade ancestral, de reconhecimento e de reencontro

com a própria história. Há, nessa cena, uma potência emocional que articula o afeto como estratégia de resistência, num elo intergeracional que reafirma a importância do legado feminino e negro na construção subjetiva das mulheres.

Nesse último lance de análise, pontuo que a leitura e interpretação de uma narrativa como *Olhos d'água*, um texto que, importante ressaltar, não é consagrado pelo cânone literário, pode ser revolucionária para a representatividade de mulheres negras leitoras. Ao se reconhecerem humanizadas e distantes de quaisquer estereótipos que as reduzam, tais leitoras se veem impulsionadas a evocar vozes de triunfo e a fortalecerem a consciência de sua potência. Essa percepção pode não apenas transformar a experiência leitora, mas também reverberar em outras esferas da vida cotidiana, como na autoestima, na projeção de futuro e na reinterpretção da própria trajetória individual e coletiva.

Outrossim, ao assumir essa feição de liberdade e força pensante, que as distanciam do discurso quase sempre masculino e branco predominante na ficção brasileira — discurso que as oblitera —, vai-se desfazendo o elo produtor de inferioridade e construindo-se outro tipo de interiorização: a imagem de potência transformadora, emanada da consciência do poder que é ser protagonista de sua própria história.

Além do impacto imediato no plano da representação literária, a leitura de narrativas como *Olhos d'água* reverbera profundamente no imaginário social e cultural, ao oferecer modelos de resistência e resiliência que desafiam as estruturas de poder vigentes. A obra de Conceição Evaristo, ao protagonizar vozes silenciadas pela tradição, instaura um diálogo urgente e necessário entre a literatura e os processos de reconhecimento social, estimulando não apenas a empatia, mas também o protagonismo coletivo. Nesse sentido, o empoderamento das mulheres negras extrapola o universo ficcional para se converter em um instrumento de transformação política e cultural, cuja potência reside na capacidade de redefinir identidades, questionar normas e ampliar as possibilidades de existência. Assim, o texto configura-se como uma tessitura que entrelaça memória, identidade e luta, fortalecendo os vínculos entre passado e presente, e preparando o terreno para futuros de maior justiça e equidade.

Essa postura literária e social não apenas enriquece o panorama da literatura brasileira, há muito eurocentrado e excludente, mas também contribui para o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, ampliando o alcance das narrativas afro-brasileiras para além dos circuitos tradicionais hegemônicos. Desse modo, a literatura de Conceição Evaristo se revela como uma ferramenta poderosa para o enfrentamento das desigualdades estruturais e para a construção de um imaginário social plural, no qual as mulheres negras ocupam o lugar de centralidade de suas próprias histórias e atuam como agentes ativas no questionamento que corrobora para uma transformação social.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo. Jandaíra, 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: “A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. Disponível em: <
https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/?gclid=Cj0KCQjwkqSIBhDaARIsAFJANKj42c3RaaONjn69i9PMnGl8RZidk3liqA_SzG2SgAoa9CPaQsqua38aAqEIEALw_wcB>. Acesso em: 20 jun. 2025.

CRENSHAW, Kimberle. “A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero”. Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2295749&forceview=1>. Acesso em: 21 jun. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D’água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

LEAL, Halina. Feminismo Negro. **Blog mulheres na filosofia**. Disponível em: <
<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/2020/04/14/feminismo-negro/>>. Acesso em: 21 jun. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Cartas para a minha avó**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

