EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

# Interfaces comparatistas das literaturas brasileira e estrangeira

**Volume 2**

Carlos Magno Gomes
Ariani dos Santos Fontes
Pedro Vinícius Lopes Rezende
**Organizadores**

**Criação** Editora

**CONSELHO EDITORIAL DAS EDIÇÕES EDLIC DE 2025**

Profª Drª Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Profª Drª Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)
Prof. Dr. Claúdio Mello (UNICENTRO)
Profª Drª Christina Ramalho (CIMEEP/UFS)
Profª. Drª. Cristina Beatriz Fernández (UNMDP-Argentina)
Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá (UFSC)
Profª. Drª. Gisela Kaczan (UNMDP-Argentina)
Profª Drª Jocelaine Oliveira dos Santos(IFS)
Profª Drª Josalba 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. Thays Keilla 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

EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

# Interfaces comparatistas das literaturas brasileira e estrangeira

**Volume 2**

Carlos Magno Gomes
Ariani dos Santos Fontes
Pedro Vinícius Lopes Rezende
**Organizadores**

Criação Editora

Aracaju
2025

Copyright 2025 by Organizadores

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome do autor, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Editoração Eletrônica
Adilma Menezes

Capa
Adilma Menezes na ilustração
de Banco de imagem Shutterstock

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

G633l Gomes, Carlos Magno; Fontes, Ariani dos Santos; Rezende, Pedro Vinícius Lopes (org.).
Interfaces comparatistas das literaturas brasileira e estrangeira – Volume 2 / Organizadores: Carlos Magno Gomes, Ariani dos Santos Fontes e Pedro Vinícius Lopes Rezende. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2025.
471 E-book: PDF
ISBN 978-85-8413-685-8
doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-685-8

1. Crítica Literária. 2. Estudos Literários. 3. Literatura e Cultura. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 801.95
CDU 82-95

Esta obra recebeu apoio do PPGL/UFS por meio dos Recursos PROAP/CAPES 2025

# APRESENTAÇÃO

**Carlos Magno Gomes**
**Ariani dos Santos Fontes**
**Pedro Vinícius Lopes Rezende**

Trazemos a público os volumes da coleção EDLIC, Edições de Literatura e Cultura, com a seleção de textos que foram apresentados no **XII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E CULTURA (SILC)**, realizado entre os dias 04 e 06 de junho de 2025 e organizado 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. Estes volumes têm como objetivo divulgar e promover reflexões sobre diversas abordagens culturais e estéticas dos estudos literários, dando destaque para os Estudos Comparados em abordagens interdisciplinares.

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

Cabe registrar as parcerias com as quais contamos para a elaboração do evento e dessa produção acadêmica. O evento contou com as conferências das professoras 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 os nossos grupos de pesquisa: Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Danillo da Conceição Pereira Silva (IFAL), Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFS), 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/UFS), Thays Keilla de Albuquerque (UEPB) e Tiago Silva (UFBA).

Como eixo norteador dos volumes, partirmos do tema central desta edição: **Os 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. Esta edição traz diferentes abordagens sobre as produções literárias e suas interfaces entre literatura e sociedade, direito e literatura, literatura e questões étnico-raciais, literatura e estudos de gênero/sexualidades, dando destaque para a produção que desterritorializa os espaços hegemônicos. Em síntese, a EDLIC tem 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 e áreas afins.

Os trabalhos recebidos foram organizados em dois volumes: Volume 01 - Interfaces culturais da Leitura e Criação Literárias e Volume 02 - Interfaces comparatistas das Literaturas Brasileira e Estrangeira. Esta segunda coletânea está composta por duas partes: Abordagens culturais dos estudos comparados e Estudos interdisciplinares da Literatura Brasileira.

Esses estudos demonstram como a leitura comparada ilumina temas cruciais, tais como a construção de mitos, as questões de gênero, a escrita de autoria feminina, a memória, a identidade, a animalidade, a tradução e a circulação literária. Ao mesmo tempo, convidam o leitor a reconhecer as diversas possibilidades de interpretação que emergem dessa aproximação crítica. Nesse sentido, os trabalhos que compõem esta edição reafirmam o potencial dos estudos comparados como um campo plural e dinâmico, capaz de suscitar diálogos interdisciplinares e de fomentar abordagens inovadoras no âmbito das Letras.

A primeira parte desta coletânea, **Abordagens culturais dos estudos comparados**, reúne textos que abordam, sob diferentes perspectivas, a riqueza dos diálogos possíveis entre literaturas de diferentes países e as relações entre literatura e outras artes, ampliando as possibilidades interpretativas de autores consagrados como Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Virginia Woolf, Sylvia Plath, John Milton, Julio Cortázar e Mia Couto, além de apresentar autores não tão conhecidos pelos leitores brasileiros como Aldino Muianga, Zulmiro Lermen, Uwe Timm, Mukhwarura, Agota Kristof, entre outros/as. Tais trabalhos evidenciam a amplitude e diversidade dos estudos comparatistas.

A segunda parte, **Estudos interdisciplinares da Literatura Brasileira**, está composta por trabalhos quem ampliam a fortuna crítica de autores brasileiros tantos os clássicos como Guimarães Rosa e Machado de Assis, como abre espaço para contemporâneos como Clarice Lispector, Raduan Nassar, Dalton Trevisan entre tantos/as outros/as. Essas pesquisas exploram abordagens teóricas que passam pelos estudos comparados e pelas particularidades da criação de narradores e poetas voltados para a tradução das particularidades brasileiras.

Na sequência, passamos a apresentar, os textos reunidos nas duas partes desta coletânea.

O texto que abre a primeira parte é construído a partir dos estudos comparados: **As formas de fala dos narradores de *Grande Sertão: Veredas* e *Doutor Fausto***, de Mayara de Andrade Calqui, inaugura o volume com uma análise comparativa das estratégias narrativas empregadas em dois romances centrais do século XX. Partindo da recorrência do pacto fáustico como ponto de aproximação entre as obras, o estudo vai além dessa leitura tradicional e centra-se nas formas de enunciação adotadas por Guimarães Rosa e Thomas Mann. Com base nas contribuições de Norman Friedman e Lígia Chiappini Leite em narratologia, e considerando as reflexões de Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre a experiência histórica do romance, o trabalho evidencia como cada autor utiliza a voz narrativa para articular questões estéticas e ideológicas de sua época.

Em seguida, o artigo **"No sistema de jagunços": uma conversa entre Guimarães Rosa e Eric Hobsbawm**, de Everton Luís Teixeira, dá

continuidade às reflexões sobre Guimarães Rosa ao propor um estudo comparatista da temática do banditismo como representação social. O trabalho estabelece um diálogo entre literatura e história, articulando *Grande Sertão: Veredas* (1956) e contribuições históricas de Eric Hobsbawm, como *Rebeldes primitivos* (2025). Com o objetivo duplo de ampliar a recepção crítica de Rosa, por intermédio das contribuições teóricas, e de enriquecer a tipologia do proscrito social proposta por Hobsbawm, acrescentando a figura do jagunço ficcional, o texto oferece um panorama abrangente do século XX marcado por episódios de extrema violência, aproximando os segmentos da estética literária e da análise histórica.

No terceiro capítulo, **Castigo físico em nativos: reflexos em *Morenga*, de Uwe Timm**, Denise Rocha propõe uma análise das práticas de punição física aplicadas aos nativos na África Alemã do Sudoeste sob a legislação colonial do Império de Wilhelm II (1859-1941), com enfoque no uso do chicote de couro de hipopótamo. O estudo evidencia a faceta jusliterária do romance *Morenga* (1978), de Uwe Timm, articulando literatura e direito para investigar dimensões culturais, artísticas e jurídicas. A autora considera, por um lado, a inclusão de documentos históricos no romance que registram a troca de informações entre autoridades coloniais e o repúdio de alguns funcionários à violência; e, por outro, os episódios narrativos de espancamentos, a objeção de personagens como o veterinário Johann Gottschalk e a conivência de Leonhardt Brunkhorst, bem como a vingança do nativo Rolf. Baseado nas teorias da imagem de Burke e na 'metaficção historiográfica' de Hutcheon, o estudo examina a crueldade da pena e seu desrespeito aos direitos humanos, oferecendo uma reflexão crítica sobre a interseção entre literatura e justiça.

Ainda dentro do escopo dos estudos sobre relações de poder na literatura, temos o artigo **Entre a margem e a resistência: a despatriarcalização na literatura moçambicana contemporânea**, de Dias Dezoito Saracuchepa, que analisa a desconstrução da cultura patriarcal em *Nykonkwe – a reforma da prostituta* (2010), de Mukhwarura, com foco na representação feminina e na crítica à hegemonia de gênero. O estudo parte do princípio

de que a protagonista, ao romper padrões de submissão e denunciar práticas de violência simbólica e física, atua como agente de resistência à dominação masculina. Ancorado teoricamente em Jacques Derrida (desconstrução), Stuart Hall (representação) e Judith Butler (performatividade de gênero), entre outros, o trabalho adota uma abordagem qualitativa, descritivo-interpretativa e fundamentada em análise literária. Através da voz da mulher na narrativa, evidencia-se o conflito entre tradição e emancipação, oferecendo uma leitura crítica da normatividade patriarcal na sociedade moçambicana contemporânea.

Pela perspectiva das relações entre espaço e identidade, em **A terra e a imagem de pertencimento pátrio em *Xitala Mati*, de Aldino Muianga**, Juma Manuel investiga o campo como espaço simbólico e vetor de práticas e saberes associados ao sentimento de pertencimento pátrio. Ao discutir a fricção entre o campo e a cidade – esta apresentada como labiríntica e em decadência – o estudo analisa os mecanismos que constroem a afetividade presente na obra, destacando o vínculo maternal e a reverência das personagens pela terra. Dessa forma, o artigo evidencia como o campo, em *Xitala Mati*, funciona como metáfora de resistência e de memória cultural, articulando relações entre espaço, afeto e identidade na literatura moçambicana contemporânea.

Por sua vez, em ***Fogo Pálido* ou *Pale Fire*: o prefácio de Kinbote e os jogos de autoria nabokovianos**, Ariani dos Santos Fontes reflete sobre o papel do prefácio como um dispositivo de mediação entre obra e leitor, a partir da análise do prefácio de *Fogo Pálido* (2004), do escritor russo-americano Vladimir Nabokov (1899-1977), publicado originalmente em inglês em 1962 pela editora americana Putnam's Sons. Considerando o conceito de *paratextos editoriais*, com ênfase nas modalidades de prefácio alógrafo e actoral fictício (Genette, 2018; Compagnon, 1996), o estudo evidencia como Nabokov constrói um aparato prefacial ficcional que orienta a leitura, ao mesmo tempo em que subverte expectativas sobre autoria e interpretação. Ao atribuir o prefácio ao excêntrico Charles Kinbote, o escritor desloca o controle editorial para a personagem, desestabilizando as fronteiras entre autor e narrador, criação e recepção literária.

Em **A jornada heroica de Cristóvão de Mendoza: o mito e o épico em Zulmiro Lermen**, Leticia Lima examina a trajetória do herói Cristóvão de Mendoza, presente em uma das digressões do poema *Gaú-chê-rama-ura*, de Zulmiro Lermen. O estudo investiga como essa narrativa contribui para a construção simbólica e estética da obra, considerando ainda o reaparecimento da personagem em outras composições do autor. Para tanto, o artigo estabelece um diálogo entre mito e história, apoiando-se nas discussões sobre o épico (Staiger, 1997; Silva, 2017; Silva; Ramalho, 2007) e na mitologia comparada (Campbell, 2006), evidenciando o papel das digressões na complexidade estrutural e simbólica do poema.

Na sequência, temos o artigo **A escrita como limiar: as lições dos gêmeos-narradores de Agota Kristof**, em que Fabiana Fanganiello se dedica a lançar luz sobre a obra de Kristof, ainda pouco estudada no Brasil. A autora propõe uma análise, à luz do conceito de limiar de Benjamin, de uma das cenas de *O grande caderno* (*Le grand cahier*), primeiro volume da *Trilogia dos gêmeos*, em que os protagonistas narram como continuam estudando, apesar das proibições impostas pela guerra e pela própria avó, e quais regras estruturam os textos que compõem o grande caderno que dá título ao romance. Considerando o cotidiano de violência em que os meninos vivem, a cena evidencia uma tentativa de recuperação do limiar perdido – a ida à escola como "segundo nascimento", segundo Zumthor –, e revela na escrita a estratégia possível para escapar do contexto de aniquilamento que os cerca.

Dando continuidade à análise da literatura moçambicana contemporânea, Luara Carvalho Fontes Menezes, em **Mito e metamorfose: a animalidade em *A Confissão da Leoa*, de Mia Couto,** investiga a narrativa de *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto, a partir dos conceitos da Zooliteratura (Agamben, 2017; Maciel, 2007, 2010, 2011; Coetzee, 2009). O estudo reflete sobre os imaginários e as realidades africanas propostas na obra, investigando os processos de identificação e metamorfose entre o humano e o animal (Derrida, 2002) e a complexidade da mitologia (Eliade, 2020). Ao examinar a manifestação do mito (Campbell, 2001; Eliade, 2010) e o papel da linguagem literária, o artigo evidencia como a narrativa de Mia Couto recria, de maneira mítica, o real e suas múltiplas camadas de significação.

O diálogo entre tradições literárias distintas ganha relevo no capítulo **Aos Faustos brasileiros, um Mefistófeles europeu: o diabo em Machado de Assis**, de Matheus Alencar da Silva. Partindo da crônica *O Sermão do Diabo*, o autor evidencia como Machado reelabora a figura demoníaca de matriz goethiana para situá-la no contexto brasileiro oitocentista. Nesse jogo intertextual, o demônio, deslocado do universo europeu para o cenário do Corcovado, torna-se voz satírica e irônica, responsável por desnudar as contradições de uma sociedade marcada pelo materialismo e pela corrupção.

Na tradição da epopeia ocidental, a obra *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, ocupa um lugar singular ao reelaborar a narrativa bíblica da Criação e da Queda do homem. No capítulo **O Cristo preexistente na epopeia *Paraíso Perdido***, Ivanildo Araujo Nunes destaca a dimensão teológica dessa construção poética, em que a luta entre o Bem e o Mal encontra, nas entrelinhas, a presença antecipada do Filho de Deus. O estudo recupera leituras de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Florence Goyet, iluminando a figura do Cristo preexistente como eixo que atravessa a tessitura miltoniana.

Entre os gêneros da escrita de si, o diário íntimo se destaca como espaço privilegiado para a construção da subjetividade e para o registro das provocações entre vida privada e esfera pública. No capítulo **A construção da intimidade nos diários escritos por mulheres**, Yann Dias da Silva Maia retoma a reflexão de Nora Catelli, em *O diário íntimo: uma posição feminina* (2022), para discutir como a escrita diarística revela uma verdade existencial que nasce da marginalidade feminina. A análise considera ainda a proposta de Ana Luísa Branco (2024), que entende a escrita feminina a partir de características estéticas – como tom, dicção, ritmo e respiração – mais do que pela simples delimitação temática. Nesse contexto, a leitura dos diários de Sylvia Plath e Virginia Woolf mostra de que modo essas práticas de escrita produzem um confronto estético entre público e privado.

A presença da morte como experiência limite da subjetividade estrutura a narrativa de *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Em **Tanatografia e pulsão de morte em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf**, Augusto Rodrigues

da Silva Junior e Gerlanea Taísa Toledo da Silva mobilizam o conceito de tanatografia (Silva Junior, 2008; 2014) e as formulações freudianas sobre a pulsão de morte (Freud, 2006; 2013) para examinar os elementos mortíferos que atravessam a obra. A análise demonstra que o suicídio de Septimus não funciona como antecipação biográfica do fim trágico da autora, mas como gesto criativo em que estética e sofrimento psíquico se entrelaçam em formas de expressão, elaboração e reinvenção da existência.

Em **Virginia Woolf e o projeto estético sonoro feminista em *Mrs. Dalloway***, Ana Carolina de Azevedo Guedes analisa o projeto estético de *Mrs Dalloway* (1925), a partir do estudo das relações entre os sons que atravessam essa obra e os limites de ações femininas e masculinas. A pesquisa investiga as fronteiras da paisagem sonora construída por Virginia Woolf, dando ênfase aos sons vinculados à atuação de mulheres em espaços destinados à atividade social. Em relação à metodologia, a pesquisadora explora a perspectiva teórica de Sam Halliday (2013) e de R. Murray Schaffer (2001), que concebem o conceito de *soundscape* como o conjunto de sons característicos de um ambiente, sejam estes sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Entre as conclusões deste estudo, destaca-se que Woolf pode ser vista como inovadora ao propor a fusão entre diferentes localidades e indivíduos, delineando a sonoridade como uma referência moderna da construção de personagens ficcionais.

Em **As pedras no caminho da formação e atuação de tradutor literário**, Mariana Moura aborda os desafios e as oportunidades da prática tradutória no Brasil. Ela acompanha o percurso de três tradutores – Petê Rissatti, Caetano Galindo e Rogério Galindo – para discutir os modos de ingresso e permanência na profissão, além das dificuldades impostas pela desvalorização da tradução literária e pela precarização do trabalho. Em diálogo com teóricos da tradução, como Paulo Henriques Britto e Lawrence Venuti, e com críticos literários, como Antonio Candido e Regina Dalcastagnè, o estudo evidencia como a tradução se constitui simultaneamente como prática estética e como atividade atravessada por disputas políticas, econômicas e simbólicas, encerrando o volume com uma reflexão sobre os percursos e os obstáculos do campo tradutório.

Encerrando a primeira parte desta coletânea, temos o artigo **Mito e ideologia no imaginário de Julio Cortázar**, em que Maria Tiah Souza Alves da Fonseca examina o conto "Las Ménades", de Julio Cortázar, a partir de uma perspectiva que articula mitologia e semiologia. A autora investiga como elementos mitológicos e ideológicos se reconfiguram na obra, examinando a maneira singular com que Cortázar mobiliza categorias literárias que se desvinculam de modelos e rótulos convencionais. Com base em um levantamento bibliográfico que inclui Roland Barthes, Mircea Eliade, Walter Benjamin e estudos sobre o próprio Cortázar, o capítulo evidencia o entrelaçamento entre mito, imagem e significação literária, oferecendo um fechamento estimulante à diversidade de perspectivas e abordagens apresentadas ao longo do volume.

No texto de abertura da segunda parte desta coletânea, **O Brasil profundo na literatura nordestina: panorama da produção entre 2014 e 2024**, Viviane Santos Bezerra propõe discussões sobre a produção literária nordestina que corrobora para o arcabouço do que chama, já no título do texto, de Brasil profundo. Para tal, o seu objetivo é compreender como essas narrativas constroem uma representação simbólica do território físico e imaginário do Nordeste e o quanto esse espaço, facetado de realidade e imaginação, expõe novas formas de narrar a nação. Sendo assim, o olhar sobre a geografia não se restringe a considerar questões de ordem realista sobre a terra, mas questiona, através da literatura entre 2014 e 2024, o quanto o lugar existe a partir de bases imagéticas, criativas e inventadas. Essa circunstância fica clara ao observar as referências escolhidas pela autora, pois, dentre os diversos nomes citados, localiza-se Candido (1989), Bakhtin (2011), Dalcastané (2012) e Schollhammer (2009) para entender sobre os processos que regem a ficção e o quanto os textos literários escrevem, reescrevem e revelam o mundo, ampliando os horizontes do que se chama realidade.

Ainda nesse escopo da construção do espaço na literatura, Luiz Renato de Souza Pinto, no texto **Questões Toponímicas do espaço na literatura brasileira: Júnior, Amado e Nassar**, escolhe três romances da literatura brasileira e explora suas aproximações, diálogos e contrastes sobre

a espacialidade em diálogo com a memória. As obras escolhidas foram *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior; *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado; e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Tais títulos, pertencentes a diferentes épocas, encontram-se nesta pesquisa sob a égide toponímica, explorando as diferentes narrativas e as questões sociais por trás das dominações econômicas e culturais existentes nos enredos e o quanto esses conflitos são baseados pelo lugar na qual as tramas se desencadeiam.

Afastando-se do espaço literário para explorar uma outra vertente que emerge dos estudos da narrativa – as diversas vozes presentes no romance –, Vera Lopes da Silva e Suelio Geraldo Pereira, no texto **A posição do autor em *Lavoura Arcaica* conforme polifonia de Bakhtin**, resgata o estudo do teórico russo sobre a obra de Fiodor Dostoiévski e as incorpora no romance *Lavoura Arcaica* do escritor Raduan Nassar. Essa reatualização traz postulados interessantes de se observar, pois amplia o debate sobre questões polifônicas em diferentes países, tempos, realidades e culturas. A proposição dos autores expõe como objetivo analisar a voz autoral do protagonista na construção de diálogos que criam a relação do Eu com o Outro sem, necessariamente, interferir nos pensamentos. De maneira mais clara, a arquitetura da narrativa, de acordo com os autores, está baseada no narrador-personagem do livro ao criar um fluxo de pensamentos que constrói o lugar, os conflitos, as ideias, a si mesmo e as outras personagens na qual interage. Portanto, essa rede narratológica se dá por desdobramentos polifônicos à luz de Bakhtin (2018) que valorizam a oralidade e o distanciamento do autor sobre a personagem que permite ao protagonista, a todo momento, autoenunciar-se sem prerrogativas e objetificações prévias.

O próximo trabalho, da pesquisadora Alexasandra Loiola Sarmento, que se confirma no título **O grito social no microdiálogo d'A Bela e a Fera, de Clarice Lispector**, continua as discussões literárias com base nos estudos de Bakhtin. Contudo, diferente dos textos anteriores, sua abordagem crítica une dois elementos da narrativa: a voz e o lugar. Por conseguinte, a partir do conto de Clarice Lispector, discute questões espaciais para compreender o quanto o espaço público, permeado de diferentes vozes, ecoa

as hierarquias do mundo em sociedade, revelando as classes e, consequentemente, as desigualdades sociais. Essa escolha fomenta o objetivo deste volume e demonstra o quanto literatura e cultura, nos Estudos Literários, estão de mãos dadas para perceber os procedimentos estéticos de um texto de ficção em face de debates e problemáticas identitárias na realidade brasileira.

No texto **Narrativas de desejo: a espiral como metáfora em *Ah, é?*, de Dalton Trevisan**, escrito por Micaela Sá de Oliveira, amplia o debate dos estudos literários para outras áreas dos saberes, o que fica claro quando destaca como metodologia uma pesquisa interdisciplinar que se baseia nos estudos de gênero, teorias literárias e conceitos matemáticos. Nesse sentido, o artigo explora os minicontos nº 29 e nº 82 de Dalton Trevisan sob perspectivas estéticas, sejam elas específicas de teorias estruturalistas da literatura, como fundamenta a partir de Dalcastagnè (2012), Jakobson (2002), Resende (2008) e Schollhammer (2009); sejam elas visões críticas da matemática que são evidenciadas à luz de Roque (2012). Essas duas áreas teóricas são esclarecedoras para perceber que os elementos da narrativa, nos minicontos, são afetados pelo aspecto da espiral, pois, a partir desse movimento gráfico, as histórias, baseadas em problematizações sobre os gêneros das personagens, exploram as fantasias, os desejos e as sexualidades dos protagonistas, expondo-os em um circuito que sempre os fazem dar volta para o mesmo lugar, revelando, nesse ciclo espiralar, os padrões sexuais da sociedade. Dentro desse escopo, o debate sobre os gêneros é fortemente compreendido a partir da organização narrativa que movimenta, através do espaço, do tempo, da voz e das ações, o autoritarismo existente sobre a liberdade sexual.

O artigo **Helena, herdeira de um destino parasitário**, da pesquisadora Iasmin Santos Ferreira, coloca em evidência alguns aspectos que a autora afirma pertencer à obra machadiana: aparência *versus* essência e o parasitismo. Tais postulados são analisados no romance *Helena*, cuja protagonista, de mesmo nome, recebe como herança a realidade parasitária do Brasil. Essa constatação se dá através da metáfora de que a personagem não recebe riquezas, mas a continuidade histórica, social e cultural

da desigualdade existente no Brasil, cujo parasita é alguém que, de alguma forma, beneficia a si mesmo através de tantos outros. A pesquisa, baseada nessa problemática, explora o tema do parasitismo em um estudo interdisciplinar entre Literatura e Filosofia, pois a discussão sobre os parasitas surge do filósofo sírio Luciano de Samósata que, fundamentado pelo que estudiosos como Sá Rego (1989) e Brandão (2001) chamam de sátira menipeia, explorava, já no século II d.C., diálogos filosóficos no qual o parasita usufrui de algo que seu anfitrião oferece. Portanto, Helena, no contexto machadiano, reatualiza o parasitismo. Nesse sentido que a ironia de Machado de Assis na construção dos seus personagens está interligada com esses aspectos parasitários, reforçando que, especificamente, a protagonista citada, é uma revelação dos parasitas que formam o Brasil, contrastando a verdadeira aparência ética, cultural, social e identitária disfarçada de essência humana.

Dando prosseguimento, a contribuição de Thayane Verçosa com o trabalho "**As novas façanhas de Macobeba": a presença do monstro na literatura de cordel**, apresenta um estudo que tem como pano de fundo a monstruosidade na literatura de cordel, em especial, na obra *As novas façanhas de Macobeba*, de Francisco Firmino de Paula. Para tal, resgata o imaginário da criatura Macobeba e explica que esse monstro, muito antes de ser "refigurado" no cordel, teve passagens em outros autores, como é o caso de Júlio Bello, que assinou o texto *Macobeba é mais feio que o cão*, publicado no periódico pernambucano *A província*, em 1929, consolidando a primeira aparição pública da criatura.

Em outra perspectiva, mas ainda alinhado com procedimentos estético-literários, João Paulo Santos Silva, no texto **Guimarães Rosa à guisa da poesia**, apresenta um estudo sobre a poesia rosiana a partir do livro *Magma*, publicação póstuma do escritor brasileiro. Ressalta, no início das argumentações, a relevância de apresentar ao público o Guimarães Rosa da poesia e o quanto os versos caminham, dialogam e estão sintonizados com a sua prosa, bastante consolidada nos estudos literários. Com essa premissa à vista, seleciona os poemas "Águas da Serra", "Ritmos Selvagens", "Boiada", "Alaranjado", "Gargalhada" e "Reza Brava" e os analisa

evidenciando as similitudes temáticas e estéticas com o conto "Burrinho Pedrês", pertencente ao livro *Sagarana*. Essas relações entre poesia e prosa são apresentadas pelo autor como formo de evidenciar, através da lírica, os primeiros indícios do que, posteriormente, seria a prosa rosiana. Esse diálogo artístico-literário criou uma continuidade artística que não se perdeu das origens versificadas, mas as continuou nas produções narrativas. Por conseguinte, como forma de comprovar essa continuidade criativa de Guimarães Rosa, fundamenta sua fala através de vários pesquisadores rosianos, como é o caso de Almeida (1968), Couto (2011), Guimarães (1972) e Lorenz (1973).

Pela perspectiva dos estudos da criação, em **Travessias mítico-literárias pelo Sertão Profundo de Elomar**, Pedro Vinícius Lopes Rezende traz uma análise dos processos criativos do livro *Sertanílias*: romance de cavalaria (2008), do escritor Elomar Figueira Mello. A partir desse *corpus* literário, o trabalho elucida questões que se voltam a compreender o espaço literário, o mito do herói e a invenção da identidade através da autoficção. Para tal, apresenta um conjunto de referências que retomam outras pesquisas que estudam a obra de Elomar, como é o caso de Silva (2014) e Guerreiro (2005); Campbell (2007) para contextualizar os caminhos percorridos pelo herói durante a travessia que empreende; e Colonna (2014) e Lejeune (2008) a fim de explicar, respectivamente, questões de ordem autoficcional e sobre o pacto autobiográfico. Sob esse prisma, esses postulados servem de norteamento para que pudesse evidenciar a conectividade entre vida e obra, ou seja, todos esses elementos citados servem de ponto de partida para compreender a presença do autor dentro da própria obra, cujas memórias são o sintoma de confessar, escrever e inventar a si mesmo.

Em face de perspectivas históricas, memorialísticas e identitárias, Maria Raimunda Oliveira de Carvalho e Márcia Rios da Silva, no texto **Memórias da Guerra de Canudos no romance *O Pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca**, utilizam da interdisplinaridade para fortalecer os estudos literários a partir de outras bases teóricas. Nesse sentido, o episódio da Guerra de Canudos não é estudado a partir do momento que aconteceu, mas se passa 100 anos depois, cujo protagonista se desloca

até Canudos, cidade situada no sertão da Bahia, para conhecer as memórias que fazem parte do lugar. A partir dessa premissa, o trabalho cria uma confluência entre aspectos estruturalistas para se desdobrar sobre as lembranças e histórias que estão registradas na terra, apesar da passagem do século. Referências como Ricouer (1997) e Iser (2002) são nomes que fundamentam analises de aspectos narrativos como o espaço, o tempo e a própria leitura. Essas circunstâncias tipicamente literárias ampliam Canudos para um espaço além-geográfico, cujo lugar é invadido por imaginários que surgem através da memória presente nas coisas e nas pessoas que sobreviveram após a guerra. Dessa forma, as autoras não se limitaram a reconhecer a narrativa histórica que oficializa esse episódio na história do Brasil, mas, à luz de Nora (1993) e Assmann (2011), tiveram como evidenciar que a literatura está além da realidade, e muito do que se compreende da Guerra de Canudos fundamenta-se em narrativas ficcionais que ora são escritas, ora ficam trancafiadas nas memórias de pessoas que viveram tudo isso, mas não tiveram a oportunidade de contar a sua história.

A partir da temática indígena, o texto **Os indígenas na literatura brasileira: de José de Alencar a Daniel Munduruku**, de Maria Clara Teixeira Lopes, propõe uma discussão que se volta sobre a representação dos povos originários. Em uma análise panorâmica, resgata três momentos diferentes da literatura brasileira, comparando-os a fim de evidenciar a construção de estereótipos criados na colonização e que foram subvertidos nas seguintes obras e seus respectivos autores: *Iracema*, de José de Alencar; *Macunaíma*, de Mario de Andrade; e *As serpentes que roubaram a noite*, de Daniel Munduruku. Esse percurso literário, apesar de dialogarem tematicamente, traz algumas particularidades que vão sendo comentadas pela autora. No caso do Romantismo brasileiro, sob a tutela, neste recorte, de José de Alencar, há a evidência de uma literatura indianista, na qual a narrativa fala do povo originário perante o discurso do colonizador. Avançando no tempo e alcançando o século XX, temos o Modernismo e a literatura indigenista de Mario de Andrade, na qual, diferente da anterior, a visão do colonizador passa a ser questionada e nesse momento há o reconhecimento

de um autor não-indígena que fala sobre os indígenas, adentrando-se a fundo sobre os costumes, as verdades e os saberes nativos. Por fim, tem-se a literatura indígena, cujo autor Daniel Munduruku descontinua a supremacia do outro (colonizador ou não indígena) falando sobre o "índio", mas o próprio sujeito dessa cultura que se apropria da palavra para falar do seu povo, da sua cultura e da sua realidade através da literatura. Esse percurso, embasado em estudiosos como Bosi (2017), Candido (2023), Dorrico (2018) e Hakity (2018) são preponderantes para compreender os diálogos, mudanças e subversões da literatura indígena brasileira.

Concomitante ao cenário temático do trabalho anterior, Leiane Carla Aquino de Oliveira Cohim contribui com o texto **Cacique Juvenal Payayá: singularidade e militância em *roda de prosa na periferia Anti-história*** e objetiva investigar como a periferia é problematizada na perspectiva da autoria indígena. Para tal, fundamenta sua pesquisa com estudos bibliográficos sobre literatura indígena contemporânea, como é o caso de Esbell (2020), Graúna (2013) e Kambeba (2018), dialogando a obra analisada com questões culturais e de relevância social.

Saindo da temática indígena e adentrando o terreno da literatura de Marina Colasanti, **Poética da criação em obras de Marina Colasanti: uma experiência em mosaico**, de Gustavo Aragão Cardoso, é um trabalho que coloca como foco os processos criativos da escritora citada, cuja finalidade é verificar os desdobramentos que o diálogo entre imagens e palavras proporciona ao andamento narrativo das obras colasantianas. Diante dessa perspectiva, as argumentações propostas pelo autor validam discussões em torno do emaranhado de gêneros artísticos, discutindo sobre como esses elementos são fundamentais na construção dos sentidos que os textos transmitem. Por conseguinte, referências como Bachelard (1993), Jung (2002; 2016) e Sartre (2019) são importantes para discutir a simbologias das coisas que são evocadas pela palavra e evidenciadas pelas imagens; Já Arbex (2006) e Schollhammer (2007) contribuíram para discutir os sentidos do visível diante das ilustrações que compõe o livro; e por fim, Mitchell (2024) explora a perspectiva das intermídias, ou seja, a hibridização de diversos gêneros em um mesmo espaço-tempo.

Na sequência, Jânio Vieira dos Santos apresenta uma análise literária que explora a "remitização" e a "mitologização" na poesia do escritor sergipano Manoel Cardoso. Dessa forma, o trabalho **O nascedouro poético do chão sagrado do Taborda** tem como *corpus* dois livros do poeta supracitado: *A borda do tempo* e *Subterrâneos do ser*. A partir dessas duas obras, o texto vai delineando trilhas comparativas a partir desse lugar chamado Taborda, cujo trabalho pretende mostrar a transfiguração mitológica do espaço em uma confluência entre realidade, memória e invenção na construção de um lugar sagrado para o poeta. Sendo assim, há uma espécie de escrita nostálgica que utiliza de apelos simbólicos, metafísicos e míticos com o intuito de materializar, através das palavras, a memória do passado. Doravante, essa discussão dialogada entre o mito e a literatura só foi possível através de nomes como Cassirer (2013), Eliade (1969; 2016), pois apresentam sobre o significado de mito, seja, no primeiro caso, na linguagem; seja nos estudos antropológicos; e o entendimento da literatura como recordação e manifestação do passado, a partir de Bosi (1990), Mello (2002), Samoyault (2008) e Staiger (1975).

Nos dois últimos textos, temos trabalhos que se voltam para Pedro Casaldáliga, Florbela Espanca e Mariana Ianelli. No penúltimo, Cristiano Mendes Majewski apresenta o texto **A poética da fragilidade: intimidade e resistência em Pedro Casaldáliga**. Esta pesquisa analisa o poema *Por esse simples fato de ser bispo* e explora as relações entre escrita e intimidade com o intuito de destacar a mobilização de afetos cotidianos e memória histórica na construção de um espaço subjetivo de resistência a partir de concepções de Adorno (2011) e Candido (2006).

Logo depois, em **Território e erotismo em Florbela Espanca e Mariana Ianelli: linhas e diálogos,** Clarissa Moreira de Macedo retoma reflexões sobre o como o erotismo feminino foi relacionado ao profano, à sedução, ao uso do corpo como instrumento de troca para propor releituras dessa tradição. Em sua análise, Macedo propõe um estudo comparado da transgressão do erotismo nas obras *Charneca em flor*, de Espanca, e *Vida dupla*, de Ianelli a partir das contribuições de Bataille, Dal Farra, Deleuze e

Guattari e Foucault. Esse estudo identifica um erotismo refinado e sugestivo que se amalgama ao sagrado, na obra de Espanca; e um erotismo sofisticado, que transita entre o imaginário histórico e o contemporâneo em Ianelli. Nas poéticas dessas autoras, temos elementos corpóreos, afetivos e territoriais, que deslocam as imagens hegemônicas e institucionalizadas.

Por fim, reiteramos os nossos mais sinceros agradecimentos a todos/as que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização do **XII SILC** e para a composição destes volumes. Cada colaboração, seja na elaboração dos textos, na revisão do Conselho Editorial ou na participação nos debates propostos pelo evento, foi essencial para a concretização desta edição. Esperamos que esta coletânea inspire leituras críticas, promova discussões enriquecedoras e estimule a divulgação das pesquisas aqui reunidas. Desejamos a todos/as que o conteúdo destes volumes se torne um estímulo à reflexão acadêmica e à valorização dos estudos comparados.

# SUMÁRIO

Apresentação ..... 5
*Carlos Magno Gomes; Ariani dos Santos Fontes; Pedro Vinícius Lopes Rezende*

**Parte I - Abordagens culturais dos estudos comparados**
As formas de fala dos narradores de *Grande Sertão: Veredas* e *Doutor Fausto* ..... 26
*Mayara de Andrade Calqui*

"No sistema de jagunços": uma conversa entre Guimarães Rosa e Eric Hobsbawm ..... 41
*Everton Luís Teixeira*

Castigo físico em nativos: reflexos em *Morenga*, de Uwe Timm ..... 57
*Denise Rocha*

Entre a margem e a resistência: a despatriarcalização na literatura moçambicana contemporânea ..... 69
*Dias Dezoito Saracuchepa*

A terra e a imagem de pertencimento pátrio em *Xitala Mati*, de Aldino Muianga ..... 83
*Juma Manuel*

*Fogo Pálido* ou *Pale Fire*: o prefácio de Kinbote e os jogos de autoria nabokovianos ..... 96
*Ariani dos Santos Fontes*

A jornada heroica de Cristóvão de Mendoza: o mito e o épico em Zulmiro Lermen ... 111
*Leticia Lima*

A escrita como limiar: as lições dos gêmeos-narradores de Agota Kristof ..... 123
*Fabiana Fanganiello*

Mito e metamorfose: a animalidade em *A Confissão da Leoa*, de Mia Couto ..... 138
*Luara Carvalho Fontes Menezes*

Aos Faustos brasileiros, um Mefistófeles europeu: o diabo em Machado de Assis ... 151
*Matheus Alencar da Silva*
O Cristo preexistente na epopeia "Paraíso perdido" ... 163
*Ivanildo Araujo Nunes*

A construção da intimidade nos diários escritos por mulheres ... 175
*Yann Dias da Silva Maia*

Tanatografia e pulsão de morte em *Mrs Dalloway*, de Virgínia Woolf ... 190
*Augusto Rodrigues da Silva Junior; Gerlanea Taísa Toledo da Silva*

Virginia Woolf e o projeto estético sonoro feminista em *Mrs. Dalloway* ... 203
*Ana Carolina de Azevedo Guedes*

As pedras no caminho da formação e atuação de tradutor literário ... 219
*Mariana Moura*

Mito e ideologia no imaginário de Julio Cortázar ... 233
*Maria Tiah Souza Alves da Fonseca*

**Parte II - Abordagens estético-culturais da Literatura Brasileira**
O Brasil profundo na literatura nordestina: panorama da produção entre 2014 e 2024 ... 246
*Viviane Santos Bezerra*

Questões toponímicas do espaço na literatura brasileira: Júnior, Amado e Nassar ... 259
*Luiz Renato de Souza Pinto*

A posição do autor em *Lavoura Arcaica* conforme polifonia de Bakhtin ... 274
*Vera Lopes da Silva*; *Suelio Geraldo Pereira*

O grito social no microdiálogo d'A Bela e a Fera, de Clarice Lispector ... 291
*Alexsandra Loiola Sarmento*

Narrativas de desejo: a espiral como metáfora em *Ah, é?*, de Dalton Trevisan ... 302
*Micaela Sá da Silveira*

Helena, herdeira de um destino parasitário..... 317
*Iasmim Santos Ferreira*

"As novas façanhas de Macobeba": a presença do monstro na literatura de cordel .....331
*Thayane Verçosa*

Guimarães Rosa à guisa da poesia ..... 344
*João Paulo Santos Silva*

Travessias mítico-literárias pelo Sertão Profundo de Elomar ..... 355
*Pedro Vinícius Lopes Rezende*

Memórias da Guerra de Canudos no romance *O Pêndulo de Euclides*,
de Aleilton Fonseca ..... 369
*Maria Raimunda Oliveira de Carvalho*; *Márcia Rios da Silva*

Os indígenas na literatura brasileira: de José de Alencar a Daniel Munduruku..... 382
*Maria Clara Teixeira Lopes*

Cacique Juvenal Payayá: singularidade e militância em *roda de prosa*
*na periferia Anti-história* ..... 396
*Leiane Carla Aquino de Oliveira Cohim*

Poética da criação em obras de Marina Colasanti: uma experiência em mosaico ... 412
*Gustavo Aragão Cardoso*

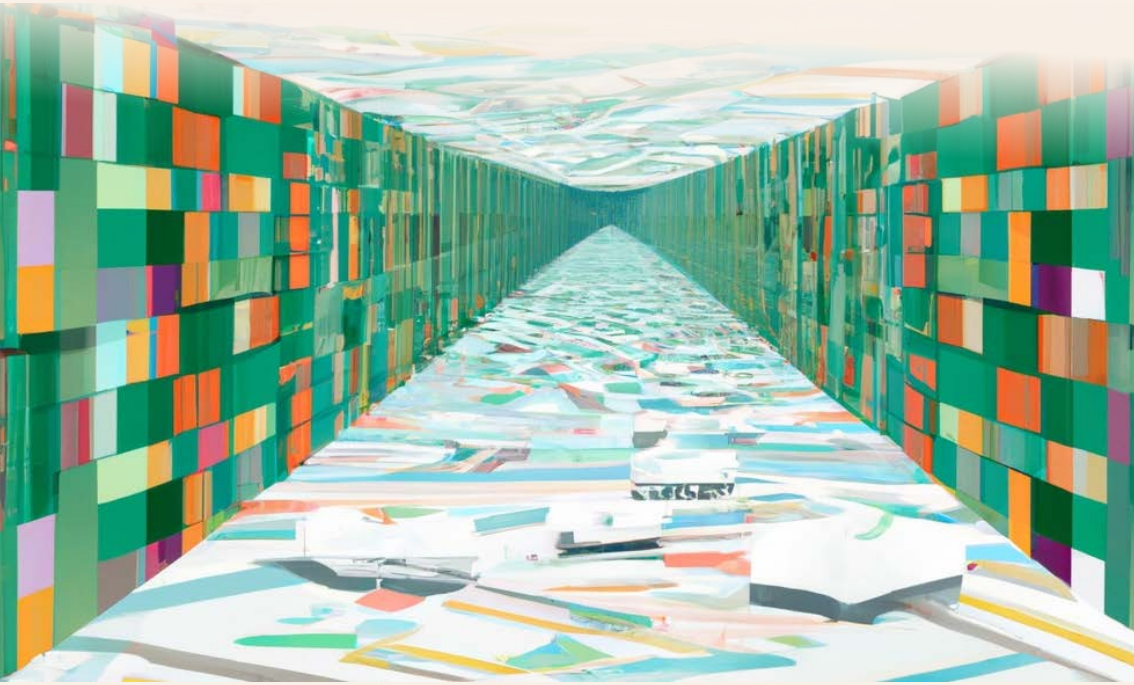
O nascedouro poético do chão sagrado do Taborda ..... 427
*Jânio Vieira dos Santos*

A poética da fragilidade: intimidade e resistência em Pedro Casaldáliga..... 442
*Cristiano Mendes Majewski*

Território e erotismo em Florbela Espanca e Mariana Ianelli: linhas e diálogos ..... 457
*Clarissa Moreira de Macedo*

# PARTE I

# Abordagens culturais dos estudos comparados



# AS FORMAS DE FALA DOS NARRADORES DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* E *DOUTOR FAUSTO*

**Mayara de Andrade Calqui**[1]

Os romances *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (1947), e *Grande Sertão: Veredas,* de João Guimarães Rosa (1956), figuram entre as principais obras de seu tempo. Ambos vêm recebendo atenção contínua da crítica literária, tanto dentro de seus países de origem como em âmbito internacional.[2]

Em *Doutor Fausto*, o humanista Serenus Zeitblom narra a história da vida do amigo Adrian Leverkühn. Cria-se, no romance, um jogo de alternância temporal: há o tempo da matéria narrada (compreendendo a vida de Adrian, de 1885 a 1940)[3], e o da escritura da biografia (de 27 de maio de 1943 a 08 de maio de 1945); que ainda se diferencia do tempo real da escrita empreendida pelo autor Thomas Mann.

Dotado de uma inteligência excepcional, motivadora do tédio que o abate constantemente – o qual, aliado às constantes enxaquecas e a certa arrogância peculiar, resulta na personalidade melancólica que o caracteriza –, Leverkühn sabe-se, desde sempre, um predestinado – não um "pobre menino do destino", como se vê Riobaldo, mas alguém cujo destino errante estaria previamente determinado. O pacto diabólico parece natural a esse indivíduo, a quem nada surpreende ou encanta de forma permanente. Os

1 Pós-doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP; e-mail: mayaracalqui@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-2145-867X

2 Sobre tal afirmação, lembre-se da assertiva do crítico marxista Lukács segundo a qual Thomas Mann fornece, com esse romance, a "análise da problematicidade de toda a arte moderna" (Lukács, 1965, p. 202); note-se, sobre a mesma obra, o lugar de destaque que lhe é conferido por Ian Watt (1997), ao citá-la como versão moderna para o mito de individualidade (os mitos fundadores dessa noção seriam ícones como Fausto, Dom Quixote, Don Juan e Robinson Crusoé); sobre o impacto causado por *GS:V* na crítica, basta citar os mais de 1,5 mil ensaios que a obra reúne sobre si, conforme levantamento feito por W. Bolle (2004).

3 O dia da morte de Adrian, 25 de agosto de 1940, coincide com os quarenta anos da morte de Nietzsche. Há, ao longo da obra, inúmeros indícios que ligam a personagem à figura histórica do filósofo, conforme anotações da crítica. Ver, por exemplo, notas de Lukács (1965) e Rosenfeld (1994) a esse respeito.

estudos de teologia e música tampouco são suficientes para saciar sua natureza fáustica, ávida por conhecimento e inovação.

Um dado importante para a compreensão do romance, já amplamente comentado em sua fortuna crítica, repousa sobre o paralelo existente entre o destino do compositor e o da Alemanha. As últimas palavras do livro confirmam explicitamente a alegoria que fora moldada por toda a narrativa: "Que Deus tenha misericórdia de vossas almas, meu amigo, minha pátria!" (Mann, 2011, p. 715). Anatol Rosenfeld situa a loucura a que Adrian se entrega como única alternativa para compor músicas que expressassem a demência da pátria alemã, em uma leitura que a entende, nesses termos, como uma "terrível advertência" à humanidade.[4]

O ex-jagunço Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, conta a história de sua vida a um doutor da cidade em expedição pelo sertão mineiro, o qual acolhe por três dias, como rezam as leis de hospitalidade, período esse em que se desenvolve a narração. Por meio de um discurso caudaloso e nem sempre de fácil entendimento, porque digressivo e alinear, Riobaldo narra episódios importantes de sua vida e vai desvendando ao outro o seu passado, de menino pobre a jovem estudante, jagunço, chefe do bando e, por fim, fazendeiro.

Fica latente, a todo o momento, uma grande preocupação, ou remorso, a respeito da efetivação ou não de um pacto com o "Cão". Há outra questão que o ex-jagunço parece pretender expurgar ao fazer a longa confissão ao viajante: sua relação com o também jagunço Diadorim/Reinaldo, de quem não pode decifrar o segredo a tempo. No fundo, fica a impressão de que o narrador-personagem quer obter o perdão (pelo pacto possivelmente firmado, e pela incapacidade de descobrir a moça Deodorina no companheiro Reinaldo) e, ao mesmo tempo, a compaixão do doutor ao relatar os causos de sua vida.

Em uma leitura comparativa das duas obras, destaca-se rapidamente entre elas o motivo comum do pactário, o que permite que sejam pensadas

4 Rosenfeld conclui o raciocínio inferindo a seguinte mensagem de T. Mann: "Estaremos nós, pergunta o autor, suficientemente despertos e atentos, para captar as vozes de Adrian e da pátria, para que, graças à sua loucura, não sejamos obrigados a sucumbir igualmente à loucura?" (Rosenfeld, 1994, p. 64).

à luz de uma tradição de narrativas fáusticas – tema que exerceu grande fascínio sobre o imaginário do povo alemão, ganhando inúmeras representações e releituras, dentre as quais desponta o clássico goethiano, cuja expressão universal faz-se presente até a contemporaneidade.

Em prefácio ao primeiro volume do *Fausto* de Goethe, Marcus Mazzari aponta o livro popular alemão *Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbescheyten Zauberer unnd Schwartzkünstler* [História do Doutor Johann Faustus, o amplamente falado feiticeiro e nigromante], de 1587, como o precursor da tradição fáustica; aponta, também, para os ecos que dela ressoam em *Doutor Fausto* e *Grande Sertão: Veredas* (Mazzari, 2010).[5]

A relação que o universo ficcional de cada obra estabelece com esse ponto é, todavia, diversa. Enquanto, no romance alemão, o diabo[6] apresenta-se diretamente ao pactário Adrian Leverkühn, com quem trava uma conversa explicitando os trâmites de seu acordo (o qual já teria sido "firmado" no episódio em que o compositor tem relações sexuais com a prostituta Esmeralda, causa da sífilis adquirida, prescindindo, assim, de um contrato assinado com sangue – presente na maioria das histórias fáusticas); na história do pactário brasileiro, o diabo nunca é visto, o que dá vazão a interpretações que o leem como uma valência psíquica do protagonista, Riobaldo. A própria existência de um pacto, em *Grande Sertão: Veredas*, pode ser questionada, quando se leva em consideração todas as ambiguidades[7] que permeiam a obra como um todo e, especificamente, a questão da venda da alma ao demônio[8].

5 Sobre outras aparições do tema na literatura europeia, ver "Fausto: as metamorfoses de um mito", no qual João Barrento delineia o percurso dessa figura lendária que, embora tenha nascido na História, logo dela se desvencilharia, em um movimento capaz de "des-historicizar" sua existência (Mazzari, 2010, p. 107).

6 Lukács (1965, p. 206) assinala a semelhança entre a figura do diabo apresentado no *Doutor Fausto* e a presente no delírio de Ivan Fiódorovitch, em *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski.

7 Para um olhar mais aprofundado acerca das ambiguidades existentes em *GS:V*, ver *As Formas do Falso*, de Walnice Galvão. Para a autora, é na ambiguidade que repousa o "princípio organizador do romance" presente em diversos níveis, isso pois "tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são" (Galvão, 1988, p. 13).

8 À guisa de exemplo, veja-se o estudo de Willi Bolle: partindo de um significativo levantamento a respeito das leituras existentes em torno do pacto no romance rosiano para propor sua interpretação, Bolle vê no pacto um "ato-chave" para a narrativa, lendo-o não como uma realidade ontológica, mas "como uma construção mental, ancorada no imaginário coletivo" (Bolle, 2004, p. 155, 188).

Roberto Schwarz atribui a presença dessa ambiguidade nas duas obras a uma concepção de existência do mito "com ressalvas", como manobra literária imposta à incorporação de lendas ao século XX. Seguindo essa perspectiva, tanto Mann como Rosa, ao passo que "dão vigência ao mito com relatá-lo, não deixam de suspendê-los em aspas, ao fornecer uma explicação racionalista do que se passa" (Schwarz, 1965, p. 29). A loucura sifilítica dos últimos anos de Leverkühn, e os delírios dos quais Riobaldo padece depois da tentativa de pacto nas Veredas Mortas, ou mesmo o surto que o acomete durante o duelo entre Diadorim e o Hermógenes, podem ser tomados como exemplos de fatos que escamoteiam a presença do elemento diabólico.

O tema fáustico revela-se, assim, um importante ponto de intersecção entre as duas obras, embora não seja o único. Fica claro que o fato de esses romances transcenderem em relação ao tema do pactário é o maior indicador de sua grandeza e modernidade. Em sua construção, eles se apropriam do elemento demoníaco; contudo, não se deixam aprisionar por ele – o que se tornaria redutor do ponto de vista literário.

As considerações expostas, ainda que superficialmente, sobre pontos concernentes à presença da tradição fáustica têm o objetivo de esboçar uma espécie de pano de fundo sobre o qual agem os atores que nos interessam especialmente: os narradores. Tomamos por base a noção de Norman Friedman segundo a qual "a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema" (Friedman, 2002, p. 24). Procura-se examinar quais foram os recursos narrativos de que os autores se valeram para a criação de seus romances, observando as alternativas pelas quais Thomas Mann e Guimarães Rosa optaram para dar forma às suas obras.

### Serenus Zeitblom e Riobaldo: entre a memória, a confissão e o testemunho

Em seu famoso ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin discute a iminente extinção dessa categoria no mundo pós-guerras. Isso ocorreria devido à privação da habilidade de intercambiar experiências; os

combatentes que voltavam com vida dos campos de guerra demonstravam a nova realidade, pois regressavam sem experiências que pudessem ser comunicadas. Estaria esgotada, assim, a fonte de todas as narrativas (Benjamin, 1985, p. 197-8).

Dentre as narrativas escritas, as melhores seriam aquelas "que menos se distinguem das narrativas orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Haveria dois grupos principais desses narradores, representados por dois tipos, o do homem que permaneceu toda a vida fixado em seu país, conhecedor de suas histórias e tradições; e o daquele que viajou muito e, portanto, tem muito que contar (Benjamin, 1985, p. 198-9).

Riobaldo reúne, em si, os dois tipos de narradores descritos por Benjamin: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, visto que, se hoje vive acomodado em sua fazenda, em posição de contador de estórias, toda a matéria de seu narrar proveio de suas andanças e vivências pelo sertão. O ex-jagunço fala de uma posição privilegiada, nesse sentido, pois conhece o mundo a ponto de retratá-lo, e não apenas de ouvir falar dele.

Os dois romances fazem parte de uma cultura letrada[9]; *Grande Sertão: Veredas*, todavia, falseia, por meio de seu conteúdo, a lógica burguesa própria do romance que afasta e aliena autor e leitores. O universo ficcional retratado está fortemente ligado à tradição oral de transmissão de narrativas; não seria exagero dizer que, no sertão, a morte do narrador, de que fala Benjamin, não ocorreu.[10]

É curioso notar que, ainda que Riobaldo e Serenus mostrem-se aptos a narrar, cada qual com suas particularidades, não são capazes de aconselhar – característica essencial ao narrador, segundo associação do autor de

9 Marcel Vejmelka chama a atenção para o fato de que "ao questionarem as condições de sua escrita e existência, os dois textos refletem criticamente sobre a culpabilidade da cultura letrada" (Vejmelka, 2009, p. 309).

10 Susana K. Lages (2002) alinha Riobaldo ao narrador "à moda antiga, contador de histórias daquela espécie que Walter Benjamin nostalgicamente vê desaparecida no mundo moderno (...)". Ainda sobre o contar histórias no contexto sertanejo, destaca-se um trecho da entrevista de Rosa a seu tradutor alemão: "nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. (...) No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? (...)", ver Lorenz (1991).

"O Narrador".[11] Riobaldo relata toda sua história ao doutor da cidade para obter uma resposta, ou qualquer espécie de aconselhamento, como fizera anteriormente com o compadre Quelemém. Tampouco Serenus mostra-se capaz de aconselhar, é visível que nunca teve audácia suficiente para fazê-lo durante a vida do amigo, a quem sempre admirou com resguardo, a uma distância respeitosa.

Adorno também se manifesta a respeito do paradoxo inerente ao romance, a saber, a impossibilidade de narrar em conflito com uma forma de expressão literária que exige a narração. Para ele, o simples "sentar-se e ler um bom livro" tornou-se algo arcaico, não apenas pela ausência de concentração dos leitores, mas pela matéria e pela forma do que se comunica, uma vez que contar algo significaria, necessariamente, "ter algo especial a dizer", e essa possibilidade estaria impedida pelo mundo administrado (Adorno, 2003, p. 56).

Serenus e Riobaldo têm algo a contar; mais do que isso, têm experiências riquíssimas a relatar – seja como testemunha ou como protagonista. No artigo "A travessia perigosa: *Grande sertão: veredas* e *Doutor Fausto* em leitura dialógica", Marcel Vejmelka identifica motivações semelhantes para a narração de Serenus Zeitblom e Riobaldo: "ambos contando seu amor impossível por um ser perdido e morto, ambos motivados pela culpa e pela esperança de salvação – para eles mesmos e para o seu amor – por meio do narrar" (Vejmelka, 2009, p. 303).

Outro importante referencial no estudo sobre o narrador, ou mais especificamente sobre o foco narrativo, é Norman Friedman. No artigo "O Ponto de Vista na Ficção" (Friedman, 2002), o teórico empenha-se em traçar uma definição sobre os possíveis pontos de vista nas narrativas, depois de discutir o posicionamento de outros estudiosos sobre o conceito em questão. Friedman (2002) propõe um esquema que siga gradativamente as noções "da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem". O resultado obtido é um agrupamento de posições de narração dividido em:

11 Nesse contexto, aconselhar seria "menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão de continuação de uma história que está sendo narrada" (Benjamin, 1985, p. 200).

autor onisciente intruso, autor onisciente neutro, "eu" como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, o modo dramático, e a câmera.

Nesses termos, o relato empreendido por Serenus Zeitblom faz dele um narrador do tipo "'Eu' como Testemunha", cuja característica essencial repousa na renúncia à onisciência em relação às outras personagens feita pelo autor; desse modo, o leitor terá acesso somente "àquilo que ele [testemunha], como observador, poderia descobrir de maneira legítima" (Friedman, 2002, p. 17). A própria personagem faz questão de lembrar sua posição de testemunha em vários momentos ao longo do texto.

A seriedade dedicada à biografia que escreve e a devoção dispensada ao amigo ficam evidentes nas inúmeras situações em que Serenus minimiza passagens de sua vida pessoal em detrimento de outras referentes a Leverkühn. Tal postura faz-se notar desde a frase inicial do livro: "Faço questão de assegurar com toda clareza que absolutamente não tenho a intenção de colocar minha pessoa num lugar de destaque (...)" (Mann, 2011, p. 9).

No *Doutor Fausto*, a terrível biografia do músico pactário é mediada por um narrador nada demoníaco. O humanista Serenus Zeitblom, amigo e "fâmulo" de Adrian, usando as palavras de Rosenfeld, é quem imprime vida e emoção ao relato. Embora sua existência seja mediana e sua tarefa épica não ultrapasse os limites de um desvendar do "subsolo da melhor intelectualidade burguesa alemã" contemporânea a si (Lukács, 1965, p. 220); sem sua mediatização artística, as memórias do compositor seriam incompletas, visto que a presença da personalidade do biógrafo foi criada justamente para movimentar com sensibilidade o curso dos acontecimentos, enquanto imprime opiniões críticas sobre eles.

Na posição de biógrafo que arroga para si, Serenus compartilha abertamente com o leitor suas reflexões a respeito da forma da narrativa que vai tecendo. Pontua passagens, localizando o leitor no momento histórico – "Digo tudo isso para recordar aos leitores a situação da história contemporânea" (Mann, 2011, p. 242); comete uma série de digressões para, em seguida, desculpar-se por elas – "Reconheço que não devia ter registrado nestas páginas essas bagatelas e migalhas de observações" (Mann, 2011, p.

420); e considera o número de páginas dedicadas a tal ou qual tema – "Não lanço nenhum olhar para trás e evito contar a quantidade de folhas que acumulei" (Mann, 2011, p. 100).

Seus comentários, por vezes, fazem lembrar o tom de narradores folhetinescos, como se verifica em algumas passagens de Machado de Assis – no *Dom Casmurro*, por exemplo, em que o narrador vai comentando com o leitor sobre suas impressões e inferindo as dele: "Eu, leitor amigo, aceito a teoria (...)" (Assis, 2009, p. 23); ou ainda interferindo mais diretamente nas reações de leitura: "Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes (...). Mas, se não o fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página (...)" (Assis, 2009, p. 96). Serenus utiliza um recurso semelhante, a certa altura, sugerindo àquele leitor que, por ventura, tenha pulado algumas páginas, que retome a leitura com atenção – indicando o que já se sabe quando se trata de grande literatura: que nenhuma observação é ao acaso. Eis a transcrição exata (Mann, 2011, p. 101):

> Por isso, acho, se me permitem a digressão chistosa, que com relação a pessoas que naquele realmente monstruoso capítulo das palestras tiverem saltado ou sobrevoado algumas páginas se deveriam proceder (...) [como Laurence Sterne, que] obriga a retornar a um capítulo anterior, para que preencha as lacunas de seus conhecimentos épicos.

Roberto Schwarz destaca a habilidade demonstrada pelo narrador ao indicar um rumo ao relato por meio de digressões e precipitações narrativas, sem as quais o romance thomasmanniano seria "divagado" (Schwarz, 1965, p. 32). Neste ponto, o narrador se desculpa: "afinal, o leitor já se acostumou a esse tipo de antecipações da minha parte, e peço-lhe que não veja nelas qualquer desregramento ou confusão do autor" (Rosa, 2006, p. 401).

As frequentes desculpas do narrador referentes a sua própria práxis merecem atenção e, talvez, não sejam pedidos tão sinceros como pretendem parecer. Lembrem-se das antiquíssimas regras de oratória que preconizam a humildade do orador entre os primeiros pré-requisitos para a arte. Ademais, os pedidos por absolvição pelas "falhas técnicas

da narrativa" (Mann, 2011, p. 402) lembram muito os proferidos por Riobaldo em relação a sua fala bem como em referência à instrução do doutor da cidade.[12] É o que se vê em "Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados" (Rosa, 2006, p. 144), e em "Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância." (Rosa, 2006, p. 198).

Na sequência com a tipologia de Friedman, tem-se que Riobaldo pode ser agrupado no tipo do "Narrador-Protagonista", o qual se encontra "quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções", em um ângulo de visão com centro fixo (Friedman, 2002, p. 19). A obra utilizada como exemplo, por Friedman, é o romance britânico *Grandes Esperanças*, de Dickens. No livro *O Foco Narrativo*, Lígia Chiappini (1985) oferece um levantamento das principais correntes de pesquisa em torno deste ponto da técnica narrativa, a focalização. A professora dedica um capítulo inteiro aos conceitos supracitados desenvolvidos por Norman Friedman e, no item em que trata do "Narrador-Protagonista", cita como exemplo o narrador de *Grande Sertão: Veredas*.

Lígia afirma que o mistério acerca da figura dúbia de Diadorim só existe porque é Riobaldo quem narra; continua justificando a ausência de um narrador onisciente pelo fato de que "só ficamos sabendo a verdade [sobre a identidade de Diadorim] quando ele próprio a descobre, no final" (Leite, 1985, p. 44). É preciso lembrar, no entanto, que na ocasião em que se desenrola o contar do ex-jagunço, ele já tem conhecimento total sobre a matéria narrada. De modo que, se ao leitor é imposta uma constante ambiguidade em relação a Diadorim, esta se deve, na verdade, ao engenho narrativo de Riobaldo.

Como ponto de intermediação entre o contexto de raízes arcaizantes do contar sertanejo e o romance escrito, Rosa introduz a figura do jagunço letrado Riobaldo, homem das armas e das letras. A constituição ambígua

12 A presença da humildade como estratégia de oratória em *GS:V* foi desenvolvida por Willi Bolle (2004), que retoma preceitos de Quintiliano. Buscou-se ampliar essa noção, aplicando-a ao outro narrador contemplado nesta análise.

desse narrador e personagem é observada por Walnice Galvão, para quem o relato de Riobaldo se configura como uma tarefa do presente. Tal missão não poderia ocorrer em outro tempo, pois "enquanto o passado era presente se fazendo, no caos do cotidiano, Riobaldo não teve tempo para refletir o suficiente – embora fosse indagador – e compreender" (Galvão, 1988, p. 82). Essa asserção é sintetizada por Riobaldo em "Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido" (Rosa, 2006, p. 138). Sendo assim, o que "determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto" (Galvão, 1988, p. 86).

Desde a abertura do romance, com um travessão, está configurada uma situação de fala, na qual o interlocutor fica subentendido.[13] Com que linguagem um ser que transita livremente entre os mundos bélico e letrado poderia se expressar, se não uma que fosse, desde o princípio, tão variada, ou até multifacetada, como ele próprio?

A solução ideal e verossímil que se lhe apresenta é a mescla estilística, como nota Davi Arrigucci Jr., ao afirmar que "a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático" (Arrigucci, 1995, p. 10). Tem-se, então, uma narrativa que acolhe desde causos, provérbios e aforismos, a baladas e canções; formas tributadas da tradição oral e que, a princípio, nada teriam a ver com o gênero burguês do romance. A presença obsedante do diabo pode estar relacionada, ainda, à própria (des)organização da sequência narrativa.[14]

## À guisa de conclusão: relações discursivas e eficácia narrativa

A análise propôs um olhar sobre algumas peculiaridades do discurso de Zeitblom e Riobaldo, tencionando explicitar, tanto quanto possível, as relações ulteriores que se estabelecem entre eles e, especialmente, a

13 A presença muda de um interlocutor que, no entanto, instiga o discurso, já foi comparada à figura do psicanalista. Assumindo essa interpretação, todo o longo monólogo do narrador equivaleria a uma sessão de análise (Menezes, 2010).

14 Na etimologia da palavra 'diabo' estaria contida uma conotação de desunião e desagregação que podem ser associadas à forma do texto (Mazzari, 2008).

funcionalidade de cada um em seu próprio contexto.[15] Buscou-se, assim, rastrear as questões de "eficácia" existentes nessas relações; tal eficácia, de acordo com Norman Friedman (2002, p. 24): "diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente".

Sabe-se que o biógrafo narrador do *Doutor Fausto*, um integrante da intelectualidade alemã, escrevia seu relato com a expectativa de que um dia seria publicado. Do começo ao fim, trata-se de um ambiente ligado às belas letras, imerso em uma cultura letrada. Por que, então, tratando-se de uma narrativa escrita, Serenus pediria ajuda às musas da memória, tão frequentes na tradição literária de oralidade do passado? Os últimos versos da epígrafe do livro, extraída do Inferno de Dante, cantam "Ó Musas, ó supremo gênio, auxiliai-me! Ó tu, recordação que gravaste o que vi, mostra agora teu espírito nobre!" (Mann, 2011, p. 8).

Em partes, essa invocação serve para conferir credibilidade ao discurso do narrador-testemunha, que conta tão somente com os prodígios de sua memória para relatar toda uma vida, a de Adrian. Por outro lado, no entanto, evidencia a responsabilidade extrema com a qual o professor encara sua tarefa. Essa exigência imposta acarreta impactos não só psicológicos, mas também físicos, que se tornam evidentes por meio do tremor das mãos, inúmeras vezes mencionado ao longo da obra – "e com a mão trêmula escrevia a presente biografia" (Mann, 2011, p. 243), "minha mão muitas vezes trêmula" (Mann, 2011, p. 353), "Minhas mãos (...) tremiam, assim como tremem neste momento em que estou a ponto de descrever a horrorosa reminiscência" (Mann, 2011, p. 695).[16]

15 Há um terceiro narrador que vale mencionar, ainda que não caiba como objeto de análise neste texto: o editor de música Saul Fitelberg. No capítulo XXXVII de *Doutor Fausto*, a personagem faz uma visita a Adrian em seu quarto de estudos e, progressivamente, rouba a voz narrativa para si, encaminhando-a para um monólogo, no qual se podem inferir as falas dos interlocutores Adrian e Serenus – de modo muito similar ao que ocorre na narração do romance rosiano. Sobre mais associações sobre a relação desse narrador com Riobaldo, ver Marcel Vejmelka (2009).

16 No capítulo XXV, em que uma carta escrita pelo próprio Adrian é transcrita na íntegra, ele afirma que "não sabia o que [o] fazia tremer o tempo todo" (p.312), sugerindo que a presença demoníaca, e gelada, fosse a causa do movimento involuntário.

O vínculo que se coloca entre Serenus e o amigo Adrian, que nem ao menos o trata por tu em retribuição da longínqua amizade, é descrito da seguinte maneira: "Há pessoas com as quais não é fácil conviver, mas que jamais se podem abandonar" (Mann, 2011, p. 310). Esse laço não difere muito daquela "mandante amizade" existente entre Riobaldo e Diadorim no romance de Rosa. Contudo, se as motivações do narrar coincidem em muitos pontos, sua forma é bastante distinta.

O narrador do *Doutor Fausto*, como já ressaltado, dedica-se com a maior seriedade à atividade de relatar as memórias do saudoso amigo. O que falta observar é que, provavelmente pelo fato de dar-se com tamanha devoção à escrita que empreende, sente-se, ao que parece, preso a essa responsabilidade também no que concerne à forma de se expressar. São constantes, em sua fala, as indicações de que gostaria de escrever de maneira mais livre, com menos regras. Exemplo disso são as menções ao desejo de escrever de um só fôlego, sem a necessidade de demarcar a existência de capítulos no livro, como nas passagens a seguir:

> Foi por deferência ao leitor, que sempre anda à cata de pontos de repouso, cesuras e recomeços, que subdividi em vários capítulos esta matéria, que segundo a minha consciência de narrador não requer esse tipo de despedaçamento (Mann, 2011, p. 156).

No polo oposto, em meio ao sertão mineiro, encontra-se a fala de Riobaldo, o qual procura ordenar o seu próprio existir – "Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quão bem não me entender, me espere" (Rosa, 2006, p. 145). A desordem do discurso riobaldiano representa metonimicamente a dificuldade, se não a incapacidade, de realizar tal ordenamento. Aqui, já não há amarras ou responsabilidades formais, há apenas o desejo de redimir culpas e incertezas por meio do relato que se desenrola, este sim, de um só fôlego.

O poder conferido à palavra, presente ao longo de todo *Grande Sertão: Veredas*, ganha relevo especial ao fim da narrativa, no ponto em que Riobaldo está prestes a desvendar o sexo de Diadorim ao leitor e, por emocionar-se com as lembranças que se sucedem e, por outro lado, motivado por

um desejo primitivo de alterar a realidade por meio de um poder mágico contido nas palavras, o narrador-personagem faz uma pausa no decorrer dos acontecimentos e profere as seguintes palavras: "Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim..." (Rosa, 2006, p. 598).

Assim, diante de inúmeras possibilidades de leitura das obras *Grande Sertão: Veredas* e *Doutor Fausto*, optou-se por um percurso analítico que procurou evidenciar algumas particularidades significativas nas técnicas utilizadas por cada narrador, bem como nas possíveis motivações que as sustentam. Trata-se de um caminho que também buscou observar a presença da "eficácia" referida por Norman Friedman, compreendida aqui como a capacidade de cada estrutura narrativa de produzir os efeitos de sentido mais adequados a suas circunstâncias específicas.

Se, como afirma Calvino (2009), um clássico é um livro que nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer, esses romances o são, em seu sentido mais profundo. Retoma-se, nesse ponto, a reflexão de Vejmelka (2009), que destaca a recusa de Guimarães Rosa ao ponto final – substituído pelo símbolo do infinito – como gesto de transgressão e de abertura à continuidade da leitura e da "Travessia" nela representada. A leitura aqui proposta, ciente de que não esgota as possibilidades interpretativas dessas obras, encerra-se da mesma forma: com o símbolo de uma infinidade de novas análises possíveis sobre o tema. ∞

## Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

ARRIGUCCI Jr., Davi: O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *In:* Pizarro, A. (org): **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Memorial da América Latina / UNICAMP, 1995.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Nobel, 2009.

BARRENTO, João. Fausto: as metamorfoses de um mito. *In*: BARRENTO, J. (org.). **Fausto na Literatura Europeia**. Lisboa, apáginastantas, 1984.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. *In*: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOLLE, Willi: **grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, Nº53, maio, 2002.

GALVÃO, Walnice N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOETHE, J. W. **Fausto – Uma tragédia**. **Primeira parte** (tradução de Jenny Klabin Segall). São Paulo, Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2010).

GOETHE, J. W. **Fausto – Uma tragédia. Segunda parte** (tradução de J. K. Segall). São Paulo, Editora 34, 2007 (edição revisada e ampliada: 2011).

LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a Saudade.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Lígia Chiappini M. **O Foco Narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: COUTINHO, Eduardo (org.) **Guimarães Rosa**. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

LUKÁCS, Georg. Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. *In*: **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (Saraiva de Bolso).

MAZZARI, Marcus V. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. *In*: GOETHE, J. W. **Fausto – Uma tragédia. Primeira parte** (tradução de Jenny Klabin Segall). São Paulo, Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2010).

MAZZARI, Marcus V. **Pacto fáustico, romance de formação e outros estudos de literatura comparada**. 2008. Tese (Livre-docência na área de Teoria Literária) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, SP, 2008.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (Biblioteca do Estudante).

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Editora Perspectiva,1994.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão e Dr. Faustus. *In*: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

VEJMELKA, Marcel. A travessia perigosa: Grande sertão: veredas e Doutor Fausto em leitura dialógica. *In:* **Revista Estudos Avançados** 23 (65), 2009, pp. 299 – 315.

WATT, Ian. **Os Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Cruzoé (tradução de Mario Pontes). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

# "NO SISTEMA DE JAGUNÇOS": UMA CONVERSA ENTRE GUIMARÃES ROSA E ERIC HOBSBAWM

**Everton Luís Teixeira**[1]

> Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com tôda leitura e suma doutoração (Rosa, 1963, p. 15)[2].

> Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado (Ginzburg, 2007, p. 271).

## Introdução

Assim como em toda a boa viagem ou trabalho a ser executado, o artigo que ora se inicia parte de alguns pontos a serem devidamente apresentados, o primeiro é a necessidade de lembrar a proximidade dos setenta anos de publicação do volumoso romance *Grande sertão: veredas*, o qual juntamente com o seu gêmeo *Corpo de baile* — cuja unidade estabelecida entre as suas sete narrativas permanece em discussão entre os especialistas devido a consideração de que João Guimarães Rosa (1908-1963) ambicionava fazer de "Veredas mortas", ou posteriormente a obra que se tornou *Grande sertão: veredas*, o fecho do segundo volume dessa monumental

1 Doutor em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA); Professor Adjunto da FALE/CBRAG/UFPA. Coordena o projeto de pesquisa Repercussões ocidentais entre a literatura e a historiografia no século XX: Guimarães Rosa e Eric Hobsbawm; E-mail: evertonveredas@gmail.com Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8440-0583

2 Como convém a um estudioso rosiano, ao citar fragmentos de *Grande sertão: veredas* — cuja edição consultada foi a 3ª. edição (1963), mais estável que as edições anteriores de 1956 e 1958, respectivamente, todas revisadas pelo próprio autor — mantive a exuberância da grafia particular de João Guimarães Rosa, como a sua insistência em acentos nas palavras paroxítonas, derivações sufixais e uma pontuação que pulveriza as fronteiras entre os domínios da prosa e da poesia, fatores estéticos que o tornaram célebre em nossas Letras.

coletânea — foram as grandes produções da ficção brasileira vindas a lume no ano de 1956 incontornavelmente.

Coincidentemente, nesse mesmo ano, nos domínios de Clio, Eric Hobsbawm (1917-2012) apresentou a tríade de palestras que erigiram a temática do *banditismo social* na agenda dos debates históricos pós-Segunda Grande Guerra. Mas do que uma mera coincidência, o ano que iniciaria a segunda metade da década de 1950 com as denúncias de Nikita Kruchev acerca dos crimes humanitários cometidos por Stalin, o então grande pai parecia formar uma espécie de atmosfera perfeita em torno dos estudos ou interesses acerca da personagem histórica do "homem comum", seja este originado nas grandes metrópoles capitalistas ou negligenciado nas periferias das sociedades de mercado.

Outra margem de onde sai o interesse desta longeva pesquisa é aquele que sempre acompanhou a já colossal recepção crítica rosiana. Explico: a vontade contínua de alargar a discussão em torno da escrita produzida por Guimarães Rosa, repensando nesta produção acadêmica, entre outros aspectos, o desenvolvimento de tradições sociais ao longo do século passado e a sua respectiva reformulação nos âmbitos da estética literária. Para alcançar o escopo de continuar espraiando a recepção rosiana após tantas décadas, traça-se diálogos entre a palavra do autor de *Sagarana* (1946) com algumas correntes dos estudos historiográficos tecidas na contemporaneidade e que ganharam pujança no período pós-Segunda Guerra — tais como a história social praticada na denominada "Escola inglesa do marxismo" entre os decênios de 1950 e 1960 —, as quais, em algumas de suas abordagens culturais, defenderam de maneira vigorosa a investigação do fato, sem, contudo, desprezar o valor intrínseco do objeto ficcional como fonte importante para a compreensão (de alguns de seus intérpretes) das tradições sociais que se formaram não só nos territórios europeus, mas também nas plagas mais afastadas do capitalismo coetâneo, as quais, contudo, não deixaram de ser impactadas por este paradigma socioeconômico apesar da distância em que se encontravam das grandes metrópoles do sistema de mercado.

Na evidente intenção de atingir os objetivos ansiados nesse trabalho, levantou-se basicamente um exame bibliográfico e comparatista entre os

estudos de Hobsbawm e o alentado romance rosiano *Grande sertão: veredas*. O primeiro, contraditoriamente, tem sua obra ainda pouco debatido no interior das Faculdades de História, enquanto se configura como um dos poucos intelectuais britânicos cuja produção ainda hoje é bem recebida no Brasil como bem atestam a presença de sua vasta produção nos catálogos das casas editoriais do país e o recente relançamento, em 2025, de *Rebeldes primitivos*, em novo projeto e tradução no atual cenário de extrema polarização política e de defesa de costumes antagônicos na sociedade brasileira.

Buscando a expansão do chamado horizonte de expectativas na recepção crítica de Guimarães Rosa, o presente artigo lança mão de dois expedientes, a saber: a) do método comparatista tematológico e transdisciplinar e b) de uma proposta dialética em que, na busca por uma "totalidade progressiva" como ensina Hans Robert Jauss (1921-1997) na terceira fase de sua Estética da Recepção, a produção historiográfica de Eric Hobsbawm amplie o universo interpretativo da mais importante narrativa rosiana, enquanto a escrita do autor de *Tutaméia* (1967) integrada ao *hinterland* brasileiro expanda o temário do banditismo social criado por Hobsbawm entre o final da década de 1950 e o desfecho dos anos 1960 com as publicações de duas obras complementares entre si, *Rebeldes primitivos* (1959) e de *Bandidos* (1969), esta, na verdade, uma expansão para regiões não europeias do temário do bandido reformador, vindo a "constituir o ponto de partida dos estudos contemporâneos sobre a história do banditismo, uma área em rápido crescimento" (Hobsbawm, 2010, p. 9), segundo palavras do próprio historiador.

Ainda sobre este último título, é curioso como Hobsbawm que — visitou o Brasil pela primeira vez no início dos anos 60 em um período pré-autoritarismo militar, apesar de se enveredar na construção do mito do cangaceiro brasileiro, personagem histórico de que esse intelectual tomou conhecimento, primeiramente, não pela historiografia, mas pelas linhas da literatura de cordel — jamais lançou luz uma única vez sobre outra modalidade de bandos de celerados rurais nacionais, a saber: os jagunços mineiros, proscritos tão relevantes para o *Grande sertão* e também para

outras construções ficcionais rosianas como as narrativas "Famigerado" (1962) e "Barra da vaca" (1967).

Dessa maneira, o bandido social brasileiro nas páginas de Eric Hobsbawm é corporificado e mitificado pelas autoridades legais e pelas massas populares na figura socialmente ambígua de Lampião (1898-1938); personagem histórico também pesquisado por Guimarães Rosa para a composição do seu universo sertanejo particular. Lembrando-se sempre que figuras históricas controversas como o "Rei do Cangaço" eram, acima de tudo, "eram na vida real muito diferentes de sua imagem pública (inclusive muitos daqueles mencionados como 'bandidos bons'" (Hobsbawm, 2010, p. 11).

Na intenção de propor um diálogo entre o romance de Guimarães Rosa e a temática do banditismo social de Eric Hobsbawm foi necessária a subdivisão deste trabalho em duas estações para dar maior vazão às discussões acima propostas no intuito de interpretar as contribuições teórico-metodológicas envolvidas. Na primeira secção, aborda-se brevemente a história do aparecimento do ramo historiográfico do banditismo social de Eric Hobsbawm — o qual o conduziu para o conhecimento *in loco* das nações latino-americanas no início da década de 1960, algo que inegavelmente enriqueceu seus estudos de história comparada. Ao longo da segunda secção promove-se o encontro da historiografia hobsbawmiana com a literatura para a análise da figura complexa e ambígua do jagunço ficcional do norte de Minas Gerais, reelaborado por Guimarães Rosa, dentro da tipologia do *banditismo social* forjada pelo autor de *Tempos interessantes* (2002), no interior da qual se observa uma extensa diferenciação do proscrito social em marginalizado social reformista, em personagens como Zé Bebelo, daqueles que configuram, nas memórias de Riobaldo (e por meio dele das massas populares), o verdadeiro criminoso irascível reconhecido como o "bandido mau" propriamente dito, a saber: o traidor Hermógenes.

**“As ideias instruídas do senhor me fornecem paz”: origens do banditismo social e do jaguncismo rosiano**

Seja um leitor acostumado com a linguagem literária ou aquele demasiadamente inclinado ao estudo da escrita histórica pode estar neste momento perguntando-se qual a relação entre um escritor originado na periferia latino-americana sem filiação ideológica confessa com a obra de um historiador europeu convicto seguidor dos postulados filosóficos de Marx? Deve-se, então, metodologicamente guiá-lo pelas fissuras abertas nesta proposta de diálogo entre a palavra literária e a historiografia.

Começa-se remetendo ao despontar da segunda metade da década de 1950, período simultaneamente em que veio a público as mais significativas produções rosianas e que deitaram a pedra inaugural de novos caminhos metodológicos tanto para a pesquisa literária quanto para a escrita histórica que continuaram a se expandir até os anos de 1980. Em ambas as trilhas houve o franco combate do visível declínio do interesse global pela Literatura e pela narrativa da História, ocorrido após os terríveis desfechos da Segunda Guerra e as denúncias de Nikita Kruchev (1894-1971) das atrocidades cometidas pela autocracia de Josef Stalin (1878-1953) contra civis e também intelectuais soviéticos proferidas em 1956. Tais perseguições mostravam-se divergente das práticas adotadas pelo “socialismo real”, o qual contradizia os ideais humanistas de toda uma geração de comunistas no oeste europeu (e em outros territórios do planeta) que neste instante, viam, pela primeira vez, com olhos perplexos a verdade que surgia através dos primeiros buracos já impossíveis de negar no tecido roto da outrora inexpugnável Cortina de Ferro da antiga URSS.

Enquanto para boa parte da intelectualidade ocidental esta atroz descoberta tenha sido um golpe quase fulminante em suas ilusões humanistas, Eric Hobsbawm não viu abaladas as crenças e convicções de seu coração marxista, permanecendo no antigo Partido Comunista da Grã-Bretanha (PCGB) até a completa extinção desde em meados do decênio de 1990. Diferente de outros colegas comunistas, o autor de *Revolucionários* (1973) modifica, um ano depois, a direção de parte de seu trabalho historiográfico, e

por meio deste amplia o horizonte que Karl Marx (1818-1883) — sua maior referência teórica —, em sua produção, não pode abarcar.

Uma vez perdido o encanto soviético, o sonho da Revolução de Outubro precisava de um novo berço para ser embalado na segunda metade do século passado e como da primeira vez, este seria igualmente instalado nos territórios rurais — zonas historicamente à margem dos interesses capitalistas e que devido a enormes distâncias em relação aos centros urbanos e aos serviços sociais por estes disponibilizados, necessitavam, na concepção deste historiador britânico, urgentemente das revoluções socialistas para os retirar tanto da invisibilidade em que se encontravam, quanto afastá-los do jugo perigoso das manifestações endêmicas de violência nascidas da negligência do Estado ou dos desmandos de poderes locais. Seja na Itália, para onde se irmanavam as aspirações partidário-ideológicas de Hobsbawm pós-1956, ou para os países que compõem economicamente o Terceiro Mundo, tais como as nações que integram a América Latina, os livros *Rebeldes primitivos* e *Bandidos* constroem a síntese (no primeiro) e a sistematização (no segundo) daquilo que viria a ser um ramo continuamente frutífero de pesquisa historiográfica, — negando as visões contrárias de alguns estudiosos como Anton Blok (1935-2024) e William Doyle, os quais, menos ou mais explicitamente, previram a pouca relevância desses estudos hobsbawmianos ao longo dos anos —a saber: o banditismo social de âmbito campesino e rural em oposição ao urbano (*turba*[3]), apresentado pelo seu fundador nos seguintes termos:

> O *banditismo social* fenômeno universal e quase imutável, é pouco mais do que um protesto camponês endêmico contra a opressão e a pobreza: um grito de vingança contra os ricos e os opressores, um

3 De acordo com o próprio Hobsbawm nas páginas introdutórias de *Rebeldes primitivos*, a turba é uma modalidade de banditismo de difícil caracterização, o que explica (talvez) o porquê deste historiador não retomar o estudo dessa em obras posteriores acerca da tradição do bandido. A turba, segundo o autor, "lida com o que talvez seja o equivalente urbano do banditismo social, o mais primitivo e pré-político dos movimentos dos pobres urbanos, sobretudo em certos tipos de cidade pré-industrial" (Hobsbawm, 2025, p. 29). Para um maior aprofundamento do assunto, sugere-se a leitura na íntegra do capítulo intitulado "A turba urbana" (Cf. HOBSBAWM, Eric. *Rebeldes primitivos: Estudo sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2025. p. 148-168).

> vago sonho de algum freio para eles, uma reparação de injustiças individuais. Suas ambições são modestas: um mundo tradicional onde os homens sejam tratados de forma justa, e não um mundo novo e perfeito. Torna-se epidêmico, em vez de endêmico quando uma sociedade camponesa que não conhece outros meios de autodefesa vive uma condição de tensão e perturbação anormais. O banditismo social quase não tem organização e ideologia, e é de todo inadaptável a movimentos sociais modernos. (Hobsbawm, 2025, p. 27).

Próximo de alguns de seus colegas seguidores de Marx como E. P. Thompson (1924-1993), Hobsbawm também se mostrou igualmente avesso aos preconceitos correntes entre os historiadores profissionais contra o uso da matéria literária para a interpretação dos fatos históricos, os quais o acusam de, em *Rebeldes primitivos* e em *Bandidos*, "utilizar como fonte, com pouco sentido crítico, a literatura e as lendas do banditismo" (Hobsbawm, 2010, p. 212), Hobsbawm responde à esta denúncia de anti-teórico e leitor romântico dos movimentos populares nas páginas de "Marx e a História"— décimo primeiro ensaio inscrito na obra *Sobre história* (1997), apoiado em seu método de leitura desta disciplina e na tradição marxista, que a ciência, toda ela, "é um diálogo entre diferentes opiniões baseadas em um método comum. Apenas deixa de ser ciência quando não há método para decidir qual das opiniões em contenda está errada ou é menos frutífera. Infelizmente, esse costuma ser o caso na história (Hobsbawm, 1998, p. 184) conforme assevera esse intelectual acerca da disciplina que o tornou conhecido em escala global.

É ainda em 1956, que se entranham as raízes mais profundas do tema hobsbawmiano do banditismo social com a apresentação das três conferências proferidas pelo historiador na Universidade de Manchester. Sobre esse *start* da temática que o envolveu durante quarenta anos de pesquisa como atestam as notas e estudos enfeixados na póstuma coletânea *Viva la revolución* (2016), afirma Hobsbawm que

> [e]m algum momento, no começo da década de 1950, percebi com surpresa um fato curioso: a vida de certos tipos de bandidos era cer-

> cada exatamente pelas mesmas histórias e pelos mesmos mitos, que os mostravam como portadores de justiça e redistribuição social em toda a Europa (Hobsbawm, 2010, p. 9).

Coincidentemente, esse mesmo ano é presenteado com a vinda a lume das obras de Guimarães Rosa que perfizeram o maior caminho de sua recepção crítica: a coletânea *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*, com a diferença de poucos meses entre as publicações de ambas, rompendo, dessa maneira, um hiato de uma década de silêncio e de ausência do autor das searas literárias, cuja obra anterior havia sido *Sagarana* (1946), isto se desconsiderarmos o discretíssimo lançamento da narrativa "Com o vaqueiro Mariano" em 1952, peça rosiana posteriormente incorporada ao conjunto de *Estas Estórias* (1969), esta, tal como *Ave, palavra* (1970), peça em que esse ficcionista mineiro abandona, em alguns contos, o interior do Nordeste brasileiro como ambientação preferencial de suas narrativas, adentrando a sua escrita por espaços públicos de Paris, pelo cosmopolitismo do terror na Alemanha nazista e pela quase irrespirável altitude andina.

Destarte, é no espaço de quase seiscentas páginas condensadas de *Grande sertão: veredas* que Guimarães Rosa, por sua vez, aprofundou a sua construção de personagens sobreviventes da brutalidade e dos desmandos da desordem político-social de um mundo sertanejo onde tudo e todas as forças (as do Bem e as do Mal) se amalgamam incessantemente. São indivíduos, em sua maioria quase absoluta jovens do sexo masculino os quais são sempre vistos como proscritos que, de acordo com Eric Hobsbawm,

> o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis, campeões, vingadores, pessoas que lutam por justiça, talvez até mesmo vistos como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados (Hobsbawm, 2010, p. 36).

Assim, advindos, de um modelo muito peculiar de "banditismo social", o jaguncismo que instaurou naquela poção que, futuramente, viria

ser a Região Nordeste do país um acontecimento específico na passagem do século XIX para o XX, a eclosão dos primeiros Estados-paralelos de origem rural, dominados por controversos grupos sociais dos bandoleiros armados, os quais se configuraram em sua mais pungente fase a partir de 1870 e encerraram seu intervalo de admiração e de terror na virada dos anos de 1940 para a década das promessas de progresso do Estado.

## "O senhor mal conhece esta gente sertaneja": o jagunço rosiano inscreve-se nas páginas de Hobsbawm

Na segunda parte desta produção, adentra-se o cosmo sertanejo rosiano, o qual se alastra por um modelo de *universalização* topográfica comum a todo o globo, fazendo de *Grande sertão: veredas*, mais que uma obra regionalista propriamente dita das Letras brasileiras, mas uma identidade de todo espaço caracterizado pela ignomínia da violência social, esta capaz de produzir uma espécie de pacto diabólico entre homens e forças infernais, promotoras da barbárie caso tornada costume.

O fio condutor da temática do banditismo social adaptado em *Grande sertão: veredas* é Riobaldo, protagonista desse único romance rosiano e apresentado como um indivíduo socialmente comum. Dentro da diegese surge como velho barranqueiro rico "membro respeitado da comunidade depois de abandonar o banditismo" (Hobsbawm, 2010, p. 19). É no decorrer de seu longo relato não-linear que esse narrador nos revela a complexidade envolta na sua ascensão social passando de criança extremamente pobre e desamparada, professor, membro de bando de celerados locais, chefe jagunço e, por fim, fazendeiro de propriedade aberta para o rio.

E é nessa condição de abastado proprietário de terras, aceito no seio da sociedade local que Riobaldo relembra seus anos de jagunço a um sempre oculto e erudito interlocutor a quem dirige humildemente seus questionamentos sem nunca esperar deste respostas, mas sim a sua concordância aos argumentos que disserta socraticamente acerca dos grandes temas que envolvem a existência humana. Ao narrar os processos de permanente mudança por que passou na vida, o herói mantém viva a memória

histórica do Ocidente no século XX filtrando-a e transpondo-a dentro de seu cenário muito particular, haja vista que se "o sertão é do tamanho do mundo" (Rosa, 1963, p. 71.) como declara, todas as contrariedades do hemisfério ressoam dentro do *hinterland* brasileiro e nas páginas da prosa do autor de "Campo geral numa demonstração cônscia de que a ausência de urbanidade em suas páginas não se constitui em um saudosismo campestre, tão em voga na literatura nacional até meados da década de 1940, cuja representação bucólica servia, entre outros expedientes, como evasão dos assuntos que enredavam o planeta.

Nestes territórios dominados pela desordem — espaços esquecidos pelo Estado de direito onde perdura a utopia de nossa modernização já tardia desde o seu nascimento no decênio de 1950 que os movimentos desumanos e aniquiladores operam em toda a sua força. Seus afetados são indiscutivelmente os mais necessitados residentes dessas zonas à margem do capitalismo sul-americano, grandes reféns do poder paralelo personificado pelos coronéis, fazendeiros e suas milícias armadas, compostas por ferozes jagunços. Em 1960, diante de raros marcos cronológicos que se esquivam da diegese de *Grande sertão*: *veredas*, o crítico Roberto Schwarz, numa interpretação arriscada, localiza a ambientação sertaneja desse romance rosiano dentro do período de 1917 (cf. Schwarz, 1981, p. 43), época em que também se instaura, na compreensão histórica do autor de *Tempos fraturados* (2013), a denominada Era da catástrofe, caracterizada por fenômenos político-sociais ao redor do globo nos primeiros anos do século XX. Acrescenta-se a esse momento histórico de extremadas transformações sociais ocorridas na macro-história ocidental um episódio típico das realidades rurais brasileiras: a constante luta do homem comum do *hinterland* contra a árida escassez de alimentos. Em outras palavras, além do medo imposto, seja pelas autoridades e seus instrumentos de coerção, seja pelos desmandos do poder local, a fome empurrou muitos jovens para o interior do banditismo rural, como se deu no Brasil, por exemplo com o cangaço nordestino, pois o "ritmo da fome determinava a estrutura básica do ritmo do banditismo. A grande época do cangaço brasileiro começa com a mortífera seca de 1877-1878 e alcança seu apogeu quantitativo com a de

1919" (Hobsbawm, 2010, p. 24), como pontua o historiador em páginas de *Bandidos*.

Encerrado em um período entre guerras, em que as constantemente "frágeis" democracias mundiais do passado e (infelizmente) as da atualidade, "como mostra a experiência, requerem inimigos endemonizados" (Hobsbawm, 1998, p. 272), esse novo estado social obriga o indivíduo comum a demandar pelas forças maléficas com a intenção de realizar peripécias antes não condizentes com a condição paupérrima e/ou mortal, aprendendo, por fim, parafraseando Hobsbawm seu "Barbárie: Manual do usuário" (Hobsbawm, 1998, p. 271), a se habituar ao que é desumano, tolerando o que não é tolerável. Em outros termos,

> [A] crueldade implícita nas relações entre aqueles que se supõem "naturalmente" superiores e seus inferiores supostamente "naturais" apenas acelerou a barbarização latente em todo confronto entre Deus e o Diabo. Nessas escaramuças apocalípticas apenas um resultado é possível: vitória total ou derrota total. Não se pode conceber nada pior que o triunfo do Diabo. [...] Em semelhante luta, o fim necessariamente justificava *quaisquer* meios. **Se a única maneira de derrotar o Diabo era por meios diabólicos, era isso que tínhamos que fazer**. [...] Se o outro lado é diabólico, então, devemos supor que empregarão meios diabólicos, mesmo que no momento não estejam fazendo isso (Hobsbawm, 1998, p. 273, grifos meus).

Sem a mínima possibilidade de escapatória do embate entre as forças metafísicas e factuais do Bem e do Mal absoluto, as personagens rosianas caminham como os demais proscritos listados por Hobsbawm, isto é, tomando muito mais "o lado do diabo" (Hobsbawm, 2010, p. 62) do que o de Deus, onde estão seus verdadeiros inimigos, a saber: os coronéis, a Igreja, os advogados, os juízes, a polícia. São sobreviventes lançando-se em perigos e aventuras dignas dos grandes combates épicos, tentando buscar a vida por meio de um jogo de enfrentamentos que possui tanto das manifestações anacrônicas de poder paralelo, quanto das experiências oriundas da insegurança — ainda hoje — sentidas nas grandes metrópoles e em

pequenas cidades "onde o Estado passa por acentuado processo de desgaste" (Hobsbawm, 2000, p. 23.) e os civis precisam compactuar com forças extremamente obscuras.

Além da presença do pacto demoníaco, em diversos momentos do romance pode-se constatar a crítica existente aos modelos liberais levantada pelos celerados indômitos Hermógenes e Ricardão. Ambos são partidários convictos de um mundo arcaico que não quer deixar de existir imperando as práticas de violência e desordem do jaguncismo. Contrariados com novas práticas dentro do bando, estes indivíduos se vingam, à traição, de seu chefe Joca Ramiro — o que desencadeará a maior parte dos combates responsáveis pelo aniquilamento de muitos outros jagunços — após o mesmo "grande homem príncipe" (Rosa, 1963, p. 18) impor um tribunal, aos moldes do poder judiciário do Estado de direito, e absolver Zé Bebelo[4] da acusação que paira sobre ele, a de querer descaracterizar o infernal Sertão de seu *modus operandi*, com um "desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei" (Rosa, 1963, p. 247) trazendo para este espaço de organização política paralela o *ethos* e a ordem característica dos Estados democráticos por meio da extinção das revoltas rebeldes como é a própria jagunçagem mineira.

É interessante sempre observar como a construção ficcional de Guimarães Rosa reelabora o conflito latente entre as experiências anacrônicas da tradição local e os usos modernos da contemporaneidade urbana, através das contradições e ambiguidades humanas transpostas, das esferas sociais, para a escrita literária. O procedimento extraordinário adotado por este chefe jagunço não se constitui numa regra inscrita no código dos malfeitores sertanejos, apesar de estar longe de ser inverossímil como atesta Hobsbawm em *Bandidos*. Na leitura do historiador acerca deste paradigma de foras da lei — meio ladrões, meio heróis — originados

4 Sobre esta personagem complexa que é Zé Bebelo — entre o ideal da política e a atividade como chefe em bandos de jagunços, indico a leitura do capítulo intitulado "Zé Bebelo, ou desmudando tempos e costumes no *Grande sertão: veredas*" no qual, em parceria de mãos, exponho as representações do banditismo encenadas por esse amigo de Riobaldo. Esse artigo foi publicado recentemente e se encontra disponível em: https://editorabagai.com.br/.(Cf. Teixeira; Carneiro, 2025, p. 59-72).

em zonas periféricas do capitalismo moderno, eram estes, muitas vezes, "mencionados como 'bandidos bons'" (Hobsbawm, 2010, p. 11) pelo relato das populações contemporâneas a estes proscritos sociais, o que parece corroborar com o relato de Riobaldo ao identificar que, entre os jagunços com os quais conviveu na juventude, quase todos tombaram para o banditismo por motivações nobres (ou até mesmo vulgares e passionais), sendo o único indivíduo reconhecidamente mal e vil em sua essência, o cruel e judas Hermógenes.

Como contribuições à recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, destaca-se, primeiramente, a leitura histórica do pacto demoníaco, algo ainda não feito pelos intérpretes rosianos, os quais preferiram vê-lo pelas lentes universais do drama fáustico presente, em formas deveras diferentes em Goethe (1749-1832), Eça de Queirós (1845-1900) e Thomas Mann (1875-1955). Dessa forma, o consórcio com o mal acabou sendo a única forma de sobrevivência real para alguns jovens inscritos nos espaços campesinos e rurais na virada do século XIX para o XX e que sem perspectivas de futuro, foram lançados em grupos de bandoleiros capazes de prover algum tipo de justiça e promoção social (ainda que por meios irascíveis), as quais raríssimas vezes alcançam os civis e os homens comuns em períodos de guerra, ou de paz.

Como derradeiro, mas não menos significativo, resultado resumido neste artigo é o que tange a leitura da ambiguidade rosiana que, na concepção dos seus melhores intérpretes estrutura todo o romance *Grande sertão: veredas*, não é uma exclusividade da criação rosiana, mas uma reelaboração sua da marca indelével dos movimentos históricos que obrigaram as sociedades ocidentais a se apagarem, quando não, se camuflarem, trocando de máscaras de gênero e sociais a cada novo ato de catástrofe humana ou econômica que caia sobre o globo. Personagens como Diadorim, a mulher que se disfarça de guerreiro, por exemplo, estabelece laços de parentesco com a tradição dos *haiduks* do sudeste europeu.

Em tradução livre, esses "tropeiros de gado" — camponeses da península balcânica e residentes de algumas poções territoriais do Oriente empurrados para o banditismo armado devido a sua condição de condenados sociais — são um outro grupo que não escapa ao exame de Eric Hobsbawm

—, onde um rebelde possui mais liberdade e mais chances do que uma mulher, indivíduo ainda preso às obrigações domésticas e a uma visão socialmente aceita de ser de categoria inferior. Em outras personagens desse romance, Guimarães Rosa promove uma mistura dos aspectos e estruturas sociais que configuram a tipologia do banditismo social, mostrando um escritor atento ao fazer literário, mas também aos passos dados pela História — distante, portanto, do alienado apontado por uma pequena parcela de seus leitores — não somente com a realidade brasileira, mas também com as tradições que compuseram o século XX.

## Considerações finais

Com o afã de examinar as relações nem sempre harmônicas tecidas entre a Literatura e a História, este breve estudo propôs um diálogo comparatista entre o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa e a temática do banditismo social enfeixada nas produções de Eric Hobsbawm com destaque para a relançada *Rebeldes primitivos* e para *Bandidos*.

Por meio de uma metodologia que consistiu em um exercício analítico e interpretativo, buscou-se traçar uma pesquisa eminentemente bibliográfica, centrada no estudo dialético entre a criação ficcional rosiana e os estudos hobsbaumianos. Desta maneira, neste percurso transdiciplinar, procurou-se construir um exame comparatista que desse conta minimamente de aspectos mais amplos inscritos tanto nas produções de Rosa como nas de Hobsbawm e que, ligados, constituam laços de unidade temática entre as obras em confronto para além das meras fronteiras espaciais e cronológicas, como os elementos históricos, culturais e socioeconômicos.

Na intenção de configurar o panorama das experiências ocidentais no século XX — um período ainda nebuloso para a interpretação de historiadores e outros intérpretes — compreendidos pelo diálogo com a complexa historiografia de Hobsbawm e presente na produção de Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas*, tal como em outras narrativas ambientadas ou não no mineiro sertão, o autor das *Primeiras estórias* (1962)

roça, em diversos momentos, os métodos da pesquisa histórica focando, acima de tudo, a sua escrita naquelas grandes personagens responsáveis por compor as contradições do ainda recente século XX. As "pessoas comuns", aquelas que em suas experiências, como afirmou Hobsbawm (Cf. Hobsbawm, 2000, p. 46), alteraram o desenho do século XX devido a uma eterna mobilização para o bem, ou para o mal.

Diferentemente do que se deu com a obra euclidiana *Os sertões* (1902) — leitura confessada pelo historiador na nota prefatória da primeira edição de *Rebeldes primitivos* — ao que parece Hobsbawm não chegou a folhear *Grande sertão*, pois se o tivesse feito, observaria toda a sua tipologia do banditismo rural presente nas páginas rosianas ainda que de maneira amalgamada. Misturando, como é o ponto nevrálgico do romance, as diversas classificações hobsbawminas em seu relato, Riobaldo faz girar a roda da experiência dialética da histórica em sua relação com o seu interlocutor, uma vez que "[s]ão necessárias duas pessoas para aprender as lições da história ou de qualquer outra coisa: uma para dar a informação e outra para ouvir (Hobsbawm, 1998, p. 39) como ensina o historiador. É a essa personagem, o interlocutor, feita pela palavra rosiana oculta e intelectualizada — que bem poderia ser representada pelo próprio autor, por um atento estudioso de literatura ou por um historiador estrangeiro interessado no movimento de bandoleiros residentes no coração da América Latina como Hobsbawm — que o protagonista de Guimarães Rosa apresenta seus ex-companheiros de jornada socialmente marginal e espera finalmente poder compreendê-los.

Se, por fim, o discurso histórico delineia-se por diálogos de múltiplas ordens ou, como lembrou E. P. Thompson em sua *A miséria da teoria* (1978), de "intercâmbio com outros conhecimentos e teorias" (Thompson, 1981, p. 58) atentando evidentemente para o devido respeito ao valor que cada disciplina atribui para a mesma moeda simbólica — aqui em especial os movimentos rurais de banditismo e suas repercussões no século passado — o texto que aqui se encontra quer, tão somente, fazer bem o seu ofício de casa de câmbio, promovendo equiparidade nas trocas nas quais nenhum dos lados saiam ou mesmo se sintam lesados.

## Referências

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros:** verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-279.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes primitivos:** Estudo sobre as formas arcaicas de movimentos **sociais nos séculos** *XIX e XX*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

HOBSBAWM, Eric. **O novo século:** entrevista a Antonio Polito**.** Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre história.** Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão:** veredas**.** 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

SCHWARZ, Roberto. Grande-Sertão e Dr. Faustus. In: **A sereia e o desconfiado**: Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51.

TEIXEIRA, Everton Luís; CARNEIRO, Fábio Matos. Zé Bebelo, ou desmudando tempos e costumes no Grande sertão: veredas. In: BIANCHESSI, Cleber (org.). **Diálogo das letras, linguística e artes:** estudos sob diversos olhares e análises. Vol. 8. Curitiba, Bagai, 2025. p. 59-72.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma** crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltesir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

# CASTIGO FÍSICO EM NATIVOS: REFLEXOS EM *MORENGA*, DE UWE TIMM

**Denise Rocha**[1]

## Introdução

Figura 1- Castigo com chicote de um nativo na África Alemã do Sudoeste (1912)

Fonte: https://stampauctionnetwork.com/cCatalog3.cfm?MAJGROUP=Germany%20and%20German%20Colonies&CATDESCR=German%20Colonies%20History%20of%20the%20Colonies&SrchFirm=WA&SrchSale=142

Em abril de 1904 foram registradas em propriedades rurais germânicas fugas de serviçais nativos, além da atitude rebelde de um deles, que tirou das mãos do patrão Strohmeier, dono da fazenda *Deutsche Erde/ Terra Alemã*, um chicote utilizado para "conduzir o trabalho" e o ameaçou com chibatadas (Timm, 2003, p. 7). Esse episódio de levante colonial com matriz histórica, ocorrido no dia 11 de janeiro de 1904, na região de Okahandja,

1 Pós-Doutoranda sob supervisão do Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle, e participante do seu Projeto "Espaço e movimento na literatura", da linha de pesquisa "Estudos de Literatura, Cultura e Tradução", e nos Estudos sobre Berlim. Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã, da USP. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3906-2957. E-mail: rocha.denise57@gmail.com.

ao norte, é um dos temas de *Morenga*, romance polifônico de Uwe Timm (1978), que evoca, principalmente, os anos 1884 a 1908 ocorridos em um dos Protetorados africanos do Império de Wilhelm II (1859-1941), denominado de África Alemã do Sudoeste, atual Namíbia.

"Com a ajuda de um tradutor/intérprete e um chicote de couro de hipopótamo", "uma língua compreensível internacionalmente"[2] seria possível colonizar um país respondeu o Tenente von Schwanebach ao questionamento crítico do veterinário Johann Gottschalk, um dos principais personagens de *Morenga*, sobre a colonização e a falta de vontade deles em aprender a língua dos nativos (Timm, 2003, p. 137).

A questão do castigo corporal, abordada na narrativa de Timm, que tem o capítulo *Dos efeitos mais suaves, mais humanos, e ainda mais duradouros do ponto de vista pedagógico do uso do chicote de couro comum*, no qual foram incluídas correspondências históricas entre funcionários da Alemanha, de Togo, de Camarões e da África Alemã do Sudoeste (1906 a 1908) sobre a referida temática - legislação, aplicabilidade, eficácia etc.-, bem como o posicionamento de alguns personagens, revela o diálogo estético entre a Literatura e o Direito e as amplas dimensões culturais, artísticas e da ciência jurídica.

Em, *Os estudos jusliterários e a humanização do Direito*, Míriam Alves, Carlos dos Santos e Márcio dos Santos enfatizam que a perspectiva *Jusliterária* tem origem no movimento estadunidense *Law and Literature* que: "ao investigar as relações entre a ciência e o direito, observa em ambos (direito e literatura) uma tarefa criativa e cultural, que leva a experiência jurídica a atravessar as fronteiras do positivismo jurídico (White, 1985)" (Alves; Santos; Santos, 2023, p. 114).

Ao incluir um aspecto legislativo, com detalhes em, *Morenga,* e as subjetividades de funcionários históricos nomeados e de personagens ficcionais, um dos narradores de Uwe Timm assume a faceta engajada de um jurista, a de tematizar para o público leitor contemporâneo uma prática violenta nas relações assimétricas, ocorrida desde 1884 até a primeira

2 Tradução de Denise Rocha.

década do século XX nos Protetorados alemães, e a de suscitar discussões e julgamentos sobre as engrenagens coloniais e a violação dos direitos humanos.

O estudo, "Castigo físico em nativos: reflexos em *Morenga* (1978), de Uwe Timm", sobre a questão da punição com chicote de couro de hipopótamo, que será baseado na teoria da imagem (Burke) e da 'metaficção historiográfica' (Hutcheon), abordará 1) a legislação colonial sobre o castigo e a troca de informações específicas entre funcionários de Berlim, e aqueles dos três Protetorados alemães atlânticos; 2) as severas críticas do deputado August Bebel (1840-1913); 3) um violento episódio descrito pelo Dr. Karl Wilhelm Schinke; e 4) a condenação da prática expressada pelo veterinário Gottschalk, a concordância do Prof. Dr. Brunkhorst, e a vingança do nativo Rolf.

**A legislação colonial sobre a punição corporal, as críticas do deputado Bebel (1894) e as imagens (Burke)**

O castigo físico, apresentado em *Morenga*, foi abolido na Alemanha, conforme normatização do Direito Penal, em 1871, embora fosse ainda tolerado em prisões, nas escolas e nas casas. Nos territórios alemães africanos, entretanto, prevalecia a punição física. Segundo a 'Lei das Áreas Protegidas' (Protetorados), de 17 de abril de 1886, os nativos estavam submetidos à soberania alemã. Um 'Decreto do Chanceler do Reich Alemão', de 22 de abril de 1896, deliberava golpes de varas para jovens com idade inferior a 16 anos; e os demais deveriam ser castigados com chicote (Grothe, 2021, p. 73).

O excesso na utilização da chibata nas colônias foi um tema na sessão de 19 de fevereiro de 1894 no Parlamento Alemão, em Berlim: O deputado August Bebel (1840-1913)[3] afirmou, com um chicote de couro de hipopótamo na mão, que o uso do mesmo seria para os políticos um "instrumento da cultura", o qual deveria "expandir a civilização cristã na África"

3 Ativista político, membro do Parlamento Alemão, um dos fundadores do Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD) e leitor de Karl Marx e Friedrich Engels, Bebel era conhecido como o "Imperador dos Trabalhadores" e foi um dos principais líderes do Movimento Trabalhista Alemão (Grebing, s.d., p. 1).

(Habermas, 2015, p. 392). Bebel criticou a crueldade, e afirmou que o mesmo teria sido usado em nativas sem roupa (Grothe, 2021, p. 72). O democrata social sabia que a legislação não permitia o castigo de mulheres e crianças, mas colocou o injusto e violento costume da punição física colonial na pauta de discussões futuras.

A exposição do instrumento de punição nas mãos do deputado Bebel revela, segundo Peter Burke na obra, *Testemunha ocular*, que "as imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular". As imagens devem ser consideradas como extensões da sociedade de outras épocas (Burke, 2004, p. 17). Nesse caso, a imagem do chicote evidenciava a opressão colonial.

Um Decreto de 31 de outubro de 1905, que introduziu uma diminuição no castigo corporal, foi mencionado em *Morenga* (Timm, 2003, p. 193). Em 12 de julho de 1907, um 'Decreto do Secretário de Estado Dernburg aos governadores das Áreas de Proteção africanas, relativo à aplicação do castigo físico como meio de punição' enfatizava as críticas na Alemanha sobre o excesso das penas e afirmava que 25 chicotadas seriam a regra. Dernburg comunicou a publicação de uma brochura explicativa sobre o tema e alertava que a punição deveria somente ser aplicada depois de intensa investigação sobre o delito (Köbner; Gerstmeyer, 1908, p. 319-321).

No romance de Uwe Timm foram incluídas correspondências históricas (1905-1908) sobre o tema entre membros do Departamento Colonial de Berlim e funcionários da África Alemã do Sudoeste (capital Windhuk), de Togo (Atakpame) e de Kamerun (Laundé), cujas imagens jusliterárias revelam cumplicidade ou repúdio em relação às práticas baseadas na legislação germânica.

**Dr. Schinke, o espectador de uma punição de 25 chibatadas (1905)**

Nove anos depois da fala de Bebel no Parlamento, Karl Wilhelm Schinke (1859-1941),[4] médico da Tropa de Proteção na África Alemã do Sudoeste, relata sobre ter sido expectador de um tipo de cerimônia pública de um espancamento, em 4 de março de 1905, o qual foi narrado no capítulo *A viagem*, da obra, *Diário da África*: O diário de um médico alemão na guerra dos hotentotes. Em passeio pela vila Karibik, localizada na estrada de ferro iniciada na vila portuária atlântica, Swakopmund, com ligação para o interior, Schinke e o colega médico Schwengber assistiram a uma punição de nativo:

> como um negro, que havia dado um tapa no rosto de um soldado branco. Estava sendo chicotado; recebeu 25 chibatadas no seu traseiro desnudo. Durante o castigo, nenhum som escapou da sua boca, só o corpo retorcia com cada golpe. Aliás, estão tentando ensinar boas maneiras a esses caras; todos, jovens ou velhos, ao cumprimentar, tiram cordialmente seu boné da cabeça (Schinker, 2009, p. 71)

Os profissionais da saúde assistiram a aplicação de uma ação corretiva imposta a um negro por ter cometido um ato considerado infrator. O uso desmedido e cruel de 25 açoitadas foi tema de várias repreensões na Alemanha e nas colônias africanas, que resultou na diminuição do castigo para 10 lambadas. O rebaixamento da pena é assunto de um documento completo, um *Relatório* com data de 16 de janeiro de 1908, escrito pelo Chefe Distrital Imperial, da capital Windhuk, que foi inserido em *Morenga* (Timm, 2003, p. 189).

4 Dr. Schinke, nascido em Greifswald, Alta Silésia (Pomerânia na Prússia, depois da II Guerra Mundial, anexada à Polônia), formado em Medicina (1887) pela Universidade de Greifswald, mudou-se, em 1895, com a esposa e três filhos para São Leopoldo/RS, onde permaneceu até 1903 e regressou para a Alemanha. Com estágio no Instituto de Doenças Tropicais de Hamburg e experiência brasileira, o médico, que vivia em Spandau, Berlim, viajou com membros da Tropa de Proteção com embarque no cais Petersen, em Hamburg, no dia 30 janeiro de 1905, e chegada em 27 de fevereiro em Swakopmund, porto atlântico na África Alemã do Sudoeste. Em 4 de agosto de 1906, ele regressou pra Alemanha. No ano de 1913, Schinke voltou para o Brasil para Novo Hamburgo, aposentou-se em 1929, e faleceu em 1941. Suas experiências na África Alemã do Sudoeste, escritas em forma de diário, foram enviadas para a esposa Helene, e publicadas em 2009, pela Editora da PUC/RS, com o título de *Diário da África*: O diário de um médico alemão na guerra dos hotentotes. A tradução foi realizada pelo seu neto, o médico Werner Schinke.

**A 'metaficção historiográfica' (Hutcheon) e o diálogo jusliterário em *Morenga***

*Morenga*, publicado em 1978, tem 27 capítulos e o total de 554 páginas, de acordo com a 4. edição da Editora Deutscher Taschenbuch Verlag, de München, 2003. É um romance de montagem com a inserção de documentos históricos e trechos de obras de historiografia alemã. A narrativa inicia-se em *media res*, em abril de 1904, com os relatos de inesperados e violentos ataques, que destruíram fazendas de colonos alemães na região de Warmbad, estação militar-administrativa e missionária localizada ao sul. Trata-se da ficcionalização de um episódio histórico de enfrentamento com os *Bondelszwart* (1903).

Os múltiplos narradores de Uwe Timm mencionam: 1) a chegada dos missionários; 2) o surgimento dos comerciantes, e 3) a vinda dos militares e civis alemães, desde 1883. O personagem principal dessa época de colonização é o veterinário de 35 anos, Johann Gottschalk, membro da Tropa de Proteção que era fascinado pelas especiarias estrangeiras, vendidas na loja de artigos coloniais de seu pai, em Glückstadt. Ele alistou-se como voluntário da Tropa de Proteção, depois dos ataques dos *Herero* (1904), ao norte, e se tornou um ácido crítico da colonização alemã.

A obra de Uwe Timm, de acordo com Linda Hutcheon na obra, *Poéticas do pós-modernismo*: História, teoria, ficção, tem características de "metaficção historiográfica": forma reflexiva, paródica, didática, irônica, intertextual, com caráter metadiscursivo, ênfase no discurso do oprimido, do "ex-cêntrico", e contestações diante dos mecanismos do poder. (Hutcheon, 1991, p. 13-14; 250).

A punição com um número elevado de açoites nas nádegas, acima mencionada pelo Dr. Schinke, é tema de seis documentos - relatórios e trocas de opiniões entre funcionários do Departamento Colonial, de Berlim, e dos Protetorados alemães como a África Alemã do Sudoeste, Togo e Kamerum (1906-1908)-, que foram incluídos em, *Morenga,* em, *Dos efeitos mais suaves, mais humanos, e ainda mais duradouros do ponto de vista pedagógico do uso do chicote de couro comum* (proposta para substituição do chicote de couro de hipopótamo por um de couro comum):

1) Comentário de Hans Georg von Doering (1866-1921), vice-governador de Togo, capital Atakpame, de 9 de agosto de 1906, ao Governo de Windhuk: V. Doering menciona que, depois de quatro meses de experiência, seria melhor trocar o chicote de couro de hipopótamo por um açoite de couro comum: "essa arte de punição [nas nádegas] é uma crueldade"; a "chicotada arranca a pele"; "a punição é muito grave"; o tratamento da ferida é muito difícil"; "a pessoa machucada precisa das nádegas para se sentar"; e "a ferida fica suja, infecciona e o castigado fica incapaz de trabalhar" (Timm, 2003, p. 191 e 192).
2) Relatório de Julius Graf von Zech, governador de Togo (1903-1910), sobre o reconhecimento da pena mais branda com o chicote de couro comum, como utilizado no Togo, mas confirmando a permanência do uso de chicote de couro de hipopótamo (Timm, 2003, p. 193).
3) Comentário de Meyer do Departamento Colonial, Berlim, 21 de junho de 1906, sobre o referido chicote ser um "instrumento perigoso", e ênfase no Decreto de 31 de outubro de 1905 a respeito de mitigar os açoites (Timm, 2003, p. 193 e 194)
4) Instrução, 23 de junho de 1906, Berlim, do Médico-geral chefe, General Emil Steudel (1864-1941), responsável pela Sessão Médica do Departamento Colonial (1901-1907) com experiência na África Alemã do Leste, com a confirmação do uso do chicote de couro de hipopótamo, embora fosse "menos humano" (Timm, 2003, p.195).
5) Informação de Bernhard Dernburg (1865-1937), Secretário de Estado do Departamento Colonial, aos governadores dos Protetorados, de 26 de fevereiro de 1907, sobre a manutenção da pena com chicote de couro de hipopótamo, apesar das reclamações dos governadores de Togo e de Kamerun (Timm, 2003, p. 190).
6) Comentário do Administrador Distrital Imperial de Windhuk , a capital da África Alemã do Sudoeste (16 janeiro de 1908) ao governador local, que informa sobre o castigo corporal com 10 chicotadas, a partir de 1 de outubro de 1907, e a legitimação:

> A punição física é a única, que o nativo sente. Prisão, mesmo o acorrentamento, quase não é considerado uma pena; ao contrário: alguns dos condenados se alegram com isso. A multa financeira perde o efeito, pois os nativos ainda não conheceriam e nem apreciariam o valor do dinheiro (Timm, 2003, p. 189).

**O mal-estar de Johann Gottschalk, veterinário da Tropa de Proteção**

Além dos referidos documentos históricos sobre o castigo físico, inseridos na narrativa, verifica-se as aplicabilidades da pena. Na ausência de um médico, conforme a obrigatoriedade da legislação alemã, Gottschalk tinha de ser testemunha no ato público de punição de nativos. Ele sentia algo como um tipo de dor física, por causa da violência que lhe causava pressão no estômago e até mesmo enjoo:

> Ele podia somente ver o processo, depois de tomar algumas doses de aguardente. Um experiente médico da Tropa tentou consolá-lo: isso seria apenas uma questão de hábito. Mas esse mesmo pensamento, que ele algum dia poderia se acostumar àquilo, assustava Gottschalk (Timm, 2003, p. 319).

**O Relatório para a Academia Prussiana Real do Prof. Dr. Leonhardt Brunkhorst sobre a sua viagem de estudos (1903-1905)**

No Relatório "O relacionamento dos *Hottentotten* com as raças humanas estrangeiras", o Dr. Leonhardt Brunkhorst,[5] Professor da Universidade de Greifswald (ficcional), que esteve na África Alemã do Sudoeste, apresentou os seguintes temas: as estações missionárias luteranas e as mortes dos religiosos; os Contratos de Proteção de nativos com os alemães; os conflitos entre as tribos; os preconceitos dos boêres contra os *Hottentotten*; e a harmonia familiar dos nativos. Dr. Brunkhorst

5 Ele colecionava artefatos culturais locais, preparava uma gramática do idioma *nama*, coletava narrativas orais e era um frenólogo respeito, um pesquisador que media crânios para estudos de características mentais, e os enviava para Berlim (Timm, 2003, p. 436 e 437).

descreveu ainda a faceta hedonista dos nativos que impedia o *ethos* ao trabalho organizado; a educação deles e enfatizou a necessidade de informações sobre as condições de vida e a cosmovisão deles que seria uma condição para a liderança alemã. Ele expressou também concordância com o sistema punitivo: executar, enforcar e castigar com o chicote de couro de hipopótamo (Timm, 2003, p. 447).

**Intimidação durante interrogatório (1905)**

Em Warmbad, o Chefe Distrital, o Primeiro Tenente Graf Kagenek, alcoólatra e morfinista, mostrava simpatia por um chefe nativo e o tratava com certa intimidade. Certa vez, em estado de euforia, Kagenek, em segredo, prometeu a ele entregar partes das terras de sua etnia, que tinham sido adquiridas legalmente pela Sociedade Colonial. O Secretário Distrital Gustav Fetter, sob ameaça de chicote, conseguiu saber sobre a perigosa promessa (Timm, 2003, p. 139).

Com saída de Keetmannshoop, à busca do desertor, o veterinário Wenstrup, um grupo chegou na estação militar de Uchanans, em 12 de janeiro de 1905. O comandante explicou que um nativo tinha aparecido com um livro a respeito do ensino de fogos de artifício, do qual tinham arrancado algumas páginas, e Gottschalk constatou que a brochura era de Wenstrup. O rapaz explicou que tinha encontrado o folheto a alguns quilômetros de distância da localidade, mas o comandante acreditou que era uma mentira: "ele ordenou 20 lambadas com chicote de couro de hipopótamo para esquentar o homem" (Timm, 2003, p. 87).

**O espancamento de brancos por ordem do nativo Rolf**

Em *As nuvens maravilhosas* é narrada mais uma etapa dos enfrentamentos bélicos de guerrilhas dos nativos contra os militares alemães, ao sul.[6] Rolf (personagem ficcional) adentrou ao bando de Johannes Chris-

6 Gottschalk e companheiros estavam em Ukamas, onde ficava estacionada a 2. Companhia da Tropa de Proteção, mas logo foram comandados para Warmbad, onde ele namorou a nativa

tiam (personagem histórico), chefe dos *Bondelszwarts*, que foi aprisionado em 1904 e libertado um ano mais tarde. Na condição de encarcerado, Rolf foi aprendiz do veterinário Gottschalk, em Warmbad. Ele narrou ao jovem sobre Katharina, antiga namorada do alemão, que estava detida em Lüderitz, por causa de seu envolvimento na libertação de presos. Depois de ter sido solto, o rebelde Rolf uniu-se, primeiro a Cornelius Fredericks (1864-1907), líder dos *Bethanien-Orlam* (*Nama*), que se rendeu em 3 de março de 1906; depois o rapaz juntou-se a Simon Kooper (c.1860-1913), chefe dos *Fransmann*, que fugiu para Betschuanaland, colônia inglesa, a leste. Rolf liderou o roubo de carretas dos alemães, sem sucesso, mas, ordenou a punição dos brancos com chicotadas:

> não conseguiu matar nenhum civil, mas ordenou o castigo de brancos de nariz empinado com o chicote de couro de hipopótamo, o que fizeram com seus irmãos e irmãs, finalmente, ele foi preso e morreu pendurado por um militar bávaro sem experiência, com terríveis contorções na forca (Timm, 2003, p. 531)

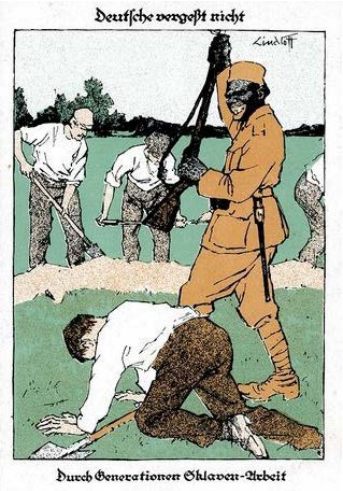



Figura 2- Alemães não se esqueçam (acima) e Através de gerações de escravos do trabalho (abaixo), desenho (1920). Coleção Peter Weiss

Fonte: https://www.spiegel.de/fotostrecke/koloniale-bilderwelten-peitschen-pruegel-postkarten-fotostrecke-164777.html

Katharina, que falava alemão e era cozinheira da estação missionária. Em fevereiro de 1906, o jovem recebeu a informação de sua nomeação como veterinário-chefe, por causa de sua participação na construção da tropa de camelos de montaria. No mês de maio de 1907, Gottschalk recebeu a confirmação de aceitação de seu pedido de afastamento da tropa e retorno para a Alemanha.

## Conclusão

O estudo, "Castigo físico em nativos: reflexos em *Morenga* (1978), de Uwe Timm", mostrou **o** uso do chicote de couro de hipopótamo, como garantia da manutenção da lei e da ordem nos Protetorados alemães africanos. O instrumento em si, que é uma imagem (Burke) concreta das arbitrariedades da referida legislação, desvenda outras imagens literárias sobre episódios de infames punições públicas.

O capítulo, *Dos efeitos mais suaves, mais humanos, e ainda mais duradouros do ponto de vista pedagógico do uso do chicote de couro comum*, revela as intersecções entre o Direito e a Literatura, com a inserção de documentos históricos escritos ('metaficção historiográfica') por governadores e funcionários do Departamento Colonial sobre as práticas de castigos corporais em nativos (1906-1908). A correspondência internacional, que destaca a intertextualidade da narrativa, mostra a preocupação do governador de Togo sobre a crueldade da penalização com chicote de couro de hipopótamo que provocava ferimentos profundos nos transgressores, no entanto, a deliberação era continuar com este tipo de chibata e aplicar 10 lambadas, ao invés de 25.

A denúncia em, *Morenga*, e a exemplificação da legitimação de uma prática física punitiva cruel, utilizada em Protetorados alemães no oceano Atlântico, em Camarões, Togo e na África Alemã do Sudoeste (atual Namíbia), e no Índico, na África Alemã do Leste (atuais Tanzânia, Ruanda e Burundi), reflete uma ação coercitiva contra uma pessoa para diminuir sua vontade ou sua livre expressão. Trata-se de um ato jurídico, amparado por legislação germânica colonial, com o uso de constrangimento e de violência contra os direitos humanos dos nativos.

## Referências

ALVES, Míriam C. de Farias; SANTOS, Carlos Alberto F.; ALVES, Márcio dos. Os estudos jusliterários e a humanização do Direito. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 39, jan-jun, p. 113-125, 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Trad. de Vera Maria X. dos Santos. Bauru/ São Paulo: Edusc, 2004.

GREBING, Helga. **August Bebel- Kaiser der Arbeiter**. Friedrich Ebert Stiftung. Disponível em: <https://www.fes.de/akademie-fuer-soziale-demokratie/vordenker-innen/august-bebel>. Acesso em: 20 mai. 2025.

GROTHE, Solveig. Geistig gereifte Europäer? **Spiegel Geschichte**, Ausgabe 8, 2, 2023. p. 72-73.

KÖBNER; GERSTMEYER. **Die deutsche Kolonial- Gesetzgebung**. Berlin: Siegfried Mittler und Sohn, 1908. Band 11.

HABERMAS, Rebekka. Peitschen im Reichstag oder über den Zusammenhang von materieller und politischer Kultur. Kolonialle Debatten um 1900. Historische Anthropologie, 23, 3, p. 391-412, dez. 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291954165_Peitschen_im_Reichstag_oder_uber_den_Zusammenhang_von_materieller_und_politischer_Kultur_Koloniale_Debatten_um_1900>. Acesso em: 20 mai. 2025.

HUTCHEON, Linda. Poéticas do pós-modernismo: História, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SCHINKE, Karl Wilhelm. **Diário da África**. **O diário de um médico alemão na "guerra dos hotentotes".** Berichte aus Afrika: Tagebuch eines deutschen Arztes während des Heherokriges. Trad. de Werner Schinke. Porto Alegre: EDIPUC, 2009.

TIMM, Uwe. Morenga. Roman. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. Disponível em: <https://epdf.tips/morenga6b839ef0da5ff3dcf4b222dbbe432fed15805.html>. Acesso em: 20 mai. 2025.

# ENTRE A MARGEM E A RESISTÊNCIA: A DESPATRIARCALIZAÇÃO NA LITERATURA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA

**Dias Dezoito Saracuchepa**[1]

## Introdução

O presente estudo propõe uma análise da representação da mulher na obra *Nykonkwe - a reforma da prostituta* (2010), de Mukhwarura, com ênfase na desconstrução dos paradigmas patriarcais que estruturam a sociedade moçambicana contemporânea. Ao dar voz a uma personagem feminina marginalizada, "uma prostituta", o autor constrói uma narrativa que, além de denunciar a violência e a opressão de gênero, propõe uma reflexão crítica sobre as formas históricas e culturais de dominação masculina.

A escolha por analisar a figura da prostituta como protagonista não é fortuita: ela representa o que Rita Segato (2018) identifica como o "corpo-território" feminino sob máxima violência patriarcal, onde se interseccionam múltiplas formas de dominação sexual, econômica, moral e simbólica. Neste sentido, a narrativa de Mukhwarura opera uma dupla subversão: primeiro, ao conferir estatuto de sujeito a uma figura tradicionalmente objetificada; segundo, ao transformar essa marginalidade em lócus de enunciação crítica sobre as estruturas de poder vigentes.

A pesquisa insere-se no campo dos estudos literários com interface nos estudos de gênero e culturais, baseando-se nos referenciais teóricos de Jacques Derrida (1996), Stuart Hall (2016), Judith Butler (2016), bell hooks (2019), Gayatri Spivak (2010), Silvia Federici (2004), entre outros, para compreender como a linguagem e a representação atuam na construção e contestação das identidades de gênero. Essa abordagem teórica multidisciplinar justifica-se pela necessidade de apreender a complexidade das

1 Doutorando em Letras: Linguagens e Representações, Linha de Pesquisa: Literatura e Interfaces na UESC (PPGL) – Bolsista da CAPES; email:dsaracuchepa@yahoo.com/ saracuchepad18@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-7513-3816

relações de poder que atravessam as experiências femininas em contextos pós-coloniais, onde as estruturas patriarcais tradicionais se articulam com as violências da modernidade capitalista.

O contexto moçambicano apresenta particularidades históricas fundamentais para esta análise. Como demonstra Paulina Chiziane (2021), a sociedade moçambicana vive um processo de hibridização cultural onde coexistem práticas tradicionais de organização social e os discursos modernos de direitos humanos, criando tensões específicas na construção das identidades femininas. A literatura surge, nesse contexto, como espaço privilegiado de negociação dessas tensões, permitindo que vozes marginalizadas encontrem formas de expressão e resistência.

A metodologia utilizada é qualitativa, com caráter descritivo-interpretativo, fundamentando-se na análise textual da obra e na pesquisa bibliográfica de autores que discutem a temática do patriarcado. Adota-se uma perspectiva hermenêutica que dialoga com os pressupostos da análise do discurso de Michel Foucault (1979), compreendendo o texto literário como arquivo de práticas discursivas que revelam as condições de possibilidade para emergência de sujeitos e saberes em determinado contexto histórico.

A hipótese central é que *Nykonkwe - a reforma da prostituta* se configura como um texto literário de resistência, ao deslocar a mulher do lugar de subalternidade e inseri-la como sujeito de enunciação e agência. Mais do que isso, a narrativa articula o que propomos denominar "epistemologia da margem", ou seja, uma forma de conhecimento que emerge precisamente da experiência limite da dominação e que, por isso mesmo, possui potência crítica para desvelar os mecanismos de funcionamento do poder patriarcal.

Esta epistemologia da margem dialoga com a proposta de Donna Haraway (1995) sobre "saberes situados", que valoriza o conhecimento produzido a partir de posições não-hegemônicas como forma de compreender mais criticamente as estruturas de dominação. A prostituta de Mukhwarura, ao narrar sua experiência, não apenas denuncia a violência sofrida, mas produz um saber específico sobre o funcionamento do patriarcado que não poderia ser acessado de outras posições sociais.

A narrativa tensiona os discursos normativos da cultura patriarcal e propõe alternativas de emancipação por meio da linguagem, do corpo e da memória. Neste sentido, a obra inscreve-se no que Homi Bhabha (1994) denomina "terceiro espaço" da enunciação, lugar híbrido onde emergem formas de subjetividade que escapam às classificações binárias da modernidade colonial. A protagonista não se enquadra nem no modelo da "mulher tradicional" nem no da "mulher moderna", mas forja uma identidade própria que articula elementos de ambos os universos de forma crítica e criativa.

Dessa forma, o texto está estruturado em duas partes principais: a primeira discute os fundamentos teóricos da cultura patriarcal e sua reprodução social, com ênfase nas contribuições dos estudos decoloniais e feministas para compreensão das especificidades do contexto moçambicano; a segunda analisa, à luz desses referenciais, como a narrativa de Mukhwarura promove a desconstrução desses valores e reposiciona a mulher como protagonista de sua história, operando uma reconfiguração das possibilidades de representação do feminino na literatura moçambicana contemporânea.

## A (des)construção da cultura patriarcal – fundamentos teórico-críticos

A cultura, enquanto construção simbólica e histórica, desempenha papel central na estruturação das relações de poder, especialmente no que tange às desigualdades de gênero. Conforme Edward B. Tylor (apud Laraia, 2006), cultura constitui o complexo de conhecimentos, crenças, práticas e valores compartilhados por um grupo social, transmitido de geração em geração. Esta definição nos permite compreender que a cultura não é neutra: ela reproduz ideologias, estruturas e normas que moldam as formas de ser, agir e pensar no mundo.

No contexto patriarcal, a cultura opera como aparato de reprodução da dominação masculina, funcionando como o que Pierre Bourdieu (1999) denomina "violência simbólica", mecanismo sutil e eficaz de dominação que se manifesta no cotidiano, naturalizando práticas discriminatórias

através da internalização das estruturas simbólicas no habitus social. Esta perspectiva bourdieusiana dialoga diretamente com a análise de Carole Pateman (1988), que demonstra como o patriarcado não se limita a um arranjo familiar ou ordem simbólica, mas constitui uma estrutura política de poder que organiza tanto o espaço público quanto o privado com base na autoridade masculina.

Pateman denuncia a "ficção contratual" da modernidade, onde a liberdade dos indivíduos é proclamada enquanto se invisibiliza a subordinação estrutural das mulheres. Sua crítica ao contratualismo liberal encontra eco na reflexão de Silvia Federici (2004), que historiciza o controle do corpo feminino no capitalismo moderno. Em *Calibã e a Bruxa*, Federici revela como a caça às bruxas na Europa constituiu uma forma sistemática de domesticação do corpo feminino, visando eliminar práticas de autonomia e comunalidade para instituir um corpo dócil, produtivo e reprodutor. A análise de Federici complementa a de Pateman ao demonstrar que a exploração do trabalho feminino e a imposição de papéis sexuais foram fundamentais para a consolidação do modelo patriarcal-capitalista.

Esta perspectiva materialista encontra sofisticação teórica na obra de Judith Butler (1990, 2016), que propõe a performatividade de gênero como chave interpretativa para compreender como o gênero não constitui uma identidade fixa ou natural, mas resulta de atos reiterativos que produzem o que se entende por "masculino" e "feminino". A teoria butleriana desconstrói a ideia de essência de gênero, revelando que a feminilidade é moldada por normas culturais que mantêm o poder masculino. A repetição dessas normas nos discursos, práticas e instituições sustenta a ilusão de um gênero estável e naturalizado, dialogando com a noção bourdieusiana de habitus ao explicar como as estruturas de dominação se perpetuam através da reiteração performativa.

Stuart Hall (2016) amplia essa compreensão ao afirmar que as culturas funcionam como sistemas de significação nos quais a linguagem opera como ferramenta fundamental de construção da identidade e da diferença. Para Hall, as representações não apenas refletem a realidade, mas a constituem ativamente. Nesse sentido, a mulher na cultura patriarcal é

construída como "o outro", o diferente, o subordinado, um lugar discursivo que legitima sua exclusão e silenciamento. Esta análise da representação como construção ativa da realidade social conecta-se com a teoria da performatividade de Butler, demonstrando como os sistemas simbólicos operam na materialização das identidades de gênero.

A interseccionalidade dessas opressões ganha contornos mais complexos quando analisada através da perspectiva de Gayatri Spivak (2010), que, ao discutir a condição da mulher subalterna, reforça que dentro da colonialidade do saber e do poder, a mulher do Sul global é duplamente silenciada: por sua condição de gênero e por sua posição na estrutura colonial. Sua célebre pergunta "Pode o subalterno falar?" revela o impasse de representação e agência a que essas mulheres estão submetidas, sendo frequentemente objeto do discurso alheio, mas raramente sujeitas da enunciação.

Bell hooks (2019) responde criticamente a Spivak ao propor o conceito de "margem como espaço de resistência", argumentando que mulheres negras, pobres e marginalizadas produzem saberes e práticas insurgentes precisamente a partir da dor, do silêncio e da exclusão. A crítica de hooks ao feminismo branco liberal evidencia a necessidade de um feminismo interseccional, atento às particularidades de raça, classe e sexualidade nas experiências de opressão. Sua perspectiva dialoga com Michel Foucault (1979) ao compreender as relações de poder como produtivas, não apenas repressivas, gerando formas de resistência nos próprios locais de subordinação.

Frantz Fanon (2008) contribui para essa reflexão ao discutir como o corpo colonizado, e aqui podemos incluir o corpo feminino que constitui simultaneamente lugar de dominação e potencial de resistência. A análise fanoniana sobre a alienação colonial encontra paralelos na experiência das mulheres sob o patriarcado, especialmente quando consideramos os processos de "outremização" denunciados por Simone de Beauvoir (1949), que identifica a mulher como historicamente constituída como a alteridade absoluta, o ser inacabado em relação a um modelo masculino de humanidade.

Em contextos africanos, como o moçambicano, a análise do patriarcado deve considerar os entrelaçamentos entre tradição, colonialismo e modernidade, conforme propõe Rita Laura Segato (2018). Segato demonstra como a violência de gênero contemporânea articula elementos da colonialidade do poder com estruturas patriarcais preexistentes, criando formas híbridas de dominação. Sua análise encontra eco na proposta de Julieta Paredes Carvajal (2020), que desenvolve um feminismo comunitário decolonial, argumentando que a emancipação das mulheres deve estar articulada às lutas por território, ancestralidade, língua e modos de vida próprios.

Portanto, o patriarcado emerge não como fenômeno isolado ou meramente cultural, mas como sistema de poder interseccional e trans-histórico, enraizado em discursos religiosos, estruturas econômicas, saberes científicos e práticas cotidianas. Sua desconstrução exige não apenas crítica teórica, mas também o reposicionamento de sujeitos marginalizados enquanto agentes ativos da mudança, seja na vida real, seja nas representações literárias e artísticas.

**Cartografia da despatriarcalização: vez e voz da mulher em Nykonkwe**

A literatura, na esteira de Terry Eagleton (2006), pode ser compreendida como forma de ideologia que participa ativamente da produção e contestação dos significados dominantes. Em *Nykonkwe – a reforma da prostituta*, Mukhwarura constrói uma narrativa marcada por um gesto simultaneamente estético e político que visa desnudar os alicerces simbólicos do patriarcado moçambicano. A partir da personagem feminina central, o autor articula um discurso de resistência ao sistema de gênero e às hierarquias de poder que o sustentam.

Logo no início da narrativa, evidencia-se o processo de desumanização da mulher: "[...] Este homem, que nem sequer conheço, esbofeteia-me, cospe, pisa, mija, usa e abusa. Sou seu utensílio de pouco valor. Não tenho o mesmo sangue que corre em suas veias. Sou sua escrava." (Mukhwarura, 2010, p. 26). Esta fala materializa o que Simone de Beauvoir (1949)

denuncia como processo de "outremização" do feminino, onde a mulher é constituída como "o outro do homem", não-sujeito. Para Beauvoir, a mulher é historicamente construída como alteridade absoluta, ser inacabado em relação a um modelo masculino de humanidade.

Contudo, o gesto literário de Mukhwarura opera uma ruptura fundamental com essa fixidez: a mulher fala, nomeia sua dor e, ao narrar-se, transforma-se em sujeito. Esta transformação dialoga diretamente com a teoria foucaultiana sobre a produção dos discursos e a relação entre saber e poder. Michel Foucault (1979) demonstra que o poder não é apenas repressivo, mas produtivo, gerando formas de resistência nos próprios locais de subordinação. Ao tornar-se narradora de sua experiência, a protagonista desloca-se do lugar de objeto para o de produtora de sentido, operando o que Foucault denomina "reapossamento simbólico", resistindo à normatividade patriarcal que busca silenciá-la.

Esta transformação encontra sofisticação teórica na análise de Gayatri Spivak (2010) sobre a condição do subalterno. Enquanto Spivak questiona se "o subalterno pode falar", problematizando as condições de enunciação dos marginalizados, a protagonista de *Nykonkwe – a reforma da prostituta* rompe esse silenciamento imposto. Sua voz narrativa constitui resposta prática à indagação spivakiana, demonstrando que, mesmo em condições extremas de subalternização, a agência discursiva pode emergir como forma de resistência.

Bell hooks (2019) oferece chave interpretativa fundamental para compreender esse movimento ao propor a "margem como espaço de resistência". Para hooks, mulheres negras, pobres e marginalizadas produzem saberes e práticas insurgentes precisamente a partir da dor, do silêncio e da exclusão. A prostituta de *Nykonkwe – a reforma da prostituta* exemplifica essa proposta: sua marginalização social torna-se ponto de partida para uma crítica radical às estruturas patriarcais, transformando sua experiência limite em fonte de conhecimento crítico sobre a dominação masculina.

Rita Laura Segato (2018) contribui para essa análise ao demonstrar que os atos de dominação masculina constituem, essencialmente, demonstrações de poder simbólico sobre o corpo da mulher. Em *Nykonkwe*

– *a reforma da prostituta*, essa violência é reiterada em várias cenas, mas a personagem não se limita à condição de vítima: ela assume controle, inclusive dos atos sexuais, transformando o erotismo em forma de resistência: "Sinto-me dona deste cadáver ambulante. Tenho a sua vida em minhas mãos." (Mukhwarura, 2010, p. 46).

Esta inversão de poder exemplifica o que Judith Butler (1990) denomina "subversão performativa", o uso estratégico dos signos de gênero para desestabilizar as normas que os sustentam. O ato sexual, tradicionalmente significando submissão na lógica patriarcal, é ressignificado como lugar de agência feminina, onde a mulher assume domínio sobre o corpo masculino e, simbolicamente, sobre as estruturas de poder que a oprimem. Butler demonstra que a performatividade de gênero, ao ser reiterativa, também é frágil, podendo ser subvertida através da repetição crítica e paródica das normas.

Ao tematizar a prostituição, Mukhwarura tensiona a moralidade burguesa e religiosa que molda os discursos sobre a sexualidade feminina, operando o que Pierre Bourdieu (1999) identifica como ruptura com a "violência simbólica". A protagonista, ao declarar:

> Recebi os homens às dúzias, às toneladas. Provei sabores confeccionados de diversas panelas. Todos com a sua história, o seu perfil. Fizeram do meu fêmur seu opulento ninho. Desbravaram todo o meu potencial de mulher. Deixaram-me só, nua, violada, abusada. (Mukhwarura, 2010, p. 80).

Denuncia não apenas a brutalidade da exploração sexual, mas também a hipocrisia da sociedade que consome e condena simultaneamente o corpo feminino.

Esta crítica dialoga com a análise de Silvia Federici (2004) sobre a mercantilização do corpo feminino no capitalismo. Federici demonstra que a modernidade se estruturou sobre a exploração sistemática do corpo feminino e sua subordinação à esfera da reprodução e do cuidado. A protagonista de *Nykonkwe* materializa essa exploração, mas simultaneamente a denuncia, rompendo com o que Federici identifica como a "disciplina do corpo feminino" através da recusa em aceitar passivamente sua objetificação.

No plano simbólico, a protagonista articula também uma crítica à lógica da mercantilização através da linguagem: "Ali onde as mulheres são produto de candonga." (Mukhwarura, 2010, p. 26). A metáfora do "produto" explicita a lógica capitalista patriarcal que transforma corpos em mercadoria. Contudo, ao nomear essa condição, a personagem opera o que Stuart Hall (2016) identifica como processo de "desnaturalização" das representações dominantes, revelando seu caráter construído e, portanto, passível de transformação.

A construção relacional com outras mulheres, especialmente a filha da protagonista, sugere uma transmissão intergeracional da rebeldia e da luta por autonomia. Este aspecto dialoga com a proposta de Julieta Paredes Carvajal (2020) de conceber o feminismo como proposta de vida que se transmite em comunalidade, não apenas como ideologia política. A rebeldia da protagonista inscreve-se numa linhagem de resistência que articula voz, corpo e memória como instrumentos de desconstrução do patriarcado.

A obra estabelece interessante diálogo entre religiosidade e erotismo, dois campos frequentemente antagônicos na moral patriarcal. A evocação da "Virgem Maria" no momento do ato sexual rompe com o binarismo tradicional que opõe a "santa" à "puta", articulando o que Frantz Fanon (2008) identifica como "desalienação", a recusa das categorias impostas pelo sistema dominante. A protagonista não aceita essa dicotomia: ela encarna ambas, reivindica sua totalidade como sujeito complexo e contraditório, operando um gesto profundamente político e poético.

Por fim, ao afirmar que "Se os homens têm o poder de construir [...], a mulher tem o poder de destruir, [...] porque ela gera tudo, inclusive o próprio homem" (Mukhwarura, 2010, p. 75), a protagonista refunda a genealogia do poder. Trata-se de uma recuperação simbólica do útero como espaço de potência, não de submissão, dialogando com a crítica de Luce Irigaray ao falocentrismo ocidental. Nesse sentido, a narrativa de Mukhwarura configura-se como projeto de despatriarcalização da linguagem, da representação e da cultura, propondo uma nova gramática para o feminino na literatura moçambicana contemporânea.

## Considerações Finais

A análise da obra *Nykonkwe - a reforma da prostituta*, de Mukhwarura, permitiu evidenciar como a literatura moçambicana contemporânea vem construindo formas inovadoras de representação do feminino, articulando resistência estética e política na desconstrução das estruturas patriarcais. A partir da representação de uma personagem feminina duplamente marginalizada — por sua condição de gênero e por sua inserção na prostituição —, o romance constrói uma narrativa que transcende a simples denúncia para configurar-se como projeto de reconfiguração simbólica das possibilidades de existência feminina.

O estudo revelou que o patriarcado se materializa na obra não apenas através da violência física e simbólica contra as mulheres, mas também por meio de dispositivos mais sutis: a linguagem que naturaliza hierarquias, a moralidade que criminaliza a sexualidade feminina, a economia que mercantiliza corpos, e os discursos que legitimam a subordinação. No entanto, a genialidade da narrativa de Mukhwarura reside em demonstrar como esses mesmos dispositivos podem ser subvertidos quando apropriados por sujeitos marginalizados que os ressignificam criticamente.

A protagonista opera o que denominamos "alquimia da margem": transforma dor em fala, silenciamento em denúncia, objetificação em agência, marginalização em episteme crítica. Esse processo dialoga com as propostas teóricas de bell hooks (2019) sobre a margem como "espaço de abertura radical", onde se produzem conhecimentos insurgentes capazes de desestabilizar as certezas do centro. A prostituta de Nykonkwe não busca integração ao sistema que a oprime, mas forja alternativas próprias de existência e resistência.

Ancorado nos aportes teóricos de autores como Judith Butler, Stuart Hall, Gayatri Spivak, bell hooks, Silvia Federici, Rita Laura Segato, entre outros, este estudo evidenciou que *Nykonkwe* opera como uma forma de "artivismo literário", conceito que articula arte e ativismo, constituindo-se como escrita simultaneamente estética e política, poética e insurgente. A narrativa propõe uma reconfiguração epistemológica da identidade

feminina, deslocando-a do lugar da submissão para o da agência, e inscrevendo-a como sujeito histórico protagonista de sua própria trajetória.

Mais do que isso, a obra contribui para o que Achille Mbembe (2014) denomina "crítica da razão negra", ao evidenciar como os dispositivos coloniais de racialização e generificação se articulam na produção de sujeitos subalternizados. A protagonista de Nykonkwe, ao assumir controle sobre sua narrativa, opera uma forma de "descolonização do ser" que passa pela reconstrução de sua própria imagem e pela ressignificação de sua experiência.

A dimensão inovadora da obra reside também em sua contribuição para a literatura moçambicana ao reposicionar a figura da mulher não apenas como temática, mas como voz autorizada. Trata-se de um gesto contra-hegemônico que rompe com o que Ngugi wa Thiong'o (2007) identifica como "colonização da mente", propondo novas formas de narrar, viver e pensar o feminino que escapam tanto aos modelos tradicionais quanto aos impostos pela modernidade colonial.

A análise revelou ainda que a obra estabelece diálogo crítico com a tradição literária moçambicana, ao mesmo tempo em que propõe sua renovação. Enquanto autores como Mia Couto e Paulina Chiziane já haviam problematizado as relações de gênero na sociedade moçambicana, Mukhwarura radicaliza essa crítica ao conferir protagonismo absoluto a uma figura feminina que encarna múltiplas formas de marginalização. Esse gesto inscreve-se no que denominamos "virada epistemológica" na literatura moçambicana, marcada pela emergência de vozes e perspectivas anteriormente silenciadas.

Desse modo, *Nykonkwe - a reforma da prostituta* configura-se como texto de fronteira, onde tradição e ruptura se confrontam, onde diferentes temporalidades se cruzam, e onde o corpo, a linguagem e a memória tornam-se territórios de luta simbólica e política. A desconstrução do patriarcado na narrativa não se dá apenas como recusa ou negação, mas como criação de um novo horizonte possível, onde a mulher assume protagonismo em sua história e redesenha o mundo conforme sua visão e experiência.

A obra sugere ainda que a despatriarcalização não é processo individual, mas coletivo, que se constrói através da transmissão intergeracional de saberes de resistência e da criação de redes de solidariedade entre mulheres. Neste sentido, a narrativa dialoga com propostas contemporâneas de feminismos decoloniais que valorizam a comunalidade e a ancestralidade como fundamentos para construção de alternativas ao sistema patriarcal-colonial.

Por fim, este estudo contribui para os debates contemporâneos sobre literatura e gênero ao evidenciar como a produção literária moçambicana vem construindo formas originais de representação do feminino, articulando especificidades culturais locais com questões globais sobre direitos das mulheres e justiça de gênero. A obra de Mukhwarura insere-se, assim, num movimento mais amplo de renovação da literatura africana de língua portuguesa, marcado pelo protagonismo crescente de vozes femininas e pela problematização crítica das estruturas de poder que atravessam as sociedades pós-coloniais.

A despatriarcalização operada em Nykonkwe não se limita, portanto, ao âmbito da representação literária, mas projeta-se como contribuição para os processos mais amplos de transformação social, cultural e política que caracterizam o Moçambique contemporâneo. A literatura revela-se, assim, como espaço privilegiado de imaginação de futuros possíveis, onde se ensaiam formas alternativas de organização social baseadas na justiça, na equidade e no reconhecimento da dignidade plena das mulheres.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 199-210.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... por uma nova visão do mundo**. Maputo: Ndjira, 2021.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

EIBEL, Karina Dorneles. **Desconstrução da cultura machista como pressuposto para efetivar a prevenção da violência contra a mulher**: um olhar da rede de enfrentamento de Lajeado/RS. Lajeado: Univates, 2020. (Monografia de Graduação).

ELEUTÉRIO, João Marcos Batista. **(Des)Igualdades de gênero nas relações de trabalho**: por um novo paradigma relacionado a partir da desconstrução da cultura machista. Florianópolis: Empório do Direito, 2017.

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

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Caliban and the Witch**: women, the body and primitive accumulation. New York: Autonomedia, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2016.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HOOKS, Bell. Comendo o outro: desejo e resistência. In: **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 56-82.

HOOKS, Bell. **Feminist theory**: from margin to center. Boston: South End Press, 2019.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e status social da mulher. São Paulo: Senac, 2017.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MUKHWARURA. **Nykonkwe - a reforma da prostituta**. Maputo: AEMO, 2010.

NGUGI WA THIONG'O. **Descolonizar a mente**: a política da linguagem na literatura africana. Tradução de Noronha de Sá. São Paulo: Pedago Brasil, 2007.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RIAMBAU, Vanessa. A emancipação do corpo feminino na poesia de Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Deusa D'África e Rinkel. In: FREITAS, Sávio Roberto; RIAMBAU, Vanessa (Orgs.). **Dos percursos pelas Áfricas**: a literatura de Moçambique. João Pessoa: UFPB, 2020. p. 293-314.

SANTOS, Juliane Alves dos. **Desigualdade social e conceito de gênero**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010. Disponível em: http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-3a7.pdf. Acesso em: 18 mar. 2020.

SEGATO, Rita Laura. Crítica da colonialidade no poder patriarcal. São Paulo: Boitempo, 2018.

SEGATO, Rita Laura. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? In: **Crítica pós-colonial**: uma antologia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 63-84.

TYLOR, Edward B. Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom. London: John Murray, 1871. Apud LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

# A TERRA E A IMAGEM DE PERTENCIMENTO PÁTRIO EM *XITALA MATI*, DE ALDINO MUIANGA

**Juma Manuel**[1]

## Introdução

Em *Xitala Mati* (1987), livro composto por nove contos, cinco deles subdivididos em dois microcontos cada, há uma representação do universo rural enquanto desígnio de afirmação territorial e identitária, destacando essa topografia como espaço-símbolo. Aliás, conforme reforça o ensaísta moçambicano Francisco Noa, o campo, em Aldino Muianga, "é um espaço que se institui como um repositório de valores e vivências que legitima a condição primeira e derradeira dos seres que representa, isto é, inconsciente coletivo de uma identidade ancorada, em última instância, na ruralidade" (Noa, 2006, p. 194).

Desse modo, é possível apreendermos, na arquitetura criativa de Aldino Muianga, contornos muito salientes do tecido cultural moçambicano, cumprindo, com efeito, uma espécie de função desocultadora; pois, a recriação de ambientes e situações que ocorrem, sobretudo, no subúrbio e no espaço rural acaba por indiciar a gestualidade marcante do escritor, porquanto traz ao leitor a mundividência e as vozes do espaço rural, afastando-se, por conseguinte, do controverso núcleo urbano. Por isso, enfatizando essa tônica da ficção do autor, Almiro Lobo destaca que: "[...] Aldino Muianga capta o imaginário e escalpeliza as lógicas com que se tricotam as vivências em dois espaços colocados à margem da vida: o mundo rural e o subúrbio. A margem passa a ser o centro do universo" (Lobo, 2022, p. 25).

1 Professor de Literatura na Universidade Púnguè, Moçambique. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (PPGL/UESC/Bahia-Brasil). Membro do Grupo de Pesquisa (CNPq) Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista CAPES, 2022/2026. E-mail: jumamanuel07@gmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8453-6520.

Estando par e passo com a orientação teórico-crítica de linha anticolonial, o objetivo primordial deste trabalho é o de analisar o valor simbólico do campo na obra *Xitala Mati*, enquanto criação artístico-literária de resistência ao dar visibilidade e voz ao mundo rural que sustenta originais sentidos da moçambicanidade. Portanto, nas linhas subsequentes ocupamo-nos em destrinçar as tensões entre o campo e a cidade subjacentes na coletânea de contos em estudo, destacando, por essa via, em que medida o ambiente urbano é focalizado como o espaço de assimilação dos costumes europeus e, consequentemente, local expressivo do ideário hegemônico.

Frente a essa lógica de raciocínio, tendo em conta os propósitos deste texto, nossas análises estão ancoradas, principalmente, em estudos críticos dissidentes, a exemplo, entre outras, das reflexões: "Do subúrbio colonial ao subúrbio global: a encruzilhada de imaginários em José Craveirinha, Aldino Muianga e João Salva-Rey", de Francisco Noa (2006); "Em torno de uma epistemologia preta", de Alexandre de Oliveira Fernandes (2019); e "Os funerais de Mubengane de Aldino Muianga: a subversão do olhar", de Almiro Lobo (2022).

## O campo e a cidade: afeto e resistência em *Xitala Mati*

Antes de nos atermos especificamente à análise do livro em estudo, trazemos, de modo breve, a apresentação do perfil bio-bibliográfico do seu autor. Aldino Muianga, nascido a 1 de maio de 1950, em Lourenço Marques (Maputo), é um escritor e médico moçambicano. Publicou, entre outras obras, *Xitala Mati* (1987); *A noiva de Kebera* (1999); *A Rosa Xintimana* (2001); *O domador de burros* (2003); *Meledina ou história de uma prostituta* (2004); *Contos rústicos* (2007); *Nghamula, o homem do tchova ou o eclipse de um cidadão* (2012) e *Asas quebradas* (2017). No Brasil, pela Editora Kapulana, reeditou e publicou *O domador de burros e outros contos* (2015); *A noiva de Kebera* (2016) e *Asas Quebradas* (2019) (Kapulana, 2022).

O quadro episódico apresentado em *Xitala Mati* faz-nos identificar um espaço físico e sociocultural dominante: o subúrbio, tal como encerram simbolicamente os excertos seguintes: "A 'Leitaria das Lagoas' é um

barracão que ninguém sabe como apareceu, plantado ali na praça. [...] É como nas grandes lojas da cidade, que lá se vê ao longe. Os prédios altos parecem agulhões a furar os céus" (Muianga, 2013, p. 43). São discerníveis, nesses exemplos, inferências relativas à relação entre o espaço marginalizado e o centro hegemónico; sendo que este último é a cidade, apresentado pelas imagens dos "prédios altos", e das "grandes lojas que lá se vê ao longe". Com efeito, a obra literária em estudo dá conta de um universo social do qual se extrai uma visão de mundo que desconstrói a imagem preconceituosa que se tinha do campo, procurando elevar o que há de mais peculiar com vista a rebuscar as identidades. Trata-se, enfim, de uma marca que está sempre presente nas manifestações estéticas dos escritores africanos contemporâneos que, inconformados, procuram transformar a sua escrita em voz que reivindica um novo ordenamento do mundo (Mapera, 2013).

As contingências histórico-culturais emanadas no livro de contos *Xitala Mati* indicam a colocação do subúrbio como *locus* de tessitura das ações da trama narrativa. Nesse sentido, esse signo topográfico é profusamente focalizado longe de uma aura de exotismo; tanto mais que, nessa obra literária, várias são as passagens que apontam rasura ao pensamento hegemônico ocidental. Desse modo, sobressai, nessa coletânea de contos, uma espécie de subversão, a partir da qual, ao desvelar a margem, Muianga subverte a hierarquia do cosmos. A margem passa a ser o centro do universo (Lobo, 2022). Com base nessa asserção de Almiro Lobo, reconhecemos que a abordagem da temática da terra e consequente pertencimento pátrio surge, em *Xitala Mati*, como uma estratégia criativa de reafirmar a luta pluri-epistémica e, por conseguinte, isso permite interpretar melhor a fabulação da vida cotidiana do povo moçambicano, sobretudo rural.

Nos termos retromencionados, decorrente da necessidade de desvelamento da margem, Aldino Muianga, em nota do autor presente na obra *Xitala Mati*, assim descreve o que os leitores encontrarão no livro:

> As estórias que a seguir ides ler são, na sua essência, retalhos da minha própria carne. Saem-me arrancadas dos côncavos da alma. Serão frias e cruas? Talvez. Foi assim que as bebi na dura crueza do

> cenário da vida. Elas pretendem ser o canto amargo, o grito sufocado dessa plêiade de personagens de elite, cujos sentimentos se cruzam e entrechocam na convulsão do seu quotidiano. Elas procuram ser o retrato da vida verdadeira do povo verdadeiro (Muianga, 1987, p. 5).

Nessa linha de raciocínio, enquanto reveladora de vivências e representação da identidade coletiva, *Xitala Mati* expõe diversos elementos e práticas culturais que, atrelados ao sentimento anti-elitista, vão questionar o universo hegemônico que

> Tem invariavelmente trazido e imantado visões e produções de mundo centradas no elitismo, no individualismo, na segregação do diverso e na dominação moral da escrita, do controle, dos dispositivos, dos censos e dos expedientes de enunciação e autenticação de saberes, disciplinas e práticas de produções excludentes - constantes nos argumentos de autoridade, nas reservas e nos monopólios de forças, na soberania de incontrastáveis poderes, bem como, consequentemente, no estabelecimento de relações sociais que historicamente excluem o *outro* em identidades, disciplinas, outorgas e autorizações (Pereira; Fernandes, 2018, p. 598 – destaque dos autores).

Há, assim dito, de acordo com o que o exemplo a seguir demonstra, um sentimento de contra-conduta criativa que permeia a textualidade, a ponto das ações e das personagens serem descritas com intenção clara de exaltação de uma identidade que desafia a estética racional cartesiana:

> No interior da cabana o ar é de mistério, quase de encantamento. Estão presentes as figuras mais destacadas do grande clã.
> – Estou satisfeito de vir morrer em minha casa. [...]
> O corpo magro envolve-se dos panos brancos das sagradas cerimónias de invocação aos antepassados. Fala um pouco inclinado para o fogo brando que crepita no centro do círculo de convidados (Muianga, 2013, p. 16).

Conforme se depreende, essa construção de enredo identificada com a cosmovisão africana, por meio de indicações espaciais e socioculturais

"interior da cabana" e "sagradas cerimónias de invocação aos antepassados", distancia-se, por assim dizer, da invisibilização imposta pela matriz ocidental, contanto que a importância dessa fabulação é justamente "a de tentar buscar as referências ancestrais da diversidade e da complexidade desses saberes e práticas, sufragados e subjugados pela colonialidade e dominação ocidentais" (Pereira; Fernandes, 2018, p. 598). A tendência de resistência e de ruptura daí decorrente consubtancia, portanto, uma espécie de desmistificação da hegemonia do pensamento ocidental. Com essa diligência, compreendemos que a escrita aldiniana enxerga e valoriza a pluralidade epistêmica, servindo, com efeito, como uma ferramenta de insubordinação, já que, a partir da lógica diegética, inferimos uma inscrição para além da subalternidade delimitada pela cultura hegemônica. À vista disso, conforme o autor ressalta na entrevista cedida a Maiane Tigre:

> As temáticas sobre as periferias, assim designadas para inferir rural e subúrbios, são dominantes na minha escrita por razões que têm a ver com a afirmação identitária de grupos sociais marginalizados. Ninguém fala do camponês ou do suburbano como indivíduo com carácter e dignidade. Procuro identificar os valores desse indivíduo e colocá-lo na tribuna de um cidadão, que possui uma história, que detém valores das suas tradições e tem uma cultura que não é inferior a nenhuma outra (Muianga *in* Tigre, 2023, p. 135).

Analisadas essas colocações de Aldino Muianga, podemos afirmar que a identidade moçambicana sobressai, de forma marcada, por meio da reafirmação de valores culturais locais aos quais o escritor se procura manifestamente ajustar. Como vemos, portanto, esse exercício de afirmação identitária decorre de uma experiência agonística protagonizada pela investida colonial, defensora de um falacioso pensamento científico-filosófico da modernidade, que, na sua essência, é "[...] notoriamente baseado[...] em formas, enunciados e produções efetivas de racismo, exceção, violação e dominação" (Pereira; Fernandes, 2018, p. 599).

No conto "O filho de Mussassa", por exemplo, a referência ao ambiente rural, lugar onde tudo começa e tudo termina, incluindo a própria vida

da personagem Mussassane, representa, a nosso ver, a consumação da fricção campo e cidade: "Mussassane escolhera a sombra do velho cajueiro que se empertigava nas traseiras da palhota que fora de seu pai, para aí repousar, no seu sono eterno" (Muianga, 2013, p. 17). Dessa maneira, o retorno de Mussassane à Mpissane, sua terra natal e de "nobres tradições" (Muianga, 2013, p. 14), tem, aqui, uma interpretação primorosa por convocar imagens que permitem o reencontro com um espaço intra-uterino, em clara manifestação de uma consciência não alienada. Ademais, é de ressalvar que o percurso de Mussassane, no contexto em que se insere e se integra na vida social e cultural da aldeia de Mpissane, bem como levando em conta o seu contributo para a valorização da sua terra e da sua gente, reforça a importância do sentimento de pertencimento pátrio enquanto pedra angular da moçambicanidade, na medida em que, se compararmos, por exemplo, o protagonismo desta personagem e a figuração da sua terra, com o que era descrito na visão hegemônica europeia, podemos constatar que existe uma profunda e necessária diferença; isto é, no contexto da narrativa em análise, o ambiente rural, que é revelador de hábitos e costumes tradicionais, aparece valorizado, em contraponto à política de apagamento de matriz eurocêntrica.

Nessa linha, lemos ainda passagens como estas:

> Mussassane, orgulho de Mpissane, emigrara jovem para o Rand nos tempos conturbados de *chibalo*[2]. De lá gatafunhou uns lacónicos rascunhos a convidar os irmãos a seguirem-lhe o exemplo. E todos foram à aventura. Muitos anos mais tarde desceu à terra natal. [...] Daquela vez chegara a Mpissane às portas da morte (Muianga, 2013, p. 14 – destaque do autor).

2 *Chibalo*: refere-se ao trabalho forçado nas plantações dos colonos. Todavia, movidos por um deslumbramento de encontrar uma terra onde as condições salariais são melhores, escapando do dito *chibalo*, muita mão-de-obra fora recrutada para o trabalho das minas na África do Sul. Aliás, "Depois das descobertas dos jazigos de diamantes de Kimberley, em 1886, e com a exploração de outros recursos minerais, como ouro e platina, a África do Sul foi vista como terra de oportunidades de emprego e, consequentemente, melhoria de vida" (Manjate, 2022, p. 178).

O conto em apreço narra a história de Mussassane, filho de Mussassa, que morreu vítima de tuberculose. Mussassane pertencia a uma das famílias abastadas e de respeitáveis tradições de sua aldeia, Mpissane. O protagonista da narrativa, Mussassane, viajou para trabalhar nas minas de Johanesburgo, na África do Sul, como mineiro. Após vários anos de contrato, o referido trabalho deixou a sua saúde debilitada. Ora, já com a saúde debilitada, Mussassane decide regressar à terra natal, em resultado de uma consciência de que a sua morte já estava próxima, pelo trabalho duro que desempenhara nas minas:

> Aqui e mais adiante, pára e interrompe a caminhada. Apoia-se aos troncos ásperos dos cajueiros. Arfa, tosse com muito ruído e leva a mão ao peito, no gesto instintivo e inútil de acalmar as pontadas. E a vida foge-lhe aos poucos nas borras vermelho-escuras de saliva que lhe caem junto aos pés. [...] E toda gente ficou a saber: Mussassane voltou do Djone, abastado, mas acabado, pronto a entregar o corpo à terra (Muianga, 2013, p. 15).

A aventura de Mussassane destacada em "O filho de Mussassa", também pode ser lida no conto "O caso Muzila", a partir das seguintes palavras do narrador: "Muzila era ainda moço, de arcaboiço largo, brigão e folgazão – dons adquiridos nas planícies do pastoreio – quando abandonou Mongwe, sua aldeia natal, em busca de aventura e melhor fortuna" (Muianga, 2013, p. 30). O narrador prossegue explicando que:

> Dos contratos renovados e das constantes descidas às sombrias entranhas das minas, ganhou a tísica, protesto mudo da velha mãe a quem deixara entre lamentações e embaraços. Estropiado, mas moralizado, uma vez mais desceu ao coração das minas. Não ia regressar de mãos a abanar, como um derrotado. Viera para trabalhar e amealhar. Retornado, viveria à farta, invejado e respeitado. Já vira muitos assim, durante anos a vergar os lombos e hoje era gente com machamba, gado e casa grande (Muianga, 2013, p. 31-32).

Como vemos nesse trecho, a realidade ali aduzida funciona como um operador significativo enquanto representação metafórica da tensão entre

o campo e a cidade. Na verdade, em *Xitala Mati*, o tratamento que se dá às questões da terra e do homem denota cumplicidade bastante engajada que parte da consciência da identidade sociocultural construída a partir do sentimento de pertencimento pátrio. Note-se, por conseguinte, como o texto associa o valor estético da obra a elementos da natureza e à terra, como acontece na seguinte passagem:

> Desde esses tempos Mongwe cresceu, tornou-se vistosa e as casas saltaram dos matos densos para se alinharem, direitas e orgulhosas, à beira dos caminhos, bordejadas de ananaseiros e cajueiros. Extensos milheirais, espigando, inundam a terra de verdura e esperança por uma época de fartura. No casario, a luz da manhã penetra em todos os espaços despertando a gente e os animais, num convite para um novo dia (Muianga, 2013, p. 30-31).

Demonstrando uma posição anti-evasionista, tanto o conto "O filho de Mussassa" quanto o texto "O caso Muzila" revelam situações imagéticas que fazem vincar a consciência de uma perda decorrente da deslocação dos protagonistas à terra distante, em que por conta do interesse em angariar riquezas, embrenham-se em espaço e serviço corruptores, física e espiritualmente, dado que as pessoas passam a se encontrar numa coabitação destrutiva:

> Naquela madrugada, nas sombras frias do filão 'Queen Elizabeth', a terra revolveu-se, rugiu e abateu-se com fragor, num violento protesto contra a profanação à paz secular das suas entranhas. Houve mortos e feridos. Dos escombros, Muzila – Wilfred Pehlane Mazibhugo na intimidade e à moda local – foi retirado semi-moribundo, com o corpo esmigalhado e necessitado de cuidados. Esteve entre a vida e a morte, e só a sua indómita vontade de viver, para morrer entre os seus conferiu-lhe o ânimo para vencer (Muianga, 2013, p. 32).

Por isso, o protagonista descreve a terra do Rand, no caso África do Sul, nos seguintes termos: "terra de bandidos [...], onde o vinho e o sangue se confundem, onde a vida e a morte se irmanam" (Muianga, 2013, p. 31).

Refira-se que, "Com o estabelecimento da indústria mineira sul-africana, aumentou e cristalizou-se o fluxo migratório de moçambicanos para a terra do Rand. Estas migrações tornaram-se um *modus vivendi* de homens adultos, particularmente do sul de Moçambique - Maputo, Gaza e Inhambane" (Manjate, 2022, p. 178), tal como acontece quando Muzila "Deixou para trás o sossego e o calor da cabana onde nascera, plantada nas sombras dos matos e sua mãe que bem tentou demovê-lo, mas em vão" (Muianga, 2013, p. 30).

Em contraponto à euforia e ao deslumbramento pela indústria mineira localizada em cidades sul-africanas, a terra natal, conforme analisado, aparece como espaço superprotetor, daí a atração das personagens para o seu regresso. Dessa forma, trata-se, pois, de um regresso do sujeito a um espaço primordial, bem como se trata de uma fabulação sugestiva, conforme dissemos anteriormente, de uma consciência desalienada, dado que a personagem persegue a sua própria proveniência, retraçando um percurso assumidamente de pertença às origens, no caso o campo. Vejamos os fatos condizentes plasmados no conto "O caso Muzila":

> O regresso ocasional de um filho da aldeia das distantes minas do Rand celebra-se com lautas comezainas, regadas orgias e sonoríssimas batucadas. [...] Muzila regressou incógnito num fim de tarde de estio [...]. Recorda tão bem, como se fora ontem, aquela hora distante em que abalara, voltando as costas à paz da terra que o vira nascer, galgara montes, embrenhara-se na solidão dos matos, conhecera e enfrentara perigos inenarráveis (Muianga, 2013, p. 31).

Pela narração aqui exposta, compreendemos a reposição do campo enquanto símbolo de vida, pelo que sobressaem aprendizagens relacionadas com a morte e a sobrevivência; tanto que é pelos montes da aldeia natal que Muzila aprende e reconhece o valor da sua terra. Ademais, o seu regresso à paz da terra que o vira nascer potencializa um posicionamento resistente de visibilidade do campo. Assim, tal como acontece nesse conto, em jeito de "manifestação de apreço e regozijo pelo regresso de quem muito fizera pelas terras de Mpissane" (Muianga, 2013, p. 15), um movimento

solidário característico desses espaços definidos pela memória coletiva também ganha lugar em "O filho de Mussassa", contanto que

> Dos mais distantes lugares chegaram esquecidos amigos e parentes para a saudação regulamentar. Todos vêm carregados. Que imperdoável sacrilégio é vir de mãos a abanar! É a galinha estimada e quase de veneração; os cabritos não faltaram com o seu balido estrangulado, adivinhando o fim próximo; e as aguardentes? Oh, essas saíram do silêncio dos improvisados túmulos nos centros das palhotas e viram a luz do dia; e mais, e mais, e mais oferendas (Muianga, 2013, p. 15).

Destacamos, aqui, a abordagem que é particularmente feita ao espaço rural caracterizado em *Xitala Mati* e que temos vindo a analisar, pela sua função simbólica e pelo papel que desempenha na saga de resistência, pois apesar de o sistema colonial ter tentado apagar as crenças e os valores culturais autóctones por meio da política de assimilação, os hábitos tradicionais resistiram, sobretudo, nas zonas rurais e suburbanas.

Ora, tendo em conta o escopo da nossa empreitada, é discernível na obra em análise a tensão existente entre o campo e a cidade, sendo que o fascínio por este segundo espaço se revela ominoso, porquanto ela é dominada por profunda ambiguidade. Nesses termos, a cidade se configura como um "Lugar de maldição, mas que envolve, seduz, domina e aliena" (Noa, 2006, p. 194). Veja-se, por exemplo, as seguintes transcrições do conto "O caso Muzila":

> O recém-chegado, abastado e admirado, metido em farpela vistosa e escorrendo brilhantina, a todos conta, com sapiência e ar distante, as longas peripécias de que foi protagonista principal e vencedor antecipado.
> – Esta cicatriz que aqui vêem... – desnuda o tronco e exibe um largo talho, de mamilo ao umbigo, valioso galardão pelo valor e coragem demonstrados em terras de outrem – e narra, sem enfado, as aventuras incríveis do Rand (Muianga, 2013, p. 31).

Conforme se depreende, com recurso a episódios diegéticos que revelam uma espécie de miragem deslumbrante da cidade, o narrador dá a

conhecer, em *Xitala Mati*, os laços que unem o homem moçambicano à natureza e à sua terra, daí que o espaço urbano é, ao mesmo tempo, atração e negação dos sujeitos que, vindos das áreas rurais, a ele afluem recorrentemente em busca de ofícios que garantam a ilusória vida melhor. Esclarecedora, nesse aspecto, é a constatação do narrador em "O caso Muzila" de que "Confortado com umas libras no fundo da bolsa regressou a mancar, com uma perna artificial, ao lar acolhedor que em tão má hora abandonara" (Muianga, 2013, p. 32). Assim, em *Xitala Mati*, a terra representa para as personagens o único lugar onde se pode extenuar o sofrimento e encarnar o afeto. Por isso, ao longo do livro de contos, avultam construções estéticas que reificam o laço entre a escrita e a cultura, hábitos e tradições do espaço rural.

## Considerações finais

Chegamos ao fim deste exercício interpretativo em torno do valor simbólico do campo na obra literária *Xitala Mati*, de Aldino Muianga. Desse modo, contrariamente à visão subalternizada do mundo rural advogada pela força colonizante da lógica eurocêntrica, compreendemos que, à luz das suas características, o campo configura um espaço cosmográfico onde as personagens vivem perfeitamente entrelaçadas, coexistindo na complexidade do universo.

Com efeito, recusando a imagem preconceituosa que se tinha do campo e da sua natureza, Aldino Muianga procura elevar o espaço rural, que era o elemento que separava o branco "civilizado" do negro "selvagem", para um novo contorno semântico; por isso, lemos passagens como estas: "A multidão de cabanas cria imagens fantasmagóricas e deslumbrantes" (Muianga, 2013, p. 11) e "Já se vislumbram entre os montes as primeiras casas de Quitete, que um sol tímido e tépido procura alumiar. O tempo está bonançoso" (Muianga, 2013, p. 28). Conforme se depreende, esta exposição rompe completamente com a dicotomia que se impunha entre as duas dimensões espácio-antropológicas, campo e cidade, podendo-se inferir que o campo é o local onde se encontram a liberdade, a felicidade, a paz e a harmonia.

Enfim, estamos perante uma obra literária que aponta para uma desconstrução do ideário segregacionista dos grandes centros, questionando "Pensamentos arrogantes e reducionistas, parciais e duvidosos [...]" (Fernandes, 2019, p. 19); sendo que, na verdade, as narrativas de Aldino Muianga desafiam a refletir sobre a forma como costuramos a relação com a nossa religiosidade, deplorando a violência imposta pela lógica de poder e de saber eurocêntrica, bem como enfrentando a modernidade eurocentrada através de uma multiplicidade de respostas críticas que partem das culturas e dos lugares epistêmicos dos povos periferizados.

## Referências

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Em torno de uma epistemologia preta. **Revista Exitus**, Santarém/PA, v. 9, nº 4, p. 17 - 36, Out/Dez 2019.

LOBO, Almiro. Os funerais de Mubengane de Aldino Muianga: a subversão do olhar. *In*: LOBO, Almiro; MANJATE, Teresa (Org.). **Literatura Moçambicana**: trajetórias de leitura. Maputo: Alcance, 2022.

MANJATE, Teresa. Estudos literários magaíças e mukheristas: fulgores de vivências e memórias. *In*: CÂMARA, Crisófia Langa; TIMBANE, Alexandre António (Org.). **Estudos linguísticos e literários sobre Moçambique**. Itapiranga: Schreiben, 2022. p. 175-189.

MAPERA, Martins José Chelene. Os desertores de memórias no romance Jesusalém, de Mia Couto. **Forma Breve**, p. 255 - 270, 2013.

MUIANGA, Aldino. Aldino Muianga: O escritor das gentes entre a tradição e a subversão ficcional. [Entrevista cedida a] Maiane Tigre, **Diário de uma Qawwi**: resenhas literárias & histórias em ficção especulativa. Maputo, fev. 2023. Disponível em: https://diariodeqawwi.com/2023/01/24/aldino-muianga-o-escritor-das-gentes-entre-a-tradicao-e-a-subversao-ficcional/. Acesso em: 20 de jun. 2023.

MUIANGA, Aldino. **Xitala Mati**. 3ª edição. Maputo: Alcance Editores, 2013.

NOA, Francisco. Do subúrbio colonial ao subúrbio global: a encruzilhada de imaginários em José Craveirinha, Aldino Muianga e João Salva-Rey. **Literaturas Africanas**, v. 1, p. 193-203, 2006.

PEREIRA, Francisco Vítor Macêdo; FERNANDES, Emílio. As encruzilhadas da ancestralidade em Exu e a abertura de possibilidades a uma filosofia africana e afro-brasileira. *In*: SOUZA, Elio Ferreira de, et. al. (Org.). **História e cultura afrodescendente**. Teresina: FUESPI, 2018. p. 592-613.

# *FOGO PÁLIDO* OU *PALE FIRE*: O PREFÁCIO DE KINBOTE E OS JOGOS DE AUTORIA NABOKOVIANOS

**Ariani dos Santos Fontes**[1]

## Introdução

A publicação de uma obra literária não se limita exclusivamente ao seu texto principal, sendo com frequência acompanhada por um conjunto de elementos textuais e visuais que o complementam, contextualizam e orientam sua leitura. Esses elementos, denominados "paratextos", desempenham um papel decisivo na constituição da obra enquanto objeto cultural, ao mediar sua apresentação ao público e influenciar de maneira substancial tanto sua recepção crítica quanto a forma como é interpretada pelos leitores.

O teórico Gérard Genette propõe, em *Paratextos editoriais* (2018), um sumário que reúne tais recursos que atuam como ponte de interação entre a narrativa e o leitor, bem como mediam o modo como a obra é percebida e interpretada. Originalmente publicada por *Éditions du Seuil* na França em 1987, com o título de *Seuils*, faz parte da coleção *Poétique*, que abrange variados trabalhos do mesmo autor voltados para uma análise mais estruturalista de objetos literários. Em 2009, foi traduzida para o português brasileiro por Álvaro Faleiros e publicada pela Ateliê Editorial, recebendo uma segunda edição em 2018, cuja revisão foi realizada por Valter Cesar Pinheiro.

O termo "paratexto" possui uma etimologia que remete àquilo que circunda o texto. Constituído pelo prefixo "para", que denota proximidade ou envolvimento, o vocábulo indica uma zona liminar que se estabelece

[1] Doutoranda em "Estudos Literários" pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS); Bolsista CAPES; Membro integrante do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit/UFS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8088-2060. E-mail: ariani@academico.ufs.br.

em torno do corpo do texto principal. Tal composição semântica sugere, então, que "paratexto" se refere a elementos que fornecem informações adicionais ao conteúdo central, sem, contudo, se confundirem com ele, embora mantenham uma relação de apontamento para o miolo da obra. Segundo Genette, um livro[2] "raramente se apresenta em estado nu" (2018, p. 09), ou seja, dificilmente se apresenta em estado puro, desprovido de mecanismos acessórios. Com frequência, a obra é envolta por um certo número de componentes verbais e não verbais que atuam na mediação entre o texto e o leitor, promovendo a sua inserção em determinados horizontes de expectativa. Entre esses elementos paratextuais, destacam-se os *peritextos*, aqueles situados no interior do volume, como títulos, dedicatórias, prefácios, posfácios, epígrafes, notas etc., e os *epitextos*, que abrangem recursos exteriores ao suporte material do livro, como entrevistas, cartas, declarações ou outros discursos editoriais. Ambos exercem um papel relevante na construção de sentido e na legitimação da obra junto ao público-leitor.

Genette (idem, p. 09-10), em resumo, define os paratextos da seguinte maneira:

> aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder.

Sendo assim, o paratexto se apresenta nas franjas do texto, ao mesmo tempo que recupera a narrativa como força discursiva, atuando como uma espécie de limite e trazendo em seu cerne certas funções. Entre os diversos tipos de paratextos, os prefácios se destacam por fornecer uma contextualização à obra, pois oferecem, na maioria das vezes, um ponto de partida para a interpretação da narrativa, bem como estabelecem um

2 "Tudo o que se passa entre as duas capas nasce do possível e do contingente. Tudo pode acontecer no interior de um livro [...]. Um livro é escrito uma única vez. E toda leitura o faz renascer, sempre, de uma forma diferente" (Melot, 2012, p. 54-55).

diálogo inicial entre o escritor e o público-leitor. Nesse sentido, analisar prefácios, sejam eles autênticos, fictícios ou apócrifos, permite uma compreensão mais aprofundada das intenções do autor e do contexto em que a obra foi criada, visto que estes podem antecipar temas e abordagens que serão desenvolvidas ao longo do texto.

Em vista disso, este estudo objetiva analisar o prefácio fictício de *Fogo Pálido* (2004 [1962]), de Vladimir Nabokov. Nesse sentido, considerando os pressupostos de Gérard Genette, iremos refletir sobre a forma como esse tipo de recurso se apresenta no referido romance, uma vez que demonstra relação direta com a proposta metaficcional frequente na produção literária de seu autor. Além disso, também faremos uso das ideias de Antoine Compagnon a respeito do referido paratexto em *O trabalho da citação* (1996), edição traduzida por Cleonice P. B. Mourão sob o selo da Editora UFMG, a fim de ampliar a nossa investigação e compreender melhor as estratégias literárias empregadas pelo escritor cujo prefácio está sendo analisado.

Para tanto, o artigo está dividido em duas seções principais. A primeira, intitulada "A arte de prefaciar", dedica-se à exposição dos fundamentos teóricos que embasam a investigação do prefácio fictício assinado por Charles Kinbote, com base nos autores referenciados anteriormente. A segunda seção, "Reflexões sobre o prefácio fictício de *Fogo Pálido*: actoral ou alógrafo?", apresenta uma leitura analítica desse recurso específico, com ênfase em suas funções estruturais e em seus efeitos discursivos no conjunto da obra. Trata-se de um tipo de prefácio recorrente na poética de Nabokov, em que se instaura um jogo deliberado com o leitor, marcado por uma sobreposição de vozes que se entrelaçam, revelando uma tessitura narrativa de caráter polifônico. Por fim, apresenta-se uma síntese dos principais achados do estudo, ressaltando os aspectos considerados mais significativos à compreensão do corpus e dos objetivos propostos.

## A arte de prefaciar

Genette define o prefácio como "toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso

produzido a propósito do texto que segue ou que antecede" (2018, p. 145). Nessa orientação, o sujeito do prefácio, segundo Antoine Compagnon, seria aquele que rediz o que está dentro da narrativa: "Eis o que eu quis dizer" (1996, p. 50). Vale destacar que, além de não ser obrigatório, não se trata de uma mera introdução, pois, como afirmou Jacques Derrida:

> Deve-se distinguir o *prefácio* da *introdução*. [...] A introdução (*Einleitung*) tem uma ligação mais sistemática, menos histórica, menos circunstancial com a lógica do livro. [...] Os prefácios, ao contrário, multiplicam-se de edição para edição e levam em conta uma historicidade mais empírica; respondem a uma necessidade de circunstância... (apud Genette, 2018, p. 145, grifos do autor).

Faz-se necessário dizer que o prefácio pode assumir diferentes formatos além da prosa, incluindo diálogos, versos/poemas, entre outros. Cada forma serve para orientar a leitura de modo variado, ajustando-se à intenção do autor e ao estilo do corpo principal. Em relação ao lugar, embora o prefácio seja inserido comumente no início, pode aparecer após o texto principal – esse tipo é mais conhecido como "posfácio". Sob essa perspectiva, "quem diz lugar diz possibilidade, no tempo, e em particular de uma edição para outra, de troca de lugar, que acarreta às vezes uma mudança de estatuto; um prefácio, autoral ou alógrafo, pode tornar-se capítulo de uma coletânea de ensaios [...]" (Genette, 2018, p. 154-155). O prefácio original pode não aparecer em reedições, bem como pode existir prefácio tardio, isto é, aquele que é inserido em edições posteriores; outra opção são os ensaios ou os textos analíticos que acabam por ser transformados em prefácio em novas edições.

Pode-se dizer que esse tipo de recurso paratextual "propõe um método de leitura" (Compagnon, 1996, p. 131), tendo em vista que exerce um caráter pedagógico ao instituir um modo de leitura para a obra prefaciada. Nesse caso, "todo prefácio supõe assim um leitor modelo ou um tradutor fictício; esse é um traço característico da cena imaginária do prefácio: escrevo-o para alguém que já me leu atentamente (e compreendeu-me)" (idem, p. 130). É importante dizer que tanto o início quanto o final de um livro são

passagens nobres, portanto o prefácio está inserido em espaços valorizados, daí infere-se a sua relevância dentro da relação entre escritor e leitor.

Além disso, a escrita desse elemento geralmente se dá após a conclusão do texto principal – ou melhor, daquele ao qual se vincula[3]. Esse dispositivo se caracteriza, sobretudo, por seu caráter regressivo, ainda que esteja posicionado de modo simbólico no limiar do corpo textual, operando como um espaço de legitimação discursiva. Noutras palavras, "o prefácio é retrospectivo. É por isso que, intercedendo pelo título, antecipa o livro; é por isso que se dirige a um leitor imaginário que já o leu" (Compagnon, 1996, 131). Tal observação evidencia o paradoxo constitutivo deste recurso: embora apareça entre as primeiras páginas, ele se projeta a partir de um olhar posterior, já atravessado pela experiência da leitura.

Percebe-se, então, que "a função prefacial se exerce sobre o leitor e que, sob tal aspecto, o momento pertinente é o da publicação" (Genette, 2018, p. 156). Desse modo, entendemos que o prefácio se constrói como uma espécie de comentário antecipado, porém fundamentado por uma dimensão reflexiva localizada, que participa do projeto gráfico da obra. Considerando isso, "todo livro é um projeto. Ele sabe aonde ir, mesmo quando se torna patente que ele não irá a lugar nenhum" (Melot, 2012, p. 47), o que reforça a ideia de que o prefácio integra esse movimento projetual, interferindo nas formas de apreensão do texto principal. Importa salientar, novamente, que a sua elaboração pode ocorrer em dois momentos distintos: previamente à publicação do livro, ou tardiamente em reedições como uma contemplação retrospectiva que acompanha as mudanças socioculturais em vigência.

No que diz respeito aos destinadores, ou prefaciadores, este são sujeitos que assumem a responsabilidade autoral e enunciativa pelo conteúdo contido no prefácio. Esse papel pode ser desempenhado pelo próprio escritor da obra, ou por uma figura de autoridade (externa) – como um crítico literário ou um acadêmico –, ou até mesmo por uma instituição legitimadora (editoras). Tais agentes são classificados da seguinte maneira:

3 "É paradoxal que o prefácio, que se lê primeiro quando se abre um livro, e que fala por antecedência, tenha sido escrito, sempre, talvez, por último [...]" (Compagnon, 1996, p. 132).

> O autor suposto de um prefácio pode ser o autor (real ou pretenso, donde certas trapaças em perspectiva) do texto: chamaremos essa situação muito comum de prefácio *autoral* ou *autógrafo*; pode ser uma das personagens da ação, quando existem ação e personagens: prefácio de *ator* (actoral); pode ser uma outra pessoa (terceira): prefácio *alógrafo* (Genette, 2018, p. 159-160, grifos do autor).

Quando a autoria for atribuída a uma pessoa real, daremos a ele o nome de "prefácio autêntico". Por outro lado, será considerado fictício "um prefácio atribuído a uma pessoa imaginária", bem como "é apócrifo um prefácio falsamente atribuído a uma pessoa real"(Genette, 2018, p. 160). Nesse sentido, o primeiro reflete diretamente as intenções e circunstâncias de um autor real, funcionando como uma instância de mediação entre o livro e o seu contexto de produção. O segundo introduz uma camada narrativa no paratexto, ampliando os jogos de ficcionalização e de deslocamento entre autoria e enunciação. Já o terceiro costuma ser mobilizado como estratégia de legitimação de uma determinada obra, atribuindo-lhe um selo de autoridade simbólica, mesmo que forjada.

Figura 1 – Tabela com os nove tipos de prefácios propostos por Genette (2018, p. 162).

| Papel / Regime | *autoral* | *alógrafo* | *actoral* |
|---|---|---|---|
| *autêntico* | A<br>Hugo para *Cromwel* | B<br>Sartre para *Portrait d'un inconnu* | C<br>Valéry para *Commmentaire de Charmes* |
| *fictício* | D<br>"Laurence Templeton" para *Ivanhoe* | E<br>"Richard Sympson" para *Gulliver* | F<br>"Gil Blas" para *Gil Blas* |
| *apócrifo* | G<br>* "Rimbaud" para *La Chasse spirituelle* | H<br>* "Verlaine" para *La Chasse spirituelle* | I<br>* "Valéry" para *Commentaire de Chames* |

Fonte: *Paratextos Editoriais* (2018).

Em suma, interessa-nos, aqui, o prefácio alógrafo fictício – atribuído a personagens ou figuras imaginárias – e o prefácio actoral fictício,

modalidade que, segundo Genette, "simula o prefácio de autobiografia, em que o prefaciador, fato de que já me lamentei anteriormente, se expressa mais como autor ('foi isto que escrevi') do que como herói ('foi isto que vivi')" (2018, p. 256). Ambas as formas se inscrevem em uma dinâmica autorreflexiva que desequilibra a separação rígida entre ficção e realidade, instaurando um espaço de ambiguidade enunciativa. Nessa perspectiva, "o prefácio é, talvez, de todas as práticas literárias, a mais tipicamente literária" (idem, p. 258).

**Reflexões sobre o prefácio fictício de *Fogo Pálido*: actoral ou alógrafo?**

Em linhas gerais, ao nos debruçarmos sobre um romance, é necessário tomá-lo como elemento central do processo analítico. Para tanto, impõe-se descrevê-lo e situá-lo criticamente, oferecendo uma visão abrangente de seus aspectos literários e estruturais. Tal abordagem possibilita inserir o objeto de estudo em um panorama mais amplo, favorecendo a compreensão de suas singularidades e potencializando a leitura de suas camadas interpretativas. Trata-se de reconhecer que todo texto literário é atravessado por contextos históricos/socioculturais e moldes discursivos que o inserem em uma determinada tradição – ainda que, por vezes, a subverta.

Antes de adentrarmos no objeto de análise, faz-se necessário apresentar o seu escritor "real", o russo-americano Vladimir Nabokov (1899-1977), conhecido por sua prosa intricada, marcada por refinamento estilístico e elaborados jogos metalinguísticos. Nascido em São Petersburgo, em uma família aristocrática, teve acesso a uma formação intelectual privilegiada, fato que se refletiria intensamente em sua produção literária. Com a Revolução Russa de 1917, sua família foi forçada ao exílio, experiência que deixaria marcas profundas em sua obra, especialmente por meio de temas como memória, perda, exílio e identidade. Era fluente em russo, inglês e francês, assim como chegou a traduzir alguns de seus romances e contos, ou a colaborar diretamente com tradutores, o que revela seu rigor com a linguagem e sua consciência estética sobre os efeitos do texto em diferentes línguas. Além de romancista, foi também entomólogo, dedicando-se à

taxonomia de borboletas, tendo atuado como lepidopterista no Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, conciliando ciência e literatura em uma trajetória profissional multifacetada.

Nesta seção, propomos uma análise do prefácio de *Fogo Pálido*, uma das obras mais consagradas da produção nabokoviana, com a intenção de compreender de que modo Nabokov mobiliza esse dispositivo paratextual como estratégia autorreflexiva, encenando, já no início do romance, uma complexa articulação entre narrador e leitor. Com isso, revela-se não apenas como uma apresentação do romance, mas como parte integrante de sua própria estrutura narrativa e de sua estética polifônica. Escrito originalmente em língua inglesa e publicado em 1962 pela *Putnam's Sons* nos Estados Unidos, com o título de *Pale Fire* (322 páginas), recebeu mais tarde uma nova edição em 1989 pela *Vintage Books*, um selo da *Random House*.

Ele foi antecedido por outros títulos de destaque, alguns escritos em russo e outros em inglês, como *Machenka* (1926), *Rei, valete e dama* (1928), *A defesa Lujin* (1930), *A verdadeira vida de Sebastian Knight* (1941), *Bend sinister* (1947), *Invitation to a beheading* (1950), *Lolita* (1955), *Pnin* (1957). Vale salientar que para a realização deste estudo foram consultadas a edição de 1989 e a 2ª edição da tradução para o português brasileiro realizada por Jorio Dauster e S. Duarte, que foi publicada pela Companhia das Letras em 2004 (304 páginas). Todavia, vale mencionar a edição *Novels 1955-1962* (1996) da *Library of America*, que faz parte de uma importante coleção de três volumes que reúne textos do referido autor.

*Fogo Pálido* apresenta um poema épico de 999 versos – ou mil, caso o primeiro verso seja repetido ao final –, supostamente escrito pelo professor universitário John Francis Shade, que estão dispostos em uma estrutura simétrica de quatro partes, e vem acompanhados por comentários em formato de notas elaborados por Charles Kinbote, autointitulado editor. É uma edição crítica daquele que seria o último poema de Shade, cuja análise é conduzida por Kinbote, que faz apontamentos de cunho biográfico e interpretações altamente subjetivas. Nele, a narrativa se desenrola por meio da interação entre os versos e as notas, instaurando um diálogo

metatextual que é responsável por criar, de maneira sofisticada e ambígua, um mundo meticulosamente construído, em que as fronteiras da autoria se tornam progressivamente mais instáveis.

As notas do editor promovem o desenrolar da trama, na medida em que revelam uma história paralela centrada na figura de Kinbote, tal como a sua obsessão por Zembla – um reino do qual ele alega ser um rei deposto. Diante de sua prosa delirante e megalomaníaca, ele reinterpreta o poema à luz de sua própria mitologia pessoal e de fatos da vida pessoal de Shade, convertendo-o em uma espécie de (pseudo)biografia dupla, em que o texto editado é sistematicamente distorcido para acomodar suas obsessões. Essa apropriação do material poético pelo comentador fictício introduz múltiplas dimensões de sentidos, ao mesmo tempo em que recobre o prefácio de ironia e duplicidade. A metaficção que emerge dessa estruturação evidencia o modo como Nabokov mobiliza a figura desse suposto crítico/editor para questionar a natureza da autoria e da própria realidade ficcional, alternando vozes narrativas que se sobrepõem à sua, enquanto autor autêntico e unívoco.

John Francis Shade é descrito como um escritor talentoso e amplamente respeitado em seu meio intelectual. Ele e a esposa teriam sido profundamente afetados por uma tragédia familiar: o suicídio de sua filha única, Hazel. Essa perda familiar, conforme sugerem as notas editoriais, é frequentemente retomada no poema por meio de densas reflexões filosóficas sobre a vida e a morte. Paralelamente, o editor Kinbote se apresenta como seu vizinho e colega de faculdade, alegando ter conhecimento profundo sobre certos aspectos de sua intimidade pessoal, especialmente no que diz respeito à dinâmica familiar de Shade.

Como se pode observar a seguir:

> Maud Shade, 1869-1950, irmã de Samuel Shade. Quando morreu, Hazel (nascida em 1934) não era a bem dizer um bebê, como se depreenderia no verso 90. Achei seus quadros desagradáveis, mas interessantes. Tia Maud não tinha nada de solteirona, e seu espírito extravagante e sardônico deve ter chocado às vezes as damas da sociedade de New Wye (Nabokov, 2004, p. 112).

Em relação à figura responsável pelo prefácio, como já foi dito anteriormente, tem-se o curioso Kinbote, que se coloca na posição de autoridade crítica ao enfatizar os conteúdos temáticos do poema, em detrimento de sua estrutura formal. Tal posicionamento, conforme Genette (2018), se alinha a uma das funções tradicionais do prefácio – a de orientar a leitura, destacando questões conceituais da obra –, porém se mostra subvertida pela natureza ficcional da voz enunciadora. Revela-se, então, um *prefácio alógrafo fictício*, com traços que o aproximam da modalidade *actoral*, em que o sujeito prefaciador assume protagonismo e desloca o foco do romance para si mesmo. Em vez de simplesmente preparar o leitor, o texto prefacial desestabiliza expectativas, nesse caso, operando como um dispositivo metatextual que fragiliza a noção de verdade literária.

Com isso, temos uma personagem fictícia assinando um prefácio de uma obra inserida em uma realidade literária cuidadosamente fabricada, concebida por um idealizador real que demonstra pleno domínio desse tipo de configuração ficcional, visto que se trata de algo recorrente em sua poética. Nabokov insere dentro de seu universo literário figuras cuja verossimilhança é tamanha que certos leitores menos atentos podem ter dificuldade em perceber a natureza inventada tanto do escritor quanto do editor, como ocorre em *Fogo Pálido* e *Lolita*. No contexto deste primeiro, aqui analisado, o prefaciador – que também ocupa a posição de narrador –, revela-se uma voz pouco confiável, na medida em que suas interpretações se tornam exageradas. Nesse sentido, a sua obsessão por Zembla o leva a buscar, de forma incessante, conexões entre os versos do poema e os aspectos de sua suposta biografia, impondo ao texto de Shade uma leitura enviesada.

O primeiro parágrafo do prefácio já nos oferece traços significativos para compreender o discurso de Kinbote:

> Fogo pálido, poema em dísticos decassílabos com um total de 999 versos divididos em quatro cantos, foi composto por John Francis Shade (nascido em 5 de julho de 1898, falecido em 21 de julho de 1959) durante os últimos vinte dias de sua vida, na casa onde morava em New Wye, Appalachia, Estados Unidos. O manuscrito, em sua maior

> parte passado a limpo, a partir do qual o presente texto foi impresso com fidelidade, consiste em oitenta fichas de cartolina de tamanho médio, em cada uma das quais Shade reservava a linha cor-de-rosa de cima para os títulos indicativos (número do canto, data), utilizando as catorze linhas azul-claras para escrever com pena de ponta fina, em caligrafia miúda, cuidadosa e notavelmente clara, o texto de seu poema, pulando uma linha para indicar o espaço duplo e usando sempre uma nova ficha para iniciar cada canto (Nabokov, 2004, p. 11).

O trecho acima suscita discussões ao mesmo tempo em que abre variadas perspectivas interpretativas, sem, contudo, comprometer a opacidade poética do texto que se seguirá. Nesse primeiro parágrafo, o leitor é apresentado de antemão a uma série de informações preliminares: o quantitativo de versos, a divisão em cantos, a métrica empregada, datas irrelevantes ligadas à biografia de Shade e a descrição minuciosa da forma como o manuscrito teria sido encontrado. Esses dados já sinalizam o perfil de um autor por ora passivo, visto que se trata de uma obra póstuma. Vale destacar que uma das possíveis significações da palavra "shade" é "sombra", termo que pode ser descrito como um artifício intencional, tendo em vista o teor da narrativa: o poeta, ainda que escritor do poema, permanece à sombra de um editor autonomeado, que assume o controle do discurso. Por sua vez, o nome Kinbote não aparenta ter sido retirado de nenhum contexto específico, mas a sua sonoridade dissonante sugere uma certa estranheza, talvez um indício da personalidade excêntrica da personagem.

> O curto Canto Primeiro (166 versos), com todos os seus divertidos passarinhos e parélios, ocupa treze fichas. O Canto Segundo, favorito do leitor, e o chocante tour de force que é o Canto Terceiro têm a mesma extensão (334 versos), cobrindo cada qual 27 fichas. O Canto Quarto repete a extensão do primeiro, ocupando também treze fichas, das quais as quatro últimas, utilizadas no dia de sua morte, apresentam-se sob a forma de um rascunho revisto em lugar de um texto passado a limpo (Nabokov, 2004, p. 11).

O prefaciador prossegue descrevendo de maneira detalhada o manuscrito, enfatizando, entre outros aspectos, o uso de fichas de cartolina como suporte para a escrita. Tal descrição não apenas evidencia o método meticuloso e disciplinado com o qual Shade teria se dedicado à composição de seu poema, como também antecipa, de modo sutil, a tragédia que se abateu sobre ele. Conforme observa Genette, esse tipo de prefácio "é, basicamente, de tipo modestamente editorial e propriamente universitário (descrição técnica do manuscrito, cronologia da composição, controvérsia sobre o grau de acabamento, indicação de variantes) até o momento em que a menção de suas relações pessoais com o autor falecido" (2018, p. 255) desvia o foco da crítica para o terreno pessoal, rompendo, assim, com a neutralidade até então sustentada.

Diante de todo o conhecimento demonstrado por Kinbote acerca de variados aspectos da escrita e da rotina diária de Shade, nota-se uma diluição gradual dos contornos entre autor e narrador ou crítica e criação. A voz do editor se entrelaça aos fatos narrados, sobrepondo-se a eles de tal modo que, em determinado momento, torna-se difícil discernir se ele seria um pseudônimo, isto é, uma projeção de Shade ou vice-versa – aqui, pensa-se em prefácio *actoral fictício*, no qual o prefaciador assume a voz do próprio autor da obra. No entanto, considerando o que preconiza Genette (2018), embora o texto carregue traços que o aproximam dessa tradição, prevalece a configuração de um *alógrafo fictício* – ou seja, um prefácio atribuído a uma figura imaginária distinta do escritor fictício. Em *Fogo Pálido*, o prefácio incorpora, portanto, características híbridas das duas modalidades, situando-se em uma zona de indefinição – ora "pseudoactoral", ora "pseudoalógrafa" –, evidenciando, com isso, a heterogeneidade da instância enunciativa e a fragmentação dos sujeitos que atravessam a poética nabokoviana.

Essa ambiguidade se projeta também nas escolhas discursivas adotadas por Kinbote ao longo do paratexto. Em dado momento, ele sugere que as versões rejeitadas do poema possuem valor artístico significativo, possivelmente superior a determinadas passagens incluídas na versão final. Tal posicionamento não apenas revela sua leitura fortemente subjetiva

da obra, mas também destaca a complexidade das escolhas editoriais e do próprio processo de escrita de um texto literário. Pode-se inferir, assim, que sua estratégia visa moldar a recepção do poema, ao atribuir previamente valor estético a determinadas passagens, ainda que "apagadas". Nesse ponto, Genette (2018) observa que o prefácio não apenas orienta a leitura e a interpretação da narrativa, como também exerce influência direta sobre a percepção estética do leitor, funcionando como um instrumento discursivo que antecipa sentidos e legitima abordagens interpretativas específicas.

> Em minhas notas ao poema, o leitor encontrará essas versões recusadas. Seus lugares estão indicados, ou pelo menos sugeridos, pela redação dos versos definitivos em sua vizinhança imediata. Em certo sentido, muitas delas têm maior valor artístico e histórico do que algumas das mais belas passagens do texto final. Agora devo explicar como me tornei o editor de Fogo pálido (Nabokov, 2004, p. 14).

Ademais, a referência do prefaciador ao modo como se tornou editor da supracitada obra expõe uma dinâmica de autoridade e controle sobre o que o leitor encontrará ao prosseguir com a leitura. Tal gesto reforça o caráter autorreferencial da narrativa e reitera a escrita como um exercício intertextual. Nesse contexto, o prefácio funciona como espaço de negociação de sentidos entre a tríade já mencionada: autor, narrador e leitor. A declaração de Kinbote a respeito dos trechos rejeitados atua, assim, não apenas como uma problematização do ato criativo, mas também como uma tentativa deliberada de conduzir a recepção, abrindo margem para a multiplicidade de leituras possíveis que advém da própria natureza da arte escrita.

Dessa maneira, a manipulação das fronteiras entre realidade e ficção adquire contornos ainda mais ambíguos diante de paratextos dessa natureza, como os prefácios fictícios, frequentemente mobilizados em textos autorreflexivos/metaficcionais. Aliás, a relação simbiótica entre Kinbote e Shade pode ser descrita, portanto, como uma metáfora das tensões entre autoria e obra, posto que o primeiro, na condição de editor, tenta controlar e reinterpretar o texto do segundo, à semelhança do que ocorre, não raramente, na realidade material, quando autores procuram dominar as

interpretações de suas próprias criações. Por fim, a possibilidade de que ambos sejam manifestações de um mesmo indivíduo – ou figuras espelhadas dentro do enredo – funciona como aparato de subversão das tradições literárias, transgredindo os limites entre ficção e realidade que sustentam a ilusão romanesca.

## Considerações finais

Cumpre salientar, diante do exposto, que o paratexto configura-se como uma extensão do miolo principal da obra, cuja função não se limita a introduzi-lo, mas sobretudo a torná-lo visível no mercado editorial, garantindo sua recepção e circulação entre potenciais leitores. Como pontua Genette, trata-se de um recurso que existe para "apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente" (2018, p. 9) no mundo.

Outrossim, torna-se fundamental compreender que *Fogo Pálido* não apenas exemplifica a complexidade do paratexto enquanto instância liminar, mas também coloca em destaque a problematização da autoria e da mediação narrativa. O romance, ao ser prefaciado por Kinbote, uma figura ficcional, abre margem para refletirmos sobre a natureza desse prefácio fictício – seria ele actoral ou alógrafo? A resposta não é simples, pois Vladimir Nabokov, por meio de sua estética fortemente marcada por jogos de linguagem, constrói uma instância enunciativa híbrida, na qual as fronteiras entre criador e editor são constantemente tensionadas.

Dito isso, vale retomar brevemente o perfil deste escritor que transitou entre distintos sistemas linguísticos e em variadas tradições literárias. Além de romancista, Nabokov atuou como professor, tradutor e crítico, sendo reconhecido por uma produção literária atravessada por um discurso paródico e metaficcional. Tais aspectos são encontrados facilmente em *Fogo Pálido*, romance em que o leitor não é um mero receptor, mas um jogador convidado a solucionar enigmas, ou seja, a ocupar uma posição ativa, sendo instigado a desconfiar do diálogo perpetrado por Kinbote entre o que é dito, quem diz e quem parece estar por trás de cada fala.

No supracitado prefácio, Kinbote se apresenta como editor e grande conhecedor da biografia de Shade, assumindo a autoridade de quem interpreta e "corrige" o texto alheio. A princípio, temos um caso típico de prefácio alógrafo fictício, atribuído a um personagem distinto do autor da obra, mas que em diversos momentos passa a assumir uma postura de actoral fictício, visto que a voz do prefaciador incorpora um personagem autoral, inserindo-o em uma tradição de romance polifônico. Essa dualidade demonstra como Nabokov transforma o recurso paratextual em um espaço privilegiado de experimentação literária, ampliando as possibilidades da criação literária e da crítica dentro de um mesmo universo criativo.

Por fim, como bem sintetiza o próprio Kinbote, em seu tom costumeiro e exagerado, "o poema de Shade é, de fato, esse repentino floreio de mágica: meu grisalho amigo, meu velho e querido feiticeiro, pôs no chapéu um monte de fichas de cartolina – e dele extraiu um poema" (Nabokov, 2004, p. 24). A imagem do truque mágico, ao final, cristaliza a dimensão estética nabokoviana: a criação literária como ilusionismo consciente, capaz de embaralhar ficção e crítica, forma e conteúdo, autor e personagem, deixando o leitor, como um cúmplice curioso, diante de um espetáculo cuidadosamente encenado no limiar entre a verdade literária e a autonomia da ficção, em que toda certeza se torna instável e todo sentido potencialmente dúbio.

## Referências

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editorais**. Tradução de Álvaro Faleiros. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

MELOT, Michel. **Livro**. Tradução de Marisa Midori Deaecto e Valéria Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

NABOKOV, Vladimir. **Fogo Pálido**. Tradução de Jorio Dauster e S. Duarte. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NABOKOV, Vladimir. **Pale Fire**. New York: Vintage Books, 1989.

# A JORNADA HEROICA DE CRISTÓVÃO DE MENDOZA: O MITO E O ÉPICO EM ZULMIRO LERMEN

**Leticia Lima**[1]

## Considerações iniciais

Desde os cantos homéricos até as narrativas contemporâneas, o gênero épico tem se constituído como um espaço privilegiado para a celebração de feitos extraordinários, da travessia do desconhecido e da construção simbólica do herói. A permanência de certas estruturas narrativas ao longo dos séculos sugere a existência de um padrão arquetípico que transcende culturas e épocas. É nesse contexto que a teoria do monomito, proposta por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (2006), oferece uma potente chave interpretativa: a jornada do herói como matriz simbólica da experiência humana, refletida nas epopeias antigas e reconfigurada nas narrativas modernas.

Este artigo parte dessa intersecção entre o épico e o monomito para analisar a jornada do herói na personagem Cristóvão de Mendoza, presente em uma das digressões do poema épico *Gaú-chê-rama-ura*, de Zulmiro Lermen. O objetivo é compreender como essa narrativa contribui para a construção simbólica e estética da obra. A análise também considera o (re) aparecimento dessa personagem em outras composições épicas do autor, a fim de discutir o aproveitamento dessa narrativa como componente da matéria épica em estruturas modernas do gênero. Para tanto, o texto estabelece um diálogo entre mito e história, tendo como suporte teórico as discussões sobre o épico (Staiger, 1997; Silva, 2017; Silva; Ramalho, 2007) e a mitologia comparada (Campbell, 2006).

1 Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (bolsista PROSUC/CAPES). Mestra em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul. Graduada em Letras – Licenciatura Plena em Português pela Universidade de Caxias do Sul. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9363-0628. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/7900258273084740.

**A dimensão épica da obra de Lermen**

Antes de adentrar a estrutura do monomito, é necessário compreender as especificidades do épico enquanto forma literária. Tradicionalmente associado à exaltação de feitos heroicos e à fundação de identidades coletivas, o épico articula elementos históricos, míticos e simbólicos em uma narrativa de grande amplitude. Sua linguagem elevada, a presença de um herói central e a dimensão coletiva de seus temas conferem-lhe um estatuto singular dentro da tradição literária. No entanto, o épico não é uma forma estática; ele se reinventa ao longo do tempo, dialogando com diferentes contextos culturais e históricos. Assim, ao considerar a jornada do herói como estrutura recorrente no épico, é possível perceber como essa forma narrativa se adapta e se atualiza, mantendo-se relevante mesmo em produções modernas, nas quais se insere a obra que será aqui abordada.

A análise da trajetória de Cristóvão de Mendoza em *Gaú-chê-rama-ura* permite uma reflexão sobre o enquadramento da obra na tradição épica da literatura brasileira. A estrutura narrativa, a linguagem solene e o tratamento simbólico da figura do herói sugerem uma filiação ao gênero épico, ainda que em um contexto regional e moderno. Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger (2006) descreve a epopeia como uma forma marcada pela objetividade narrativa, pelo distanciamento entre o narrador e os acontecimentos e pela contemplação de um passado elevado à condição de exemplar. Esses traços estão presentes na obra de Lermen, cuja narração em terceira pessoa e tom cerimonioso conferem à figura de Mendoza uma aura mítica e fundacional.

Essa leitura se articula com a proposta de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho em *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso* (2007), que reivindica uma revalorização da tradição épica nacional. Os autores defendem que a epopeia brasileira, embora frequentemente negligenciada, constitui um campo fértil para a construção de identidades coletivas e para a elaboração simbólica da história. A obra de Lermen, ao narrar a origem do povo gaúcho – na qual se insere, ainda que em segundo plano, a figura de Cristóvão de Mendoza –, participa desse movimento de

resgate e reinvenção da epopeia, atuando como uma narrativa fundacional do imaginário sul-rio-grandense.

Essa perspectiva se aprofunda quando consideramos a leitura proposta por Anazildo Vasconcelos da Silva em sua *Formação épica da literatura brasileira* (2017), na qual o autor defende que a epopeia, no contexto brasileiro, não se limita à imitação de modelos clássicos, mas se constitui como um espaço de elaboração simbólica da experiência histórica nacional. Silva (2017) argumenta que a forma épica, ao ser transplantada para o solo brasileiro, adquire contornos próprios, articulando elementos da tradição europeia com temas, paisagens e personagens nacionais.

Nesse sentido, a figura de Cristóvão de Mendoza pode ser compreendida como uma atualização do herói épico em um contexto regional, cuja trajetória não apenas encena a fundação de um *ethos* gaúcho, mas também participa de um projeto mais amplo de construção de uma memória coletiva. A obra de Lermen, ao inscrever-se nessa linhagem, contribui para o que Silva (2017) identifica como um processo de "formação épica" da literatura brasileira – um movimento que revela a vitalidade e a complexidade do épico em contextos pós-coloniais.

## A jornada épica de Cristóvão de Mendoza, personagem de Lermen

Partindo dessas considerações, podemos afirmar que a figura do herói, longe de se restringir aos grandes nomes da tradição clássica, também emerge nas narrativas locais, nas quais a memória e o mito se entrelaçam. É nesse contexto que se insere a obra de Zulmiro Lino Lermen (1917–1997), escritor gaúcho cuja produção literária se estendeu das décadas de 1940 a 1990. Apesar de ter atuado por tanto tempo no cenário literário da Serra Gaúcha – região onde nasceu e desenvolveu sua carreira – sua obra permanece, ainda hoje, pouco conhecida e explorada[2]. Ao

2 Esta análise insere-se em um percurso de pesquisa iniciado em 2018, dedicado ao estudo da obra de Lermen, com ênfase em suas composições épicas e na representação simbólica de personagens históricos e míticos. Parte desse trabalho resultou na dissertação de mestrado *Gaú-chê-rama-ura: mito e imaginário no épico de Zulmiro Lino Lermen*, defendida em agosto de 2020, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. Disponível em: https://repositorio.ucs.br/11338/6720. Acesso em: 25 jun. 2025.

longo de sua trajetória, Lermen demonstrou interesse por diversos temas, alguns dos quais se repetem com frequência em seus escritos. Entre eles, destaca-se a recorrência da personagem Cristóvão de Mendoza, foco do presente artigo.

Cristóvão de Mendoza foi uma figura histórica: padre jesuíta, participou ativamente do processo de consolidação das Missões sul-americanas e é reconhecido por ter introduzido o gado no território que hoje corresponde ao Rio Grande do Sul. Foi morto em 1635, na região do Campo dos Bugres – atual cidade de Caxias do Sul – durante um ataque promovido por forças indígenas que resistiam ao processo de evangelização empreendido pelos jesuítas[3]. O tema de sua trajetória histórica surge como um desdobramento de dois eixos recorrentes na produção literária de Lermen: a história do Rio Grande do Sul e os povos indígenas da região. Esses tópicos aparecem com frequência em seus textos – lendas, contos, romances e poemas –, compondo um imaginário que entrelaça memória, identidade e tradição.

Até o momento desta pesquisa, foram identificados quatro títulos na obra de Lermen que contemplam a figura de Cristóvão de Mendoza: (a) o canto V do poema *Os Gaúchos*, intitulado "Cristóvão de Mendoza" (1963); (b) *Cristóvão de Mendoza: poemeto épico dramático* (1964); (c) *Cristóvão de Mendoza: vida ideal* (1982); e (d) as estrofes 88 a 147 do poema *Gaú-chê-rama-ura*, sob o título "O introdutor do gado no Rio Grande". A leitura comparada desses textos, contudo, revela tratar-se essencialmente do mesmo conteúdo, com variações pontuais – inserções, omissões ou reorganizações – que diferem de uma versão para outra. Na edição consultada de *Cristóvão de*

3 A resistência indígena à ação missionária jesuíta foi um fenômeno recorrente no período colonial, especialmente entre grupos que viam na catequese uma ameaça à sua autonomia cultural, territorial e espiritual. O ataque que resultou na morte de Cristóvão de Mendoza insere-se nesse contexto de tensões entre os projetos colonizadores europeus e as populações originárias. Embora esse aspecto histórico não seja ocultado no texto de Lermen, a narrativa adota uma perspectiva romantizada da relação entre o indígena e o jesuíta. O indígena é frequentemente representado sob a figura do *bom selvagem*, dócil e receptivo à evangelização, enquanto os grupos que resistem são representados como bárbaros, inimigos ou mesmo demonizados – o que revela uma construção simbólica alinhada a uma visão idealizada do processo missionário.

*Mendoza: poemeto épico dramático* (1964), inclusive, há a indicação explícita de que o texto corresponde ao canto V de *Os Gaúchos* (1963)[4].

Diante desse panorama, torna-se pertinente investigar de que maneira Lermen estrutura a trajetória de Cristóvão de Mendoza à luz do arquétipo do herói. A recorrência da personagem em diferentes obras e versões sugere não apenas um interesse temático, mas também uma construção simbólica que dialoga com elementos míticos e narrativos universais. A seguir, propõe-se uma leitura analítica da figura de Mendoza a partir do modelo da jornada do herói, identificando os estágios dessa trajetória e suas ressonâncias no imaginário regional.

**Quando os Andes falam: o chamado à aventura**

Em *Gáu-chê-rama-ura*, a figura heroica que emerge na digressão não se apresenta de forma imediata ou convencional. Trata-se de uma personagem que, à primeira vista, ocupa posição secundária na narrativa, mas cuja presença se revela central à medida que a memória e o mito se entrelaçam. A história narrada é a de Cristóvão de Mendoza, cuja identidade é inicialmente velada sob o nome de Rodrigo – um jovem lembrado por Gauchê[5]

4 A prática de reaproveitamento textual é recorrente na obra do poeta, que frequentemente republicava versões modificadas de seus poemas em diferentes formatos e contextos. Esse procedimento sugere não apenas uma estratégia de circulação, mas também uma concepção dinâmica da criação literária. Lermen mantinha em sua biblioteca pessoal exemplares repetidos de livros nos quais colava recortes de jornais com textos próprios ou matérias sobre sua produção, compondo uma espécie de memorial artesanal. Um exemplo notável é o caso do poema *Gaú-chê-rama-ura*, cujas estrofes foram publicadas entre abril de 1967 e dezembro de 1968 no *Jornal Pioneiro*, hoje o principal nome da imprensa jornalística de Caxias do Sul. O autor recortou todas essas publicações e as colou sobre as páginas de um exemplar do romance *Seara vermelha*, de Jorge Amado. Além disso, a obra *Cristóvão de Mendoza: vida ideal* (1982) foi apresentada pelo próprio autor como uma segunda edição do poemeto e oferecida como presente ao Instituto Educacional Cristóvão de Mendoza, onde lecionou por muitos anos. Nessa edição, há uma nota de rodapé que identifica o texto como "um dos cantos do poema *Gaú-chê-rama-ura* de Zulmiro Lermen, 1960". Embora essa informação seja valiosa para a datação da obra, não é possível confirmar sua autoria, uma vez que a nota não é assinada e foi publicada quando o autor já se encontrava em idade avançada.

5 Gauchê é uma das personagens centrais do épico *Gaú-chê-rama-ura*. Ao lado de Imembuí, indígena da etnia minuana, protagoniza a união mítica que dá origem ao primeiro gaúcho – fruto do encontro entre o branco e o indígena. Essa releitura dialoga com a narrativa de *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, na qual o gaúcho surge da união entre Ana Terra e Pedro Missioneiro.

como alguém que conhecera há muitos anos. Essa estratégia narrativa de ocultamento e posterior revelação confere à personagem um caráter ancestral e quase mitológico, reforçado pela forma como é relembrado e reintroduzido no enredo. Essa revelação não apenas ressignifica a trajetória da personagem, mas também a insere no imaginário coletivo como um elo entre o passado histórico e a construção simbólica do herói regional.

Em *O herói de mil faces*, Campbell (2006) propõe um padrão estrutural segundo o qual a jornada heroica se inicia em um *mundo comum* – o espaço de origem do herói, onde ele vive antes de ser chamado à aventura. É nesse contexto inicial que encontramos Cristóvão de Mendoza, inserido em uma realidade de conforto e prestígio, oriundo de uma família abastada. Esse mundo comum é atravessado por uma inquietação interior, que o impulsiona a buscar um propósito mais elevado, sugerindo, desde o início, uma predisposição à ruptura com a normalidade.

É importante observar, contudo, que a configuração inicial da trajetória de Cristóvão de Mendoza não se apresenta de forma uniforme em todas as versões da obra de Lermen. Em *Gaú-chê-rama-ura*, embora haja uma menção à vida anterior da personagem, ela é breve e menos desenvolvida. Na parte principal da narrativa, Mendoza já aparece integrado ao contexto das missões jesuíticas, o que confere à sua figura um caráter mais mítico e atemporal. Já nas demais versões, há uma elaboração mais detalhada de sua vida pregressa, com destaque para sua origem nobre, sua inquietação espiritual e sua decisão de abandonar o lar para seguir a vocação religiosa. Essa diferença revela distintas estratégias narrativas e graus variados de adesão ao modelo da jornada do herói, permitindo identificar com mais clareza, nas versões posteriores, os estágios iniciais da trajetória heroica. Os seguintes trechos ilustram esse contraste:

> Mas onde estaria aquele jovem
> que tinha uma Beleza em a vida?
> Seu nome era Rodrigo e era valente... (*Gaú-chê-rama-ura*, est. 87)
>
> Rodrigo abandona o rico lar
> Caminha légua e mais légua a pé

> A fim de sua Ordem abraçar... (*Cristóvão de Mendoza: poemeto épico-dramático*, est. 8)

Esses versos evidenciam a transição do herói entre dois mundos: o da nobreza e o da missão espiritual. O chamado à aventura, na narrativa de Mendoza, não se apresenta como uma convocação externa ou uma ordem clara e imediata. Ao contrário, é no recolhimento solitário nos Andes que o herói começa a perceber a voz que o convoca à transformação. A travessia do limiar, portanto, não é apenas geográfica, mas profundamente interior. Nesse momento, a natureza torna-se mediadora da revelação divina, e o herói, em contemplação, abre-se à luz de um novo propósito. A estrofe 6 do poema *Cristóvão de Mendoza: vida ideal* (1982) ilustra poeticamente esse instante de epifania:

> Qual pétalas de rosa abrindo ao sol,
> A mente de Rodrigo abre à luz,
> E esta alma pura, de escol,
> Percebe o chamamento de Jesus...

A imagem da mente que se abre como flor ao sol reforça a ideia de um despertar gradual, sensível e silencioso, em que o chamado não é imposto, mas intuído.

É somente após essa experiência de iluminação que Mendoza busca o encontro com Inácio de Loyola, figura histórica que, na narrativa, assume o papel do "mentor" ou "sábio ancião". A ordem dos eventos, portanto, subverte a sequência tradicional proposta por Campbell (2006), em que o herói geralmente encontra o mentor antes de compreender plenamente sua missão. No caso de Mendoza, o encontro com o sábio é consequência da escuta interior e da preparação espiritual vivida nos Andes. A adesão à Companhia de Jesus e a renúncia ao mundo material marcam, então, não o início da jornada, mas a confirmação de um caminho já intuído e aceito.

Essa inversão de etapas evidencia a necessidade de relativizar a estrutura da jornada do herói. Embora Campbell (2006) proponha um modelo arquetípico com etapas bem definidas, ele mesmo reconhece que tais

elementos podem variar conforme a tradição cultural e espiritual de cada narrativa. No caso de Mendoza, a jornada é moldada por valores cristãos e por uma sensibilidade poética que privilegia o recolhimento, a contemplação e a escuta interior como formas legítimas de revelação. Assim, a jornada do herói não deve ser vista como um roteiro fixo, mas como uma matriz flexível, capaz de se adaptar às múltiplas formas de expressão simbólica e espiritual das diferentes civilizações.

Compreendidos o chamado, a acolhida e a orientação do mentor, o herói está pronto para abandonar definitivamente o mundo conhecido e lançar-se à aventura. No caso de Mendoza, essa partida não se dá apenas em termos geográficos, mas também espirituais e existenciais. A travessia do limiar marca o início de uma série de provações que testarão sua fé, sua coragem e sua capacidade de renúncia. É nesse novo território – físico e simbólico – que o herói enfrentará os primeiros obstáculos, confrontando forças externas e internas que desafiam sua transformação.

### A caverna e a cruz: Mendoza no caminho de provas

A etapa da iniciação na jornada de Cristóvão de Mendoza é marcada por uma série de provas que testam não apenas sua resistência física, mas também sua dimensão simbólica enquanto figura heroica. A fuga do Guairá, a luta contra os mamelucos, o exílio forçado, a peste e a fome, em sua travessia até as Missões Rio-Grandenses, configuram um percurso de sofrimento, superação e teste de sua própria fé que o aproxima daquilo que Campbell (2006) denomina "caverna oculta", ou seja, o momento mais sombrio da jornada, em que o herói confronta seus maiores medos e limites. Esses episódios funcionam como *ritos de passagem*, nos quais Mendoza se transforma, deixando de ser apenas um sobrevivente para tornar-se um símbolo de resistência e renascimento.

Essa travessia é iniciada com a decisão consciente de partir, quando Mendoza reconhece que sua missão é proteger os povos indígenas da violência colonial. A imagem do "dique forte à crueldade" (est. 55, *Vida ideal*) sintetiza o papel do herói como barreira moral diante da destruição. A

partida, acompanhada de uma comitiva e recursos, marca o início de um novo ciclo de provações:

> Montando o seu cavalo o santo parte
> Levando em companhia comitiva
> E gado pra criar naquela parte
> Tão rica em pastagem primitiva (*Vida ideal*, est. 56)

As provas que se seguem são intensas e múltiplas. Mendoza enfrenta o ataque dos ibinguáras, colocando-se como escudo humano para proteger os demais. Mesmo ferido, continua batizando os não convertidos, reafirmando sua fé em meio ao caos:

> Cristóvão enfrentando os ibinguáras
> Aos não batizos vai já batizando,
> Gritando fujam todos do ataque,
> Que o deixem, fujam, inda há escape! (*Vida ideal*, est. 57)

O ápice da iniciação ocorre no martírio. Capturado, torturado e abandonado, Mendoza transforma sua dor em oração. Sua súplica final sugere o caráter espiritual da jornada:

> Pai meu! em verdes anos meus pedi:
> A vida e o sangue meu eu Te ofereço
> Por estas almas Tuas abandonadas...
> E agora, que o pedido já senti,
> Perdoa a estes pobres, eu Te peço,
> E faze-os em Ti, em Tuas moradas! (*Vida ideal*, est. 61)

A súplica de Mendoza, feita em meio ao pântano e à agonia, ecoa diretamente as palavras de Cristo na cruz, revelando a dimensão messiânica que a narrativa atribui ao herói. Ao pedir perdão por seus agressores e oferecer sua vida pelas "almas abandonadas", Mendoza transcende a condição de mártir e se aproxima da figura do redentor. Essa identificação simbólica prepara o terreno para a etapa final da jornada: o retorno. Embora

não haja uma ressurreição literal, o fato de seus algozes acreditarem que ele está morto, quando ainda vive, e a posterior preservação milagrosa de seu corpo – encontrado intacto dias depois – conferem à sua figura um caráter sagrado. O riacho onde seu corpo é lançado torna-se "fonte azul", símbolo de pureza e renovação, e seu legado espiritual passa a integrar a memória coletiva das Missões. Assim, o herói retorna não com um objeto mágico, mas com um testemunho de fé, resistência e transformação que continua a inspirar sua comunidade.

**Quando o herói se torna rio: o mito e o milagre de Mendoza**

A etapa final da jornada de Cristóvão de Mendoza, embora não se realize nos moldes tradicionais do retorno físico, manifesta-se de forma simbólica e espiritual. Sua morte, ocorrida antes de um retorno literal ao mundo de origem, não representa o fim da jornada, mas sim sua transfiguração. Como propõe Campbell (2006), o herói pode retornar com um "elixir" que beneficia a coletividade – e, no caso de Mendoza, esse elixir assume a forma de um milagre: a aparição da "fonte azul" no local de sua morte. Esse elemento simbólico atua como sinal de santidade e renovação, evocando práticas religiosas que associam o martírio à intervenção divina.

A jornada, portanto, é truncada em sua linearidade, mas intensificada em sua potência simbólica: o herói não retorna fisicamente, mas sua história se perpetua como mito fundador. Essa ressignificação da morte como renascimento espiritual inscreve Mendoza na tradição dos mártires e santos, conferindo-lhe um papel de mediador entre o humano e o sagrado. A digressão épica, nesse contexto, não apenas ecoa os temas centrais da narrativa principal, mas também oferece uma pausa reflexiva, em que a função poética se alia à função simbólica, reforçando a dimensão coletiva e transcendental da jornada do herói.

Essa dimensão simbólica do retorno é ainda mais intensificada pela tradição local que perpetua a memória de Mendoza. Em Santa Lúcia do Piaí, distrito de Caxias do Sul, o Parque Água Azul abriga a fonte onde, segundo a história popular, o missionário teria sido assassinado. A água,

que teria se tornado azulada, passou a ser considerada sagrada, transformando o local em espaço de devoção e memória. Zulmiro Lermen, atento a essa dimensão espiritual e comunitária, dedicou ao lugar o poemeto *A fonte azul sem fim* (1977), reafirmando o vínculo entre paisagem, fé e legado heroico. Assim, o retorno de Mendoza não se dá apenas como mito literário, mas como presença viva na cultura e na religiosidade regional, consolidando sua figura como símbolo de resistência, sacralidade e esperança.

## Considerações finais

A análise da jornada de Cristóvão de Mendoza em *Gaú-chê-rama-ura* evidencia como Zulmiro Lermen mobiliza elementos da tradição épica para construir uma narrativa que transcende o plano histórico e se inscreve no simbólico. A estrutura da jornada do herói, ainda que fragmentada, revela-se eficaz na elaboração de um mito regional que articula memória, identidade e transcendência. A morte do herói, longe de representar um fim, converte-se em um ato fundador, cuja potência simbólica se manifesta no milagre da "fonte azul" – imagem que sintetiza a dimensão espiritual e coletiva da trajetória de Mendoza.

Ao integrar essa digressão épica à macroestrutura do poema, Lermen não apenas homenageia uma figura histórica, mas também reconfigura o épico sob uma perspectiva moderna, regional e híbrida. A comparação entre as diferentes versões da narrativa reforça essa intenção, revelando variações que acentuam ora o caráter histórico, ora o mítico da personagem. Assim, a obra de Lermen contribui para o que Silva (2017) denomina "formação épica" da literatura brasileira, ao mesmo tempo em que dialoga com os arquétipos universais propostos por Campbell (2006). A articulação entre mito e história, portanto, não é apenas temática, mas também estrutural, refletindo-se na forma como a narrativa se organiza e se transforma ao longo das versões.

Em última instância, a jornada de Mendoza reafirma o poder da literatura épica de operar como espaço de elaboração simbólica da experiência humana – um espaço em que história e mito se entrelaçam, e onde o

herói, mesmo na morte, continua a inspirar e transformar. A digressão, longe de ser um desvio, revela-se como núcleo simbólico da obra, condensando em sua brevidade a força de um mito fundador que transcende o tempo e o espaço.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 14. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2006.

LERMEN, Zulmiro Lino. **A fonte azul sem fim**. Porto Alegre: Sagra, 1977.

LERMEN, Zulmiro Lino. **Gaú-chê-rama-ura**. Caxias do Sul: [s.n.], [196-]. [Datiloscrito].

LERMEN, Zulmiro Lino. **Cristóvão de Mendoza**: poemeto épico dramático. Caxias do Sul: Editora São Miguel, 1964.

LERMEN, Zulmiro Lino. **Cristóvão de Mendoza**: vida ideal. Caxias do Sul: Editora São Miguel, 1982.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2017.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**: teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

# A ESCRITA COMO LIMIAR: AS LIÇÕES DOS GÊMEOS-NARRADORES DE AGOTA KRISTOF

**Fabiana Fanganiello**[1]

## Introdução

Ainda pouco conhecida – e estudada – no Brasil, a escritora húngara naturalizada suíça Agota Kristof começa a ter sua obra devidamente divulgada no Brasil com a publicação da sua autobiografia *A analfabeta*, que recebeu um tratamento primoroso da Editora Nós em volume publicado no mês de março de 2024. A lacuna referente à autora na paisagem literária brasileira começa, assim, a ser suprida pelo interesse crescente por sua obra, que engloba peças de teatro, romances e poesia.

Sem dúvida, Agota Kristof ficou conhecida no cenário literário europeu a partir da publicação do romance *O grande caderno* (*Le grand cahier*), em 1986, cujo impacto persegue pesquisadores e estudiosos desde sua publicação, colocando a autora entre os nomes mais importantes da literatura em língua francesa no século XX. Os volumes seguintes, *A prova* (*La preuve*, 1998) e *A terceira mentira* (*Le troisième mensonge*, 1991), consolidaram o sucesso da obra de Kristof tanto dentro quanto fora da Europa. A história de exílio, de violência e de incertezas quanto à identidade dos gêmeos tem sido analisada a partir das mais diversas perspectivas, o que confirma a riqueza da obra kristofiana, como também os grandes desafios enfrentados pelos pesquisadores que se debruçam sobre a sua produção literária.

Nosso objetivo, neste artigo, é analisar, à luz do conceito de limiar (Benjamin, 2019), uma das cenas mais importantes do primeiro volume da trilogia, *O grande caderno*, em que os personagens, dois meninos gêmeos, diante do impedimento de continuar a frequentar uma escola, reservam-se

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Membro do grupo Choix Goncourt Brasil/ 2023-2025. Email: fabiana.fanganiello@unifesp.br. Orcid: https://orcid.org/0009-0002-7429-3400

momentos de estudo e elaboram regras e ações que substituem a vivência de um ambiente escolar, criando para si mesmos condições de continuar sua formação, ainda que de forma escassa e isolada. Entretanto, não se trata de uma atividade de mero faz de conta, como se poderia imaginar em se tratando de crianças. Os meninos são extremamente rigorosos, disciplinados e rígidos e suas composições – registradas no caderno a que o título do romance faz referência – retratam o universo em que vivem: um mundo sem sentimentos, sem virtudes e sem misericórdia diante da dor da perda e da vivência cotidiana da violência.

**Sobre Agota Kristof**

Agota Kristof nasceu em 30 de outubro de 1935, em Csikvánd, na Hungria, onde passou a infância junto aos pais e a dois irmãos. Criança prodígio – a autora já sabia ler aos 04 anos de idade –, teve sua vida marcada por constantes mudanças, como a transferência da família para Köseg, na fronteira coma Áustria, a ida para um internato, aos 14 anos, e a fuga para a Suíça, em 1956, aos 21 anos, em razão da perseguição política sofrida pelo seu primeiro marido, opositor do regime húngaro. Com o jovem casal, partiu também a filha que, na ocasião, tinha apenas quatro meses de idade. A pequena família atravessou a fronteira e o território austríaco, fixando-se em Neuchâtel, na parte francófona da Suíça, onde a escritora passou o resto de sua vida.

A carreira literária de Kristof iniciou-se com a produção de peças de teatro, a partir dos anos de 1970. Entretanto, foi somente com a publicação de *O grande caderno*, pela prestigiada editora francesa Seuil, que a autora se torna conhecida da crítica e do público por toda a Europa. Os romances seguintes, *A prova* e *A terceira mentira*, conhecidos como T*rilogia dos gêmeos*, consolidaram seu sucesso e a colocaram em posição de destaque no cenário literário internacional do fim do século XX.

Os anos posteriores ao sucesso da *Trilogia* não são quantitativamente frutíferos, tendo ela publicado apenas mais três livros: *Ontem* (1995), seu último romance, o texto autobiográfico *A analfabeta* e a coletânea de textos

curtos *C'est égal* (2005), ainda inédita em português. Em 2007, ela repassou aos Archives Littéraires Suisses seu acervo, incluindo alguns manuscritos até hoje inéditos, alegando não ter mais vontade de escrever (Lathion, 2007). Kristof faleceu em Lausanne, em 27 de julho de 2011, aos 75 anos, deixando três filhos.

## Sobre o conceito de limiar

As primeiras menções à palavra limiar no livro das *Passagens* (2019), de Walter Benjamin, aparecem no primeiro volume, quando o autor faz referências às mudanças arquitetônicas da cidade de Paris, que se vê rapidamente transformada na capital cosmopolita que tanto influenciará outras cidades pelos cinco continentes nos séculos XIX e XX. Benjamin aponta, nesses curtos trechos, a importância que os arcos e as passagens têm geográfica e simbolicamente para a vida da sociedade parisiense da época. É sob a dimensão simbólica que o filósofo discute então, também brevemente, a importância dos limiares e a sua gradativa redução nas sociedades urbanas, no que se refere a contextos fundantes do destino humano, como, por exemplo, a celebração da vida e a assimilação da morte. Ao submeter o tempo das experiências humanas ao tempo cronometrado do relógio, as sociedades ficaram empobrecidas em experiências limiares, fundamentais para a percepção dos aspectos que nos caracterizam enquanto sociedade.

Ao discutir a reflexão benjaminiana sobre o limiar, Jeanne-Marie Gagnebin (2014) ressalta que o filósofo insiste na ideia de que o limiar invoca a imagem de fluxos, refluxos, passagens, transições, zonas, em que não se definem estritamente limites ou fronteiras, caracterizando-se pela flexibilidade e pelo movimento. É importante, segundo a estudiosa, reforçar a diferença entre *fronteira* e *limiar* (respectivamente, *Grenze* e *Schwelle*, em alemão)[2]: ao primeiro termo está ligada a noção de limite e de contenção, ao passo que, no segundo, observa-se a ideia de transição e de movimento, daquilo que passa, que está em condição intermediária, em transformação. Sendo assim,

2 Para uma discussão detalhada sobre essa diferença, remeto o leitor ao ensaio "Limiar: entre a vida e a morte", de Gagnebin, cuja referência completa se encontra no final deste artigo.

limiares podem ser entendidos como aquelas ocasiões em que vivenciamos experiências fundamentais na vida humana, como as cerimônias ligadas ao nascimento, à morte, ao casamento, à puberdade, à vida do trabalho comunitário, envolvendo tempos e espaços que não são previamente delimitados, mas se caracterizam por fases e durações que fogem a qualquer quantificação. Provém da arquitetura muitas das metáforas (soleira, pórtico, arco, porta, janela, corredor, rampa, passagem, entre outras) que simbolizam a ideia de limiar justamente porque elas apontam para um espaço-tempo que não se define a priori, mas se encontra sempre na relação com outros tempos e outros espaços. Como sublinha Gagnebin (2014), é esse caráter intermediário que caracteriza o limiar. Michel Collomb (2010, p. 119), por sua vez, analisando a obra benjaminiana, entende que

> Em Benjamin, o limiar possui um significado temporal mais fundamental que sua simples função espacial: em geral, ele se relaciona com a educação. Passar pelo limiar significa queimar uma etapa, pôr fim à aprendizagem, expor-se ao desconhecido, enfrentar a história e suas vicissitudes.

Para Benjamin (2019), foram essas circunstâncias que foram drasticamente reduzidas na sociedade moderna, toda ela organizada em torno do aproveitamento capitalizado do tempo, o que levou ao empobrecimento das experiências que nos permitem vivenciar as transições, as quais, segundo Gagnebin (2014), Benjamin associa aos ritos de passagem, a partir da leitura da obra do antropólogo Arnold van Genep. O desaparecimento desses ritos que tornavam significativos os processos essenciais de vida e morte na experiência individual e coletiva impôs o silêncio que se evidencia no esvaziamento da narrativa tradicional (Benjamin, 1996) e no alcance cada vez mais ampliado do romance, com seu herói *em busca do tempo perdido* e tentando reconstituir uma memória já fraturada. Ou como nos explica Collomb (2010, p. 116):

> A modernidade, não sendo mais capaz de transmitir de uma geração à outra uma herança de saberes e de experiências comunitárias

> (*Erfahrung*), se contenta com as experiências puramente individuais (*Erlebnisse*) que resultam de choques passivamente assimilados pela consciência.

Tanto Collomb (2010) quanto Gagnebin (2014) observam que, na ótica de Benjamin, uma das poucas oportunidades de realização das experiências de limiar está na infância. Ao contrário do homem desorientado que vaga pela cidade moderna, a criança ainda está em condições de vivenciar a experiência, pois como explica, mais uma vez, Gagnebin (2014, p.41): "A infância é, pois, o país tanto das descobertas quantos dos limiares". Ainda que circunstâncias de ordem social, ou econômica, ou mesmo questões de natureza física ou psíquica, possam interferir na vida infantil, a criança teria o privilégio de viver um *entrelugar*, num espaço-tempo em que as margens se diluem, o que lhe garante passagens por rituais que vão oferecer momentos de transição os quais auxiliam a elaboração da sua memória e da sua percepção sobre o mundo que a rodeia.

O limiar não se refere, portanto, à conclusão de uma experiência e ao início de outra. A sua perspectiva é a da transição e a da transformação, em que se aproxima o instante em que o indivíduo consegue contemplar a si mesmo e apreende o significado existencial, se assim podemos dizer, de sua vivência.

## A escrita como um limiar

No enredo de *O grande caderno* (2024), os gêmeos-narradores, apesar da pouca idade, são confrontados com situações marcadas, no plano social, pelo horror imposto pela guerra, e, no plano privado, pela violência gratuita de uma avó cruel e exploradora, numa pequena cidade que vive as consequências, ainda que menos explícitas, de um estado de guerra. Os meninos elaboram, entretanto, estratégias de sobrevivência que tornam a vida tolerável e reconstituem, da forma que podem, chances de vivenciar as experiências abreviadas e destruídas pelo contexto excepcional em que estão. Algumas dessas chances podem ser definidas como experiências

limiares, na medida em que retratam momentos de transição e de mudança que vão delineando as escolhas e as atitudes dos pequenos. Nesse artigo, nossa atenção volta-se para a aprendizagem dos meninos e para a decisão de escrever um caderno registrando suas composições, à moda escolar.

Antes de passarmos à análise propriamente dita, para melhor compreensão do papel que a cena que apontamos desempenha no estudo que aqui propomos, tratemos rapidamente do enredo de *O grande caderno*. O romance conta a história de dois meninos gêmeos, cujos nomes nunca são citados, que são deixados pela mãe com a avó, no interior do país, após a eclosão de uma guerra: o pai das crianças está no front e ela não tem mais condições de protegê-los e alimentá-los. Na casa da avó, os meninos passam a viver um cotidiano marcado pela exploração do trabalho doméstico por parte dessa senhora, que não os acolhe nem os orienta, e pela violência da guerra, que impõe à sociedade, mesmo nessa cidade interiorana onde eles ficam, longe do centro do conflito, um clima de medo, num ambiente marcado pela miséria material e pela brutalidade nas relações humanas. Decididos a sobreviver, os meninos autoimpõem-se exercícios de *endurcissement*[3] que envolvem a resistência à dor, à fome e à violência física e verbal. Aprendem o trabalho rural, arcando com a responsabilidade dos cuidados com a alimentação e com a organização financeira da vida no pequeno sítio. Não descuidam também da formação escolar e, embora impedidos de frequentar a escola, inicialmente, em razão da guerra, e, depois, porque a avó não os matricula em uma, eles usam os materiais disponíveis – o dicionário do pai e a Bíblia da avó – para continuarem estudando. O programa que elaboram é rígido e claro: as composições (que, se adequadas, deveriam ser copiadas no grande caderno a que o título do romance faz referência) deveriam ser objetivas, sem expressão de sentimentos e tratar apenas do que acontecia, dos fatos "reais". O cotidiano dos meninos é, ainda, marcado pelo envolvimento com as mais diversas situações de violência: agressões físicas, roubo, assassinato e abuso sexual. Quando a mãe retorna, anos depois, com uma filha, fruto de outro relacionamento,

3 Endurecimento, em francês. Essa palavra aparece em um dos capítulos de *O grande caderno* em que os gêmeos narram as experiências para torná-los fortes e resistentes.

ambas são atingidas por uma bomba e morrem na frente dos meninos. Algum tempo depois, também a avó morre, deixando os meninos com o seu sítio e os seus pertences. Em seguida, o pai reaparece e pede-lhes ajuda para atravessar a fronteira, pois, sendo contra o governo em ascensão, estava em fuga do país. Os meninos decidem ajudá-lo, mas, na verdade, usam-no como escudo contra as barreiras militares que vigiam a fronteira, garantindo, com sua morte, que um dos gêmeos atravesse para o país vizinho, ao passo que o outro permanece na casa da avó.

A experiência de limiar, como a entende Benjamin (2019), que pretendemos analisar nesse artigo trata, na verdade, de uma cena anulada, ou de uma não-cena: embora os meninos tenham chegado a frequentar uma escola, antes da guerra, eles nunca mais tiveram a oportunidade de voltar ao ambiente escolar, seja porque a guerra não permitiu – as escolas foram fechadas na Cidade Grande – seja porque, vivendo com a avó, esta não permitiu que eles frequentassem uma, quando isso era possível. Para enfrentar tal infortúnio, colocam em práticas as estratégias que citamos no curto resumo acima. Mais do que a escolarização, foi retirado deles o direito de conviver socialmente e de acessar o conhecimento e a formação que só a educação pode oferecer, sobretudo quando somos crianças.

Além da proposta de Benjamin sobre a importância do limiar, é também em Paul Zumthor (2007) que encontramos a sistematização na qual baseamos nossa leitura dessa passagem do romance como uma experiência limiar. Ao tratar sobre a importância da voz e do caráter performático que a caracteriza na leitura literária, o teórico explica:

> Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita, a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz (Zumthor, 2007, p. 86).

E o que os gêmeos fazem, ao compor o grande caderno, não seria justamente a recuperação e, ao mesmo tempo, uma tentativa quase desesperada

pela (sobre)vivência da sua voz? Vindos de um contexto familiar minimamente estável, pelo menos até o momento da chegada à casa da avó – aliás, outro limiar de fundamental importância no enredo, descrito logo na primeira cena do romance –, os meninos veem suas vidas totalmente devastadas, obrigados que são a lutar pela sobrevivência. Nesse sentido, o contexto de guerra se duplica dentro do frágil ambiente familiar, dado que as referências (o pai e a mãe) vão tornando-se cada vez mais distantes e diluídas na memória pelo impacto dos acontecimentos trágicos que se incorporam ao seu cotidiano na pequena cidade. Dessa forma, os meninos mostram-se valentes ao buscarem estratégias que garantam sua sobrevivência, mas não ficam imunes à violência que os cerca. A escolha pelo discurso isento de subjetividade e pautado pela correspondência com a realidade dos fatos concretiza a forma como aprendem a enfrentar esse mundo. Eles não têm oportunidades de criar vínculos sociais, eles não participam da vida da comunidade local, eles não foram acolhidos pela avó, que nem sequer os chama pelo nome. De fato, a avó, aquela que deveria representar amor e segurança, mostra-se ainda mais cruel para os meninos do que a distância forçada da mãe.

Lemos no décimo segundo capítulo do livro, intitulado "Nossos estudos":

> Para nossos estudos temos o dicionário de nosso Pai e a Bíblia que encontramos aqui na casa da Avó, no sótão.
> [...]
> Usamos o dicionário para a ortografia, para obter explicações e também para aprender palavras novas, sinônimos, antônimos.
> A Bíblia serve para leitura em voz alta, para os ditados e para os exercícios de memória. Nós sabemos de cor páginas inteiras da Bíblia.
> Assim funciona uma aula de redação:
> [...]
> Se for *bom*, podemos transcrever a redação no Grande Caderno.
> Para decidir se é bom ou fraco, temos uma regra simples: a redação deve ser verdadeira. Temos que descrever aquilo que é, aquilo que nós vemos, aquilo que nós ouvimos, aquilo que nós fazemos.
> [...]

> As palavras que definem os sentimentos são muito vagas; é melhor evitar seu uso e se ater à descrição dos objetos, dos seres humanos e de si mesmo, ou seja, à descrição fiel dos fatos (Kristof, 2024, p. 29 e 30)[4].

O primeiro ponto importante, nesse trecho, com base na nossa perspectiva de análise, refere-se ao material de estudo dos gêmeos: o dicionário e a Bíblia, esta encontrada, ironicamente, no sótão da casa da avó. Esses livros servem a eles como modelos de escrita, no que concerne à tentativa de busca pela exatidão dos significados das palavras, representada pelo dicionário, que se alia à regra "Devemos descrever o que é mesmo" que se lê no trecho citado, e, com outro propósito, o de permanência da voz nos moldes que aponta Zumthor, no caso da Bíblia.

A presença do dicionário assegura a realização das exigências expostas ao longo desse capítulo acerca da forma e do estilo que devem organizar os textos dos meninos. No contexto da obra da autora, essas exigências sofrem um *mise en abyme* que caracteriza não só as composições que são incorporadas ao grande caderno pelos personagens-escritores, mas também moldam a própria poética kristofiana, cujo projeto estético, segundo alguns estudiosos de sua obra (Petit-Pierre, 2000; Sobchenko, 2013), se define pela obsessão por uma escrita concentrada e minimalista. De fato,

4 «Nos études»
Pour nos études, nous avons le dictionnaire de notre Père et la Bible que nous avons trouvée ici, chez Grand-Mère, dans le galetas.
[...]
Nous employons le dictionnaire pour l'ortographe, pour obtenir des explications, mais aussi pour apprendre des mots nouveaux, des synonymes, des antonymes.
La Bible sert à la lecture À haute voix, aux dictées et aux exercices de mémoire. Nous apprenons donc par coeur des pages entières de la Bible.
Voici coment se passe une leçon de composition :
[...]
Si c'est «Bien», nous pouvosn recopier la composition dans le Grand Cahier.
Por décider si c'est «Bien» ou «Pas Bien», nous avons une régle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.
[...]
Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. (Kristof, 1991, p. 32-33)

os outros romances da *Trilogia* perseguem essa escrita desprovida de embelezamentos estilísticos, composta com o mínimo de recursos de linguagem. Nesse sentido, os gêmeos-escritores incarnam as grandes diretrizes da obra de Agota Kristof.

Outro ponto digno de nota, em relação à presença do dicionário, é lembrar que ele já está presente desde o início da *Trilogia*, logo nas primeiras linhas do romance, que descrevem a chegada da mãe, acompanhada dos gêmeos, à Cidade Pequena. A bagagem das crianças se resumia a uma caixa de papelão, uma pequena mala com as algumas roupas e o dicionário do pai. O interesse pelo estudo e pela aprendizagem já era, portanto, característica dos meninos antes do trauma da separação e do cotidiano de violência que eles vão viver a partir dali.

Quanto à Bíblia, longe de ser um sinal de religiosidade por parte dos meninos ou, mais explicitamente, por parte da avó, o livro sagrado dos cristãos aponta, a nosso ver, para a recuperação da voz, como a explica Zumthor (2007), silenciada pelo contexto em que essas personagens estão inseridas. A dimensão ancestral do poder da voz vem incorporada na vida dos meninos por essa leitura em voz alta que eles fazem dos textos bíblicos, os quais são também fruto de uma materialização escrita do que um dia foi, num passado quase impossível de determinar, puramente oralidade.

A partir da presença desses dois livros, o dicionário e a Bíblia, observamos que a ação dos meninos molda um limiar equalizador das experiências fundamentais de que trata Benjamin. Nesse sentido, eles retornam às origens predominantemente orais da infância, com a leitura em voz alta da Bíblia, em que seus corpos, de certa forma, dão vida a um espaço marcado justamente pela negação disso (a guerra), para, transformando-se em seus próprios professores, e o dicionário é a imagem sintetizadora dessa ideia, recuperar o "segundo nascimento" que lhes foi roubado. Dessa forma, dão continuidade, com suas lições, ao exercício da escrita que os marcará por toda a *Trilogia*.

Por outro lado, atentemos para o fato de que nenhum outro tipo de material está ao alcance deles: não há escolas, num primeiro momento da narrativa, e quando elas reabrem, eles são impedidos de ir; a livraria lhes

é inacessível porque eles não têm meios materiais de adquirir livros; e a biblioteca da cidade encontra-se também ela sob o controle dos órgãos que comandam o país e exercem o poder de seleção e de censura do que pode ser lido. Assim, o dicionário e a Bíblia são os recursos que restam e, em relação à Bíblia, cabe ressaltar que não há qualquer espaço para que ela seja tomada como modelo de comportamento ético e moral por parte dos meninos, ainda que o aspecto religioso, e tudo que um livro sagrado representa nesse sentido, faça parte do ambiente cultural da Cidade Pequena, em termos de costumes e valores que orientam a vida naquela distante localidade. O texto bíblico serve a eles, como vemos na leitura do trecho citado, apenas como um exercício de leitura em *voz alta* e de memorização que ajuda a evitar o desaparecimento daquilo que é, a nosso ver, o grande objetivo dos gêmeos: fugir do esquecimento e inscrever, de alguma forma, sua existência no mundo.

É do verbo inscrever que nos encaminhamos para análise de outro aspecto importante que se coloca na leitura que propomos das cenas de experiências limiares envolvendo escola, leitura e escrita em *O grande caderno*. Da mesma raiz do verbo inscrever, *escrever*[5] é uma atividade central na vida dos meninos depois que a mãe os deixou com a avó. A essa atividade eles dedicam muito tempo e amplos esforços, orientando-se sempre pelas prerrogativas da objetividade e da condensação. Os meninos escrevem usando o mais simples dos materiais, assim como o é o seu próprio discurso: valem-se apenas de papel e lápis. Se pensarmos que os gêmeos se tornam praticamente invisíveis para o mundo quando atravessam a porta de entrada da casa da avó, a escrita coloca-se para eles como uma forma, poderíamos ousar dizer, até corpórea de anular essa invisibilidade, pois é também por via do que escrevem que suas vidas ganham alguma razão de ser e lhes garante algum acesso à memória e à realidade absurda que se impõe a eles.

Recorremos novamente a Zumthor (2007, p. 73) para observar tal aspecto, sobretudo quando o teórico destaca que a escrita à mão, a caligrafia – tão importante no enredo da *Trilogia* – aponta para

5 *Scribo, is, psi, prum, ere* (Houaiss, Villar & Franco, 2009, p. 804 e p. 1088)

> um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazendo dela uma ação performancial. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe, e encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício.

Dessa forma, a escrita produzida em condições e moldes infantis por parte dos meninos eleva-se como a forma através da qual eles se inscrevem no mundo, resgatando, de certa forma, a história de sua infância não realizada. Mesmo que suas características os afastem do mundo infantil, se pensarmos que o direito à infância para os gêmeos foi subtraído, podemos considerar que, entre outras formas de ação, a escrita, para eles, moldada pela solidão e por regras estritas de composição, tornou-se uma forma de suprir as vivências – limiares – que lhes foram negadas, sendo a escrita efetivamente o ato que deseja enfrentar o apagamento das suas histórias e das suas memórias. Cabe lembrar aqui que os textos selecionados para o Grande Caderno precisam cumprir regras, serem avaliados – tal qual acontece em uma sala de aula, até no mais banal cotidiano escolar – e serem recopiados, ou "passados a limpo". Não caberia pensar aqui, em sentido último, que há um leitor previsto nessas ações?[6] Como vemos, a ação performancial de que fala Zumthor (2007) parece presente na prática de escrita dos gêmeos.

O último ponto que desejamos analisar trata do que esse mesmo estudioso chamou de "segundo nascimento". Sabemos, logo no início do romance, que os meninos chegaram a frequentar a escola, mas com a eclosão da guerra, isso é inviabilizado, assim como a permanência deles na Cidade Grande. Ao chegarem à casa da avó, a possibilidade de continuar a educação escolar, como vimos, é totalmente esvaziada. Ainda que a avó se transforme reversamente, ao longo da narrativa, em fonte de conhecimento, ela é em parte responsável pela anulação desse segundo nascimento.

A nosso ver, diante de mais uma crueldade vinda do mundo adulto, que, nesse caso, provoca neles a perda provavelmente irrecuperável de

6 A questão sobre quem pode ser o leitor desse grande caderno é problematizada pelos enredos dos outros dois volumes da Trilogia.

uma experiência limiar das mais fundamentais, deixa-lhes à mercê da calamidade a qual eles, com seus escassos meios, buscam superar e, por conseguinte, criam suas próprias experiências de limiar. O que seriam os *exercices* de escrita, tal qual uma tarefa escolar, e de leitura em voz alta senão um resgaste, ainda que de forma muito sutil, da ação performática e do poder da voz, como os definem Zumthor (2007)? Esses momentos se marcam no enredo de *O grande caderno* como autênticas experiências limiares que oferecem a eles um instante em que o espaço-tempo não está tragado pelo apagamento das vivências sensoriais e psíquicas que antes eram partes constituintes da existência humana.

Nesse sentido, é de extrema relevância recuperar, na compreensão do papel que o caderno escrito pelos gêmeos-narradores tem para o conjunto da obra de Kristof, a ideia tão belamente exposta na frase de Benjamin (1994, p. 225) de que "nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie", sublinhando, com essa imagem, que a solidão física, moral e afetiva dos meninos (e de todas as personagens kristofianas) se concretizam na dureza da linguagem e no absurdo da falta de sentido da violência de guerra, mas que, nem nesse cenário de pura catástrofe, é possível destruir as mais fundamentais expressões da vida humana: a arte e a literatura.

## À guisa de conclusão

A leitura de uma das cenas mais marcantes de *O grande caderno* – aquela em que os gêmeos sistematizam as regras e expõem a prática de leitura e de escrita que se concretiza nos textos que compõem o tão citado caderno –, à luz do conceito de limiar, apontou que, no enredo do romance, essa, dentre outras brevemente citadas – como a da chegada dos meninos à casa da avó – mostra o quanto de destruição e de desastre carregam as personagens cujas vidas foram esfaceladas pelo horror da guerra, ainda que elas não estejam próximas ou no centro do conflito. De fato, para as crianças, as experiências limiares, já drasticamente abreviadas no mundo moderno e contemporâneo, parecem ser as conjunturas mais aniquiladas

nesse tipo de contexto, posto que envolvem, como vimos na análise, uma carga de isolamento e de violência que anula as possibilidades de recuperação das condições compatíveis com a infância.

No caso dos gêmeos-narradores de Kristof, não existem, por outro lado, conformismo e impassibilidade diante do destino que a eles se impõe. Ao contrário, eles reeducam-se e redescobrem-se na adversidade, criando seus próprios meios, mesmo que completamente cruéis, de sobrevivência. No enredo de *O grande caderno*, a escrita é que dá aos meninos o suporte necessário para não sucumbir ao desaparecimento, concretizando, com seu livro escrito à mão, o objetivo central de suas vidas: fugir do aniquilamento por via da escrita.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221. v. 1.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 222-232. v. 1.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução Irene Aron & Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. 3 v.

COLLOMB, M. Limiares, Aprendizagem e Promessa em *Infância em Berlim por volta de 1990.* In: OTTE, G. SEDLMAYER, S. & CORNELSEN, E. (org.). **Limiares e Passagens em Walter Benjamin.** Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 113-126.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: **Limiar, aura, rememoração.** Ensaios sobre Walter Benjamin**.** São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-50.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles & FRANCO, Francisco M. de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRISTOF, A. **Le Grand Cahier – La Preuve – La Troisième Mensonge.** Paris: Editions du Seuil, 1991.

KRISTOF, A. **A Analfabeta**. Tradução de Prisca Agustoni. São Paulo: Editora Nós, 2024.

KRISTOF, A. **Trilogia dos gêmeos (O Grande Caderno, A Prova e A Terceira Mentira).** Tradução de Diego Grando. Editora Dublinense: Porto Alegre/ São Paulo, 2024.

LATHION, M. T. Agota Kristof: *« Tout être humain est né pour écrire un livre ».*

**Culturactif,** 2007. Disponível em: <http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.html>. Acesso em 20 nov. 2023.

PETIT-PIERRE, V. **Agota Kristof – D'un exil l'autre.** Genebra: Editions Zoe, 2000.

SOBCHENKO, I. Agota Kristof : langue et écriture dans le contexte d'exil. **Comunicare Interculturală și Literatură,** v. 20, p. 78-97, 2013. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=602093>. Acesso em 20 nov. 2023.

ZUMTHOR, O. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# MITO E METAMORFOSE: A ANIMALIDADE EM *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

**Luara Carvalho Fontes Menezes**[1]

*Até que os leões inventem as suas próprias histórias,*
*os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.*
Provérbio africano

A prosa ficcional de Mia Couto, para além de "testemunha" de um contexto histórico em que os aspectos sociais e políticos de Moçambique ganham corpo, é também espaço em que a linguagem literária ganha voz. Para tanto, este estudo surge no intuito de analisá-la em seu âmago, em sua potência narrativa e criadora de outras realidades. Dessa forma, intencionamos articular análises e interpretações da narrativa de *A Confissão da Leoa* (2012) fundamentadas nas relações e conexões com Mito (Campbell, 2001; Eliade, 2010) e com a Zoopoética (Maciel, 2016), o primeiro, por meio de uma atmosfera da fantasia, permitindo o surgimento da última como mola propulsora da narrativa dentro desse universo.

Mia Couto é considerado um adepto contemporâneo do realismo fantástico, é romancista, ensaísta e poeta. Sua literatura desbrava aspectos sociais, culturais e políticos da África, numa verdadeira exposição antropológica e linguística de costumes, rituais, regionalidades e dialetos de seu povo.

Debruçamo-nos, então, sobre a seguinte questão: de que maneiras a construção de uma atmosfera do mítico, em *A Confissão da Leoa* (2012), contribui para as manifestações das transformações dos personagens em animais? À vista disso, outro ponto é destrinchado: como se dá a relação polifônica entre a oralidade e a linguagem literária nos personagens? A

1 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), Membro temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS); E-mail: luamandala7@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4840-8801

relação da prosa de Mia Couto com a Zoopoética é fruto de uma análise da forma com que sua representação do animal se dá na literatura, na busca de melhor compreender a sua subjetividade e identificar, na obra em questão, as manifestações de animalidade do humano e vice-versa. É preciso que haja maior vulto à literatura de Moçambique, postura necessária à academia, analisando suas possibilidades narrativas, que constituem significativos mecanismos de leitura crítica e estética da obra *A Confissão da Leoa* (2012).

Um expoente da literatura moçambicana, Mia Couto, pseudônimo de Antônio Emílio Leite Couto, é, além de escritor, biólogo, o que influencia deveras sua produção literária, ao constantemente evocar elementos da natureza e animais em suas narrativas. Nascido em Beira, é o único escritor africano a fazer parte da Academia Brasileira de Letras, publicando, em 2012, *A Confissão da Leoa*, obra escolhida para estudo, considerando a sua significativa contribuição para o entendimento de um processo de criação literária que bebe do mito e das manifestações do mundo animal. É preciso, pois, descortinar a linguagem como potência de recriação do mundo factual, estabelecendo um diálogo com o mito e a Zoopoética, motivos de ordem teórica que permeiam em *A Confissão da Leoa*. Segundo o pesquisador Ricardo Martins:

> Mia Couto recusa o pensamento hegemônico, desmascara alienações e cria estórias que resgatam o imaginário ancestral moçambicano profundamente enraizado na oralidade. Leitor de Guimarães Rosa e Manoel de Barros, o autor tornou-se um "escutador" de vozes e silêncios da terceira margem onde as dicotomias sonho/realidade, vida/morte, ficção/história perdem sentido, dando vida a outra ordem lógica (Martins, 2011).

Temos, no livro, dois narradores em primeira pessoa que doam suas vozes a outros interlocutores. Essa polifonia se dá em desabafos, denúncias e descrições de um cenário permeado por guerras, pobreza, discriminações etc. A obra é fragmentada em 16 partes em que o "Diário do caçador" e a "Versão Mariamar" intercalam-se, separam-se e fundem-se. As

histórias, ainda que contadas sob pontos de vistas distintos, fazem parte de um mesmo fio na tessitura da narrativa, potencializando a experiência estética. Entende-se, aqui, estética como uma leitura autoconsciente e autorreflexiva, voltada para o processo de criação literária.

Para além das figuras Mariamar e Arcanjo Baleiro, há ainda um escritor chamado Gustavo Regalo, que assiste aos acontecimentos da narrativa intentando elaborar uma grande reportagem sobre os ataques e mortes dos leões. Há, porém, o destaque de duas representações que possivelmente nunca haveriam de ter voz: uma mulher, alguém que na presente cultura é apartada do lugar do protagonismo; e um caçador, aquele cujas mãos pressupõe-se que melhor manejam armas que palavras. Observa-se isso no trecho do seu diário: "Escrever não é como caçar. É preciso muito mais coragem. Abrir o peito assim, expor-me sem arma, sem defesa" (Couto, 2012, p.100). Dessa maneira, a linha condutora das vozes narrativas segue o fluxo entre os dois narradores principais do texto (Mariamar e Arcanjo Baleiro) e todas as demais vozes que ganham espaço na obra.

Vale salientar que na primeira parte do livro, intitulada "Explicação Inicial", Mia Couto revela que a motivação em escrever a presente obra é fruto de uma experiência pessoal que teve em Cabo Delgado, no Norte de Moçambique, em 2008. A empresa em que trabalhava enviou alguns jovens para o local no intuito de que atuassem como oficiais ambientais. À época, ocorreram inúmeros ataques fatais de leões a pessoas. Dois caçadores, então, foram encaminhados para que a situação fosse resolvida.

O espaço ficcional escolhido pelo autor dá-se numa aldeia chamada Kulumani, onde há uma constante fusão entre fantasia e realidade, animal e humano, loucura e lucidez, espaços de escrita e de oralidade etc. Ao descrever o espaço ficcional, na "Versão de Mariamar", temos: "Kulumani era um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo." (COUTO, 2012, p.21) Torna-se, assim, de grande valia para um entendimento mais amplo da obra, a utilização dos dois operadores de leitura, Mito e Zoopoética, para análises e interpretações da narrativa.

Os narradores, em *A Confissão da Leoa*, estão inseridos em uma atmosfera onírica, em uma espécie de transe, onde a figura dos sonhos e da

rememoração do passado são aspectos constantes e significativos na diegese narrativa. Assim, levantamos, aqui, a hipótese de que as lembranças ficcionalizadas, presença do mítico, seres que se transformam em outros e que dividem o mesmo corpo sendo dois preparam uma atmosfera em que a Zoopoética ganha relevo. Segundo Benjamin, há dois movimentos de narração, que muito se encaixam na obra:

> A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. [...] esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (Benjamin, 1994, p.199).

Walter Benjamin, inclusive, aparece em uma das epígrafes escolhidas para encabeçar o capítulo do caçador:

> Entre mim e a presa, agora, a velha lei da caça se instala: quanto mais eu, com todo o meu ser, tento obedecer ao animal, mais me converto, corpo e alma, em borboleta. Quanto mais perto estou de cumprir o desejo de caçador, mais esta borboleta ganha a forma da vontade humana. No final, é como se a captura fosse o preço que tenho que pagar para recuperar minha existência humana. [...] No regresso da caça, o espírito da criatura condenada toma posse do caçador. Tradução livre de excerto de A caça à borboleta, de Walter Benjamin (Benjamin *apud* Couto, 2012, p. 69).

Por meio das epígrafes, Mia Couto vai costurando uma narrativa que bebe do fantástico, do zoopoético e do mítico. Everardo Rocha, ao falar sobre mito, diz que:

> O mito, como vimos, não possui sólidos alicerces de definições. Não possui verdade eterna e é como uma construção que não repousa no solo. O mito flutua. Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer

> da interpretação. E interpretação é jogo e não certeza (Rocha, 2008, p. 92).

A imagem evocada por Rocha, do mito que não repousa no solo, que flutua, faz um interessante paralelo à imagem que Benjamin traz sobre provérbios (que são a maioria das epígrafes de *A Confissão da Leoa*). Enquanto o mito seria essa matéria que paira, o provérbio teria um movimento semelhante ao de uma planta trepadeira:

> Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro (Benjamin, 1994, p. 221).

Outros exemplos de epígrafes com provérbios escolhidos por Mia Couto são: “Onde os homens podem ser deuses, os animais podem ser homens.”; “Andei por abrigos extensos. Mas não encontrei sombra senão na palavra.”; “Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão.” Todos parecem escolhidos para compor a trama bastante amarrada da narrativa em questão.

Em relação ao mito, neste trabalho, a sua concepção vai para além de sua acepção usual, como “fábula”, “invenção”, “ficção” (Eliade, 2010, p.8), admitindo-o como uma história verídica, trazendo, especialmente, a sua natureza sagrada. Afinal, as “religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito” (Campbell,2007). Vale salientar, inclusive, que estamos referenciando o imaginário moçambicano, logo, a ‘nossa’ concepção de mito deve ser bastante cautelosa, visto que o “mito”, para o ocidente,

pode não passar da realidade factível e cotidiana para algumas culturas africanas.

Assim, fazemos uma análise num plano histórico ao trazer o contexto histórico e social num plano maravilhoso, onde as ações fantásticas nos revelam feitos heroicos, trazendo, com isso, uma demonstração do novo épico (Glissant, 2013), em que a voz dos 'não privilegiados' ganha vulto. Em *A Confissão da Leoa*, Mia Couto traz a seguinte epígrafe: "Até que os leões inventem suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça". Este provérbio africano bem retrata os 'novos heróis' de uma realidade impiedosa. Com isso, a compreensão histórica torna a narrativa ficcional ainda mais potente:

> Analisar a história a partir de sua interação com os tempos da memória é uma tarefa complexa, pois, à memória integram-se lembrança e esquecimento, fragmentação e totalidade. À História, que é um procedimento intelectual de construção do saber, cabe captar, nas diferentes fontes da memória, elementos e informações que possam subsidiar a reconstrução do passado com criatividade e rigor. Dessa forma, o conhecimento histórico estará cumprindo tripla função: realimentar e recriar a memória social; narrar o acontecido e, finalmente, produzir interpretações consistentes sobre o que, sendo passado, é também presente, pois as marcas essenciais dos processos ficam registradas como tatuagens na vida das comunidades através dos tempos que se sucedem (Campbell; Moyers, 2001, p. 11).

O herói não lida mais com armas e confrontos diretos com inimigos, mas com a sua realidade crua e complexa, e o mito organiza e estrutura o imaginário na literatura, trazendo sempre a mensagem que orienta, educa, disciplina, persuade, explica, desvia, cria realidades inexauríveis, transmitindo verdades universais que conservam, de cultura para cultura, um modo similar de imaginar o mundo e os homens. O mito é um sonho social que transfere o inapreensível para a dimensão metafísica, na esperança de banir o intelecto e o fantasma das explicações científicas do objeto literário. As imagens míticas têm um significado vital que revela a alma

pré-consciente, os pronunciamentos involuntários e os acontecimentos inconscientes. Os mitos também tematizam os grandes problemas humanos e estão relacionados às etapas da vida, como cerimônias de iniciação e rituais de passagem, nascimento, casamento, funerais, novas fases da vida: da infância à velhice, morte, quedas e ascensões, enfim, todo e qualquer processo de transformação. Eles conduzem à consciência espiritual, ensinam como o homem deve agir diante de seus problemas. (Leal, 2008, p. 37)

Os heróis modernos são esses outros a morar do lado de fora da casca. São esses seres que, apesar de comuns, possuem o místico e o intangível. Possuem suas narrativas que lutam com os obstáculos para obter o tesouro.

> [...] o ideal democrático do indivíduo autodeterminado, a invenção da máquina movida por um motor e o desenvolvimento do método científico de pesquisa transformaram a tal ponto a vida humana, que o universo intemporal de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso. [...] Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta. O fascínio do passado, o cativeiro da tradição foram abalados com firmes e certeiros golpes. A teia onírica do mito ruiu; a mente se abriu à plena consciência desperta; e o homem moderno emergiu da ignorância antiga, tal como uma borboleta do seu casulo, ou tal como o sol, de madrugada, do útero da mãe noite. [...] A tarefa do herói, a ser empreendida hoje, não é a mesma do século de Galileu [...] A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada (Campbell, 2007, p. 194).

Em um texto intitulado *Método de Abordagem ao Poema Épico* (2015), da pesquisadora Christina Ramalho, temos que, no que se refere ao heroísmo épico:

> o que se pode perceber é que, em geral, cabe ao sujeito épico realizar o movimento de mudança, para que, em seguida, se entre em um processo de adaptação à nova situação conquistada. Essa realização ou esse "feito", para usar um termo mais afinado com a teoria épica, não possui mais, necessariamente, em nossos dias, caráter bélico ou

> configuração de deslocamentos espaciais reais. Ao contrário, a superação, a transformação, e outras categorias sêmicas relacionadas às imagens míticas que sustentam o heroísmo, podem ser encontradas nos enfrentamentos cotidianos. Assim, os feitos cotidianos também passam a ser considerados como objetos de reflexão sobre categorias como identidade, diferença, sobrevivência, relações simbólicas de poder etc. (Ramalho, 2015, p. 168).

É nesse processo de ressignificação que o epos e o mito irão pairar na linguagem, criando um universo em que os personagens não vislumbram uma linha explícita que divida as experiências vividas dos devaneios que recriam este mundo factual onde há tanta desigualdade e sofrimento. Portanto, os feitos heroicos flutuam num domínio real e imaginário ao mesmo tempo.

A personagens da obra, apesar da extrema precariedade, percorrem uma saga heroica, andando por distâncias reais e imaginárias. Em *O Poder do Mito* (2001), Campbell traz que:

> São pessoas que se afastaram da sociedade que poderia protegê-las e ingressaram na floresta densa, no mundo do fogo e da experiência original. A experiência original é aquela que ainda não foi interpretada por você; assim, você tem que reconstruir sua vida por você mesmo. Você pode encará-la, ou não, e não precisa afastar-se demais do caminho conhecido para se ver em situações muito difíceis. A coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas  é essa a façanha do herói (Campbell, 2001, p. 68).

Há, em Arcanjo Baleiro, um impulso criativo que se desenvolve: "Começo, em troca, a ganhar tardio gosto de escrever. Qualquer coisa na escrita me sugere o prazer da caça: no vazio da página se ocultam infinitos sobressaltos e espantos" (Couto, 2012, p. 197). A criação literária surge do repertório de imagens advindo do mítico; o caçador deixa de ser um sonhador quando, para comunicar-se, precisa escrever, diferentemente de

Mariamar. A sensibilidade onírica, em *A Confissão da Leoa*, irá tocar na sensibilidade da linguagem, criando um universo em que seres humanos viram animais, estes últimos possuem traços humanizados, e não há linha explícita que divida as experiências vividas dos devaneios que recriam este mundo factual onde há tanta desigualdade e sofrimento. É mister salientar que, embora de forma menos manifesta, a personagem Mariamar, ao divagar sobre como aprendeu o alfabeto com seu avô, revela-nos também sua proximidade com a escrita: "Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma" (Couto, 2012, p.89)

Quando abordamos a forma com que as transformações dos personagens em animais são efeitos de uma construção desta atmosfera do mítico, em *A Confissão da Leoa*, outro ponto basilar para nosso estudo, explanamos como principal fonte teórica os trabalhos de Maria Esther Maciel (2016; 2011; 2008). Na narrativa moçambicana, o olhar para o habitar-se no corpo do Outro é postura de análise frutífera para enriquecimento da leitura da obra. Autores como Derrida (2002) e Agamben (2017), em muito colaboram para o entendimento da complexidade da alteridade animal, na literatura, e das contradições que definem nossas relações com os bichos. Partimos da hipótese de que as fronteiras que separam o humano e o animal são deveras porosas, ora confundindo-se, ora confrontando-se.

Derrida realiza, em 'O Animal que Logo Sou' (2002), um estudo de grande valia para as análises aqui sugeridas, desconstruindo a visão antagônica do homem *versus* animal, sabedoria *versus* ignorância, inteligência *versus* irracionalidade. O termo 'Zoopoética' tem de recente o que tem de caro aos estudos literários, Derrida (1930-2004), por sua vez, já havia utilizado o termo para nomear o grupo de animais literários presentes na obra de Kafka, sendo um recorte específico dentro da 'Zooliteratura'. Dessa forma, é preciso pensar um estudo que diz respeito não só à análise da presença dos animais na obra, mas em como ocorrem os processos de identificação entre humano e animal e em como a linguagem atua nesses contextos:

> E penso: tudo o que, durante séculos, tão cuidadosamente construímos para nos afastar da nossa animalidade, tudo o que a linguagem

> recobriu com metáforas e eufemismos (o colo, o rosto, a cintura) num instante se converte na sua nua e crua substância: a carne, o sangue, o osso. O leão não devora apenas pessoas. Devora a nossa própria humanidade (Couto, 2012, p. 199).

A escritora, professora e pesquisadora brasileira Maria Esther Maciel traz a importância do exercício de deslocarmo-nos de nossos centros para repensarmos o poderio humano em detrimento do animal:

> Não interessa, propriamente, achar uma ideia no animal, escrever sobre ele e representa-lo literariamente, mas entrar na esfera da intimidade desse outro e tentar extrair, pelos recursos da invenção poética e ficcional, aquilo que o constitui e desafia nosso poder de entendimento (Maciel, 2016, p.94).

Assim sendo, é preciso sempre de bastante cuidado ao tocar em um território em que a linguagem não seja a nossa, para que não caiamos em um discurso filosófico ocidental que na maioria das vezes sustenta uma superioridade assujeitante do homem sobre o animal. Maciel continua, e alerta:

> Torna-se difícil, portanto, discriminar os limites entre o humano e o animal entre eles, uma vez que a humanidade de um se confunde com a animalidade do outro, independentemente da espécie a que pertencem. E é nesse sentido que não se pode afirmar categoricamente uma antropomorfização dos animais na *narrativa de Mia Couto.* Uma coisa é o escritor vestir o animal com roupas, dar-lhes hábitos, profissões e valores de gente, como nas fábulas e nos desenhos animados; outra é conferir-lhe capacidade de sofrer, solidarizar-se, ter emoções, demonstrar medo, lutar pela própria vida e exercitar sua inteligência" (Maciel, 2014, p. 272, grifo nosso).

Portanto, um movimento importante, em se tratando dos estudos sobre a zoopoética, é entender a relação homem versus bicho através de abismos. Abismos não porque se isolam, mas porque ambos mantêm uma

relação com a linguagem de formas distintas e modos de existir no mundo bastante peculiares.

Mariamar, ao falar sobre a sua experiência com a escrita, inclusive, traz a presença da fábula, evocada anteriormente por Maciel:

> Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita. E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a detrinçar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana (Couto, 2012, p. 88).

Para basear a relação entre *A Confissão da Leoa* e a linguagem literária, o nome do crítico mexicano Octavio Paz surge com a sua contribuição com o ensaio *A outra voz* (1993), no qual temos uma explanação deveras contundente da situação da poesia no final do século XX. Dessa forma, o procedimento aqui utilizado diz respeito à associação da *outra voz*, trazida por Paz, como as vozes ancestrais que ecoam em *A Confissão da Leoa;* a *outra voz* como aquela que há tempos é silenciada pelas culturas dominantes; a *outra voz* como a oralidade. Os personagens/narradores, a aldeã Mariamar e o caçador Arcanjo Baleiro, constantemente evocam a presença de uma voz que há em outra dimensão, potencializando, com isso, a recriação do mundo factual em que estão inseridos: são eles e são outros, são humanos e também animais:

> Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz *outra.* É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele mesmo, é outro. Possessão de forças e poderes estranhos, erupção de fundo psíquico enterrado no mais íntimo do seu ser, ou peregrina faculdade para associar palavras, imagens, sons, formas? (Paz, 1993, p. 140)

Assim, a narrativa presente em *A Confissão da Leoa* nos apresenta um mundo único em que Mia Couto consegue alcançar a verossimilhança através da consciência poética e onírica em seu universo ficcional.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. (Ed.). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

CARDOSO, Ana Maria Leal. O mito da serpente nos modernismos de Raul Bopp e D. H. Lawrence. *In*: ABRALIN em cena Sergipe, 4, 2012.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectivas, 1980.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora: UNESP, 2002. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/75492>. Acesso em: 20 out. 2020.

DERRIDA, Jacques. Semiologia e gramatologia. Entrevista a Julia Kristeva. *In*: DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: perspectivas, 2010.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Dumará, 2003.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. (Org.). **O animal escrito**: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Crítica comparada, crítica social e crítica psicanalista: narrativas do trauma e da violência em Mia Couto. *In*: OURIQUE, João Luís Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). **Literatura**: crítica comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 201-224.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papirus,1998.

PAZ, Octavio. **A consagração do instante**. *In*: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

# AOS FAUSTOS BRASILEIROS, UM MEFISTÓFELES EUROPEU: O DIABO EM MACHADO DE ASSIS

**Matheus Alencar da Silva**[1]

## O Diabo europeu no Fausto de Goethe

A tragédia *Fausto* de Goethe está longe de integrar o grupo de primeiros escritos sobre o mito fáustico. No entanto, é singular sua posição de referência inevitável aos "Faustos" que vieram a seguir. Diferentemente das primeiras versões quinhentistas do mito, o doutor protagonista de Goethe não contempla somente o inexplorável mundo das ideias e de outros tempos, mas também tem sua jornada pelo âmbito terrestre e, guiado por seu Mefistófeles, se depara com eventos meramente humanos ambientados em um mundo tipicamente burguês.

Em 1808, quando a primeira parte do *Fausto* é publicada, o próprio Diabo deixa trajes e trejeitos sóbrios de um monge franciscano, presentes, por exemplo, na peça de Marlowe, e adota a postura de um intelectual viajante da época, respeitável e admirável diante de um burguês-doutor como o velho Fausto. Para Mazzari (2004, p. 137)[2], a figuração de Mefisto em trajes de estudante viajante apresenta-o com a experiência que "nasce do 'vagar pelo mundo'", que reflete o colóquio entre Deus e o Diabo no início do *Livro de Jó*, "então o Senhor disse a Satanás: Donde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, e disse: De rodear a terra, e passear por ela." (Jó, cap. 1, v. 7) Logo, sua experiência reflete em uma minuciosa observação do homem, tanto no texto bíblico quanto no *Fausto*, considerando que o

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária/UNICAMP. Bolsista CNPQ. E-mail: alencarmatthew@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5377-6692.

2 Todas as referências atribuídas a Mazzari correspondem às notas e aos textos introdutórios das edições de *Fausto: uma tragédia, primeira* e *segunda parte* da Editora 34. Esta nota se refere ao momento em que Mefistófeles se revela em sua forma de estudante, deixando o disfarce anterior de cão preto.

prólogo no Céu, o último dos três textos iniciais da tragédia, é diretamente inspirado nessa cena do antigo testamento.

Antes da aposta entre Deus e o Diabo pela alma do velho doutor ser estabelecida, Mefistófeles pontua seu enfado em tentar o ser humano, que já se atormenta e se mantém esquisito e insípido igual ao momento de sua criação, "De Razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal, pra ser feroz mais que todo animal" (Goethe, 2004, p. 51) De acordo com Galé (2020, p. 124), "a razão, que seria o princípio da ação nos homens, enquanto centelha da divindade, transforma o homem naquele para quem não há lixo em que o nariz não meta" e, no entanto, a "canção" continua sendo a mesma, assim como a cigarra que voa, canta e morre. Assim, Goethe, pela voz do diabo, critica o homem de seu tempo, pós-iluminismo e às proximidades da revolução burguesa. Critica também a ironia de sua incessante busca pelo conhecimento enquanto permanece em hábitos retrógrados. Como exemplo deste homem que causa enfado até no diabo, Fausto é apresentado, segundo a crítica de Berman (2007, p. 54), como um homem "tão bem-sucedido quanto é possível, no seu mundo. [...] No entanto, tudo quanto ele conseguiu soa vazio, tudo em volta dele parece um monte de sucata." E, em sua busca por tornar-se um "Super-homem" (*Übermensch*), o doutor é repreendido até mesmo por um dos espíritos que invoca, por não conseguir sequer tornar-se um "autêntico ser humano" (*Mensch*).

Essa humanidade mencionada pelo Espírito da Terra pode ser associada ao final da tragédia, concluída em 1832, em que Fausto contempla um sonho utópico do socialismo: "um povo livre habita uma terra livre", e afirma que somente à contemplação deste momento diria "Para, pois és tão formoso!"[3]. Russell (1986), em seu volume sobre o Diabo na Idade Moderna, afirma que o capitalismo cria o mal através da exploração, dos burgueses sobre os trabalhadores, e dos imperialistas sobre as populações de outros países. Portanto, "quando o comunismo triunfar, Marx declarou, a diferenças de classes e a exploração que elas engendram desaparecerão, e o mal cessará." (p. 216) Em seu delírio derradeiro, o Fausto goethiano antecipa

3 Enunciado de consumação do pacto.

Marx e faz da apreciação do fim da exploração seu "momento eterno".

Mefistófeles, claramente, está do lado oposto. Ele é quem guia Fausto em sua jornada materialista, inspirando-o, inclusive, a criar o papel-moeda em uma de suas viagens no tempo, com o intuito de fortalecer a economia de um império. Mazzari (2011) afirma que "A importância que o velho poeta atribuía a questões financeiras, ao impacto político e mesmo ético-moral de medidas econômicas (assim como das inevitáveis crises) sobre as sociedades modernas encontrou expressão literária no *Fausto II*"[4] (p. 125).

**"A Igreja do Diabo" (1883)**

Assim como Goethe, Machado de Assis usa o demônio para observar e criticar a sociedade do final do século 19. Antes de analisarmos a crônica que é objeto central desta comparação, é importante considerarmos o conto "A Igreja do Diabo", de 1883[5], em que Machado já toma o poeta alemão como base para sua representação da figura demoníaca, apresentando, no segundo capítulo do conto, um diálogo entre Deus e o Diabo que muito se assemelha com o prólogo no Céu, da tragédia goethiana. Ali, o Diabo machadiano afirma que não vem a Deus motivado pelo servo Fausto, "mas por todos os Faustos do século e dos séculos" (Assis, 1884), tratando assim dos homens de todas as épocas (incluindo o "século", isto é, o período em que o conto é escrito). Os argumentos do diabo para a fundação de uma igreja são: em primeiro lugar, de que o preço para ir ao céu é alto demais, portanto, é necessário que ele institua uma hospedaria barata; em seguida, para que seu reinado casual tenha uma organização; por fim, sua motivação principal apresentada ao Altíssimo, é de que os homens que a Deus se prostram em culto tem o mesmo interesse pelo pecado, fazendo com que esses mesmos indivíduos manifestem uma hipocrisia grandiosa diante da religião. Logo, uma marca do Mefistófeles goethiano se apresenta no texto machadiano: sua caracterização como o espírito que sempre nega.

4 Assim como em outras obras da velhice, como Os anos de viagem de Wilhelm Meister.
5 Publicado em 1883 na Gazeta de Notícias e no volume Histórias sem Data (1884).

> – Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.
> – Negas esta morte?
> – Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los...
> – Retórico e subtil! – exclamou o Senhor -. Vai, vai, funda a tua igreja; chama todas as virtudes, recolhe todas as franjas, convoca todos os homens... Mas, vai! Vai! (Assis, 1884).

Esta negação de fatos do diabo machadiano se sustenta pela certeza de que o homem se inclinaria inteiramente ao pecado. "O "espírito que nega" vale-se da verdade para levar ao engano. A suposta superioridade do Diabo em relação a Deus é baseada na crença de que não há virtude absoluta e sempre seria possível achar no homem um ponto vulnerável." (Moura, 2008, p. 144)

No entanto, essa tese diabólica é falida pela inconstância do ser humano – tanto para o mal quanto para o bem -, o que faz com que, assim como os servos de Deus se inclinam aos vícios, os seus servos também, veladamente, se inclinem às antigas virtudes. O exemplo apresentado pelo narrador é o de que até o pior dos homens - um dos melhores apóstolos do demônio -, por causa da amizade que teve com um cônego, passou a se confessar todas as semanas, assim como benzer-se ao ajoelhar-se, e ao levantar-se. Esse acontecimento gerou no Diabo uma curiosidade inquieta e o fez voar novamente ao céu, a fim de questionar Deus sobre "a causa secreta de tão singular fenômeno" (Assis, 1884). Após ouvir as reclamações e a manifestação da agonia satânica, Deus responde que se trata de uma expressão da "eterna contradição humana".

De acordo com Moura (2008),

> A surpresa do leitor ao final do texto é alcançada pela maestria de Machado com a utilização do jogo irônico que subverte a ação e atribui ao próprio humano a categoria de "espírito de negação" antes atribuída ao Diabo. O ser humano é apresentado como um ser em eterno estado de negação e o Diabo, falho em sua intenção de promover o mal, acaba por criar o bem. O jogo promovido por Machado cul-

> mina na percepção da apresentação dos homens como os próprios seres diabólicos por estarem sempre em contradição, em estado de negação, o que acaba por provocar a alternância, o movimento incessante que mantém a própria vida. (Moura, 2008, p. 144)

Essa contradição do homem está também presente no *Fausto* de Goethe, mais especificamente em sua conclusão, quando o Mefistófeles se vê derrotado na aposta, e Fausto, apesar de sua jornada entregue ao pecado e aos vícios, é salvo por sua contemplação de um mundo justo em seu último momento, somada à intercessão da jovem Margarida, que, na primeira parte da tragédia sofre e morre em seu cárcere por consequência de atos do próprio doutor e, no entanto, na cena final da segunda parte, ressurge como a representação o "eterno feminino que atrai para si" – a força que salva Fausto da danação eterna.

Do mesmo modo, a complacência de Deus, no texto de Machado, ao ouvir as agonias satânicas também se assemelha à compreensão velada do Altíssimo sobre a complexidade da condição humana, no prólogo celestial de Goethe, declarando que assim como o fazendeiro antevê a flor e o fruto, assim a Fausto (como exemplo de todos os homens) será dada claridade.

### "O Sermão do Diabo" (1892)

Em 1892, na crônica "O Sermão do Diabo", Machado retoma a mesma temática, ao relatar o conteúdo de um manuscrito entregue por alguém que ele suspeita ser o próprio Diabo. Diferentemente da proposta do conto anterior, em que o caráter dos homens é retratado como uma eterna contradição, nesta crônica a crítica se debruça sobre os riscos do capitalismo no final do século e todos os seus reflexos nas relações sociais dos homens da época. No entanto, a personagem diabólica é a mesma, e a crônica estabelece uma conexão com o conto da década anterior, sendo o evangelho do Diabo apresentado como parte da igreja diabólica imita a igreja de Deus.

Além disso, o Diabo do conto declara a instituição de uma escritura diabólica contra a escritura divina, afirmando ser este o único modo de

negar tudo, diferentemente das diversas tentativas de afirmar, conforme feito por outras religiões (que diferem do catolicismo). Assim sendo, o texto apresentado na crônica é um recorte dessa escritura demoníaca, mais especificamente da parte do evangelho do Diabo que satiriza o sermão de Jesus no Monte, conforme narrado nos capítulos 5 a 7 do Evangelho de São Mateus.

Ainda que a cena seja estabelecida como uma sátira do texto evangélico, as referências goethianas ficam ainda evidentes especialmente quando o cronista descreve quem lhe entregou o manuscrito profano como "alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles" (Assis, 1892), figura facilmente reconhecível das gravuras feitas por Eugène Delacroix (1798-1863) para ilustrar a tradução francesa da tragédia alemã em 1828, conforme pode ser observado na figura a seguir.

Figura 1 – Fausto e Mefistófeles de Eugène Delacroix (1827)

Fonte: (The Wallace Collection, 2025).[6]

O "ar de Mefistófeles" é o ar típico do burguês europeu, pois "[...] se lhe subtraímos os chifres e as patas, de Mefistófeles não sobra nada além de um filósofo burguês: realista, antimetafísico, empirista, positivista"

6 Disponível em: https://curt.link/ekSoU. Acesso em: 30 de maio 2025.

(Sloterdijk, 2012, p. 244). Outro aspecto semelhante entre o Diabo machadiano e o Mefistófeles goethiano é o riso. No colóquio celestial, Mefisto afirma jocosamente que não é capaz de entoar cânticos tão sublimes quanto o louvor do trio de anjos que inicia a cena, e toma para si o hábito do riso em contraponto à seriedade divina: "Far-te-ia rir, decerto, o meu patético, se o rir fosse hábito ainda para ti." (Goethe, 2004, p. 51) De modo semelhante, o colóquio celestial de "A Igreja do Diabo" também apresenta o riso mefistofélico em contraponto à seriedade divina. Já no Sermão, o tom jocoso se apresenta na "decomposição do caráter do homem que só o escritor humorista desenvolve a sensibilidade de realizar" (Peres, 2015, p. 147).

A crônica de Machado não somente repete *ipsis litteris* alguns trechos bíblicos, ao modelo do prólogo celestial de Goethe, como adverte os leitores para não se espantarem com a semelhança entre os sermões, de modo que, segundo as palavras de Santo Agostinho (a voz de uma autoridade teológica), "a igreja do Diabo imita a igreja de Deus", portanto, é inevitável a semelhança entre "os dois evangelhos". Vale ressaltar que todo o recorte do "evangelho do Diabo" é apresentado totalmente entre aspas e, portanto, sua crítica deixa de ser sua responsabilidade, pois é transmitida por outra voz (Alvarez, 2015), assim como a apresentação do "velho manuscrito beneditino", que narra a história da igreja do Diabo, exime Machado da responsabilidade sobre o tema presente no conto de 1883.

A alteração do texto bíblico, a modo de sustentar uma ideia, é outro fator semelhante entre a crônica de Machado e a peça alemã. Como exemplo desta, pode-se observar a insatisfação do doutor Fausto com o verso inicial do Evangelho de S. João e sua escolha em traduzi-lo como "Era no início a Ação!", por sentir a necessidade de outra interpretação que não dê ao "verbo" um "tão alto apreço". Quanto às contradições apresentadas nos discursos mefistofélicos em relação ao mesmo texto do evangelho, Mazzari (2004) afirma que

> Para embasar a ideia de que as trevas constituíram o início do universo e terão também a vitória final, Mefisto traça vínculos entre a luz e os corpos, de modo que o perecimento destes trará consigo a destruição daquela. Esse materialismo mefistofélico parece contra-

> por-se à teologia da luz expressa no *Evangelho de João*: "No princípio era o Verbo [...] e a vida era a luz dos homens; e a luz brilha nas trevas" (Mazzari, 2004, p. 141)

Já na crônica machadiana, Silva e Andrade (2016) declaram que essas alterações são usadas para acentuar a ironia do discurso diabólico, de modo que

> Está claro, também, que as contraposições existem em ambos os sermões, mas a coerência interna dos textos permite afirmar que, em alguns casos, não se trata, simplesmente, de contradições. Isso porque os enunciadores das sentenças (Diabo e Jesus) falam, cada um, do seu lugar. (Silva e Andrade, 2016, p. 65)

Consequentemente, o contexto e as ideias desenvolvidas nas alegorias proferidas nos sermões serão sempre diferentes. Por exemplo, Jesus designa seus discípulos como o "sal da Terra", enquanto o Diabo chama os seus de "sal do *money market*"; Jesus, ao classificar seus discípulos como "luz do mundo", afirma que não se coloca uma candeia acesa sob uma vasilha, pois, no lugar apropriado, ela iluminaria a casa inteira; o Diabo, no entanto, ao chamar seus discípulos igualmente de "luz do mundo", declara que não se pode colocar uma vela acesa sob um chapéu, pois ambos se perderão.

Especificamente sobre o décimo verso do sermão, em que a alegoria da luz é apresentada, Maddaleno (2014) declara que

> Machado atualiza o vocabulário através de um vestuário indispensável ao homem de negócios de sua sociedade: o chapéu. É claro que, nessa bem-aventurança, os discípulos do Diabo estariam responsáveis por iluminar os outros homens com as suas más ações, visto que são as que o Diabo apoia. (Maddaleno, 2014, p. 66)

Em vista disso, o discurso do Diabo machadiano é inteiramente materialista, visando também o poder das relações capitalistas. O chapéu (a

autoridade) não pode ser perdido, e o sal do *money market* não pode perder a força, assim como não é necessário matar o próximo para ganhar o reino da terra, basta "arrancar-lhe a última camisa" (Assis, 1997, p. 648). Portanto, substituindo a totalidade da Terra pelo mercado financeiro, o Diabo machadiano proclama que para o homem vencer (no reino do capitalismo), basta explorar o seu inimigo (o trabalhador) ao máximo, até arruiná-lo (Enoque, 2023).

Ainda sobre finanças, o Diabo afirma que o galardão de seus seguidores é copioso na terra, assim como aconselha que seus tesouros sejam guardados não no céu, mas em algum banco de Londres, "onde a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam", abandonando assim qualquer ideia transcendente ao terreno, como no sermão de Cristo, e ligando-se inteiramente ao concreto.

Enoque (2023) observa que

> [...] um dos alvos preferenciais da crítica machadiana é, exatamente, o burguês de fins do século XIX que movimenta seu dinheiro, investe, lucra e vive de suas rendas. Assim, faz todo o sentido entender os "preceitos diabólicos" que visam a orientar o comportamento do capitalista no âmbito de seus negócios acionários. (Enoque, 2023, p. 102)

Portanto, do mesmo modo que Jesus instrui seus discípulos a revogarem ou remodelarem os costumes antigos ("Vocês ouviram" [...] "mas eu lhes digo"), o Diabo orienta os seus a ignorarem os conceitos morais e agirem em favor de seus próprios interesses, para que, no fim, não percam a própria riqueza material e fiquem "a ver navios". Tavares et al. (2020) consideram que a constituição do diabo machadiano[7] se baseia no pessimismo em relação ao homem do fim do século. Logo, sua doutrina de ação sem preocupação moral seria facilmente seguida, considerando a inclinação natural do homem da época.

## Considerações finais

7 Tavares et al (2020) falam isso sobre o diabo de *A Igreja do Diabo*, no entanto, pode-se notar relações diretas entre os dois textos, considerando que o início da crônica afirma que assim como o evangelho do Diabo imita o de Deus, a igreja diabólica também parodia a instituição divina.

Na obra de Machado, o diabo aparece como um observador e crítico dos Faustos de todas as épocas, tanto anteriores, contemporâneas quanto posteriores à época da publicação de seus textos. Seguindo o modelo do Mefistófeles goethiano – que nega qualquer possibilidade de o homem tender ao bem, já que este utiliza da Razão para ser selvagem como qualquer outro animal -, o Diabo machadiano, no conto "A Igreja do Diabo", se surpreende ao perceber a complexidade contraditória do homem, que não somente se inclina ao pecado, mas também veladamente retorna às antigas virtudes, outrora negadas.

Já na crônica, "O Sermão do Diabo", também como uma observação dos "Faustos de todos os séculos", Machado usa a voz diabólica como uma ferramenta para denunciar, de forma feroz, as predisposições do homem à corrupção, desenvolvendo uma crítica social através de uma abordagem irônica de textos bíblicos, que compõem o alicerce moral da cultura ocidental. Assim, evidencia uma conduta que tende a distorcer ou revogar conceitos éticos previamente estabelecidos, de forma semelhante à desumanidade que Mefistófeles tenta estimular no doutor Fausto ao longo da tragédia goethiana.

O "Sermão do Diabo" parece autêntico ao cronista; sendo verdadeiro ou não, seu discurso se apresenta como um texto "substancial", que manifesta, com precisão, aspectos indispensáveis do comportamento humano, suas ambições e princípios, no contexto de uma sociedade predominantemente capitalista. Dessa forma, o texto machadiano também denuncia as consequências sociais de sucumbir a esses ideais, como a exploração do trabalhador e outros efeitos deploráveis do materialismo sobre as relações humanas.

## Referências

ALVAREZ, A. G. R. **O século XIX sob o olhar de Machado de Assi**s. Vertentes. 34, São João Del Rei, 2009. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/Vertentes34/Aurora%20Alvarez.pdf. Acesso em: 15 nov. 2024.

ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ASSIS, J. M. Machado de. **A Igreja do Diabo.** Disponível em: https://machadodeassis.net/texto/a-igreja-do-diabo/28933/chapter_id/29012 . Acesso em: 12 nov. 2024.

BELLAS, João Pedro Lima. Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em "A igreja do diabo", de Machado de Assis. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 17. Fortaleza, 2019, p. 63-74. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/49535. Acesso em: 1 jul. 2025.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

ENOQUE, A. G. A alegoria do diabo como crítica irônica ao capitalismo na obra de Machado de Assis. Rever: **Revista de Estudos da Religião**, v. 13, n. 1, Uberlândia, 2023. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/60414. Acesso em: 15 nov. 2024.

GALÉ, Pedro Fernandes. Dualidades e tensões no Fausto de Goethe. Um ensaio. **Discurso**, v. 50, n. 1, São Paulo, 2020, p. 115–131. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/171572>.Acesso em: 13 nov. 2024.

GOETHE, J. W. **Fausto**: uma tragédia. Primeira parte. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOETHE, J. W. **Fausto**: uma tragédia. Segunda parte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MADDALENO, I. **Um diabo narrado pelas tintas machadianas**. Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva. 2014. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

MOURA, Magali. O riso diabólico em Machado e Goethe. Algumas reflexões sobre a luta do mal contra o bem. **Revista de Letras,** vol. 48, nº 2, São Paulo, 2008, p. 131-150.

PERES, T. M. P. Crises do cotidiano em Machado de Assis e Luigi Pirandello: Um estudo comparado. Orientador: Marcos Falchero Falleiros. 2015. 166 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

RUSSELL, J. B. Mephistopheles: **The Devil in the Modern World**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

SILVA, T. V. Z. da; ANDRADE, A. C. de. O Sermão do Diabo: uma irreverência machadiana. **Verbo de Minas**, v. 17, n. 30, Juiz de Fora, 2016, p. 60-70. Disponível em: https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/issue/view/48. Acesso em: 11 de nov. 2024.

SLOTERDIJK, Peter. Crítica da razão cínica. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TAVARES, J. B. A.; OLIVEIRA, M. L.; BOTTON, A. M. Um olhar sobre o pacto cáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa. **Revista Moinhos**. 8, Tangará da Serra, 2020. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/4504 Acesso em: 18 nov. 2024.

# O CRISTO PREEXISTENTE NA EPOPEIA "PARAÍSO PERDIDO"

**Ivanildo Araujo Nunes**[1]

## Introdução

A preexistência de Cristo constitui um dos pilares da Teologia tradicional, sustentando que o Filho de Deus existia antes de sua encarnação. Esta doutrina encontra seus fundamentos numa diversidade de textos canônicos que, interpretados em seu conjunto, oferecem uma visão complexa sobre a natureza divina de Jesus de Nazaré. O presente estudo propõe-se a analisar as principais passagens bíblicas que atestam essa preexistência, considerando suas implicações teológicas e filosóficas.

A importância desta investigação reside na necessidade contemporânea de responder aos desafios das correntes teológicas que questionam a divindade de Cristo. Desde o arianismo até as modernas correntes unitarianas, a preexistência sempre foi alvo de controvérsias. Nesse contexto, uma análise minuciosa dos textos fundantes se faz imprescindível para uma compreensão adequada da identidade cristológica no Novo Testamento.

Essa abordagem histórico-crítica, examina os textos históricos, bíblicos, além da filosofia patrística. Após as diversas perspectivas tradicionais, o objetivo é mostrar uma visão robusta do tema, posteriormente, expor como isso se mostra na epopeia *O paraíso perdido*.

## Conceito de preexistência

A preexistência cristológica refere-se à crença de que a segunda pessoa da Trindade existia antes da criação do mundo e antes de sua

1 Doutor em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Mestre em Cinema e Narrativas Sociais/PPGCINE pela UFS, formado em Letras (UNIT) e Especialista em LIBRAS (UCAM). Professor da Universidade Tirantes e Membro do CIMEEP/UFS E-mail: hd_ivan@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7927-5060

encarnação em Jesus de Nazaré. Este conceito difere marcadamente das noções de preexistência encontradas em outras tradições religiosas, pois envolve uma identidade pessoal que transcende o tempo histórico.

Teólogos como Wolfhart Pannenberg destacam que a preexistência de Cristo não deve ser entendida em termos cronológicos simples, mas como uma expressão da eternidade divina. Nessa perspectiva, a preexistência indica que o Filho participa da natureza atemporal de Deus, sendo coeterno com o Pai (Panenberg, 1991, p.82). Essa compreensão guarda relação com o conceito filosófico grego de Logos, reinterpretado pelo cristianismo primitivo.

O desenvolvimento da doutrina da preexistência ocorreu em um ambiente de intenso debate teológico. Os primeiros séculos da era cristã presenciaram conflitos entre concepções diferentes sobre a natureza de Cristo. O Concílio de Nicéia (325 d.C.) representou um marco na definição ortodoxa, afirmando explicitamente que o Filho é "gerado, não criado, consubstancial ao Pai".

Contudo, como observa Alister McGrath (2019), as raízes dessa compreensão já estavam presentes nos escritos neotestamentários, especialmente nos textos joaninos e paulinos. A cristologia do Novo Testamento opera com a noção de um Cristo pré-encarnado que, embora distinto do Pai, compartilha plenamente de sua divindade. Este entendimento serviu de base para as formulações posteriores sobre a Trindade.

**O viés agostiniano**

A doutrina da preexistência de Cristo constitui um dos pilares centrais da teologia cristã, referindo-se à existência do Filho de Deus antes da encarnação. Na obra de Santo Agostinho (354-430 d.C.), essa temática assume contornos particulares, sendo abordada em diversas de suas obras principais, especialmente no contexto de suas reflexões sobre a Trindade e a temporalidade. Este trabalho tem como objetivo analisar a compreensão agostiniana da preexistência de Cristo, destacando suas bases escriturísticas, suas formulações teológicas e suas implicações para a doutrina cristã.

Agostinho, bispo de Hipona, desenvolveu sua reflexão sobre Cristo no contexto das controvérsias teológicas do século IV, especialmente em resposta ao arianismo, que negava a consubstancialidade do Filho com o Pai. Sua abordagem combina rigor lógico, exegese bíblica e experiência espiritual, oferecendo contribuições fundamentais para a cristologia patrística.

A noção da preexistência de Cristo encontra suas raízes já nos escritos do Novo Testamento, especialmente no prólogo do Evangelho de João (1,1-18), onde se afirma que "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus". Os Padres da Igreja, a partir do século II, desenvolveram essa noção, articulando-a em relação ao monoteísmo judaico-cristão e aos desafios postos pelas diversas correntes gnósticas.

A controvérsia ariana no século IV forçou a Igreja a definir com maior precisão essa doutrina, resultando na fórmula do Credo Niceno (325 d.C.), que afirma a geração eterna do Filho e sua consubstancialidade com o Pai. Nesse contexto, Agostinho herdou uma tradição já consolidada, porém precisando ainda de aprofundamento teológico e filosófico. "O Verbo de Deus é a única Palavra de Deus pela qual se expressa tudo o que pertence à substância do Pai, e se expressa de modo coeterno." (Agostinho, 1994, p. 43).

Para Agostinho, a preexistência de Cristo deve ser entendida em relação à eternidade do Verbo divino. Diferente das criaturas que têm começo no tempo, o Filho é eternamente gerado pelo Pai, sem que isso implique em subordinação ontológica. Essa geração eterna se distingue radicalmente da criação no tempo, sendo uma relação intratrinitária que pertence à própria natureza de Deus.

No livro XV do *De Trinitate*, Agostinho desenvolve uma analogia entre o Verbo divino e a palavra humana, argumentando que assim como nossa palavra mental preexiste à sua expressão vocal, mas não é inferior à mente que a concebe, assim o Verbo de Deus, embora procedente do Pai, lhe é coeterno e consubstancial.

Um dos aspectos mais originais da reflexão agostiniana é a forma como articula a eternidade do Verbo com sua manifestação temporal na encarnação. Para Agostinho, a encarnação não representa o começo da existência do Filho, mas sua entrada na história humana. O Verbo assume

a natureza humana sem deixar de ser Deus, numa união hipostática que Agostinho explora com grande profundidade. “Aquele que era o Filho de Deus tornou-se Filho do Homem, não pela confusão das substâncias, mas pela unidade da pessoa” (Agostinho, 1997, p.68).

A compreensão agostiniana da preexistência de Cristo teve profundas implicações para o desenvolvimento da doutrina trinitária. Ao insistir na coeternidade e consubstancialidade do Filho, Agostinho reforçou a igualdade das pessoas divinas, distinguindo-as apenas pela relação de origem. Seu sucessor Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, sustentou o mesmo argumento: “A geração divina é eterna, não implica precedência temporal”. (Aquino, 2001, p. 46).

A doutrina da preexistência, em Agostinho, também tem consequências antropológicas. Se o Verbo é o mediador da criação (cf. Jo 1,3) e da redenção, então o ser humano encontra sua plenitude precisamente na união com Cristo. Essa perspectiva influenciará profundamente a espiritualidade ocidental, onde a vida cristã é vista como uma participação na vida trinitária através do Verbo encarnado.

**Evidências bíblicas da preexistência**

O prólogo do Quarto Evangelho (Jo 1:1-18) oferece a declaração mais explícita sobre a preexistência de Cristo. O verbo grego “ἦν” (imperfeito de “ser”) no verso 1 (“No princípio era o Verbo”) indica uma existência contínua no passado, anterior à criação. A estrutura paralela com Gênesis 1:1 sugere que o Verbo estava com Deus quando da criação do universo. “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.” (João 1:1-3)

Outras passagens joaninas corroboram essa perspectiva. Em João 8:58, Jesus declara: “Antes que Abraão existisse, eu sou”, utilizando não apenas um tempo verbal que indica preexistência (“émēn”), mas também a fórmula divina “Eu Sou” associada a Yahweh no Antigo Testamento (Êxodo 3:14).

Paulo, na Epístola aos Colossenses, apresenta uma cristologia elevada que pressupõe a preexistência de Cristo. O chamado "hino cristológico" de Colossenses 1:15-20 descreve Cristo como "a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação" (v.15), afirmando que "nele foram criadas todas as coisas" (v.16).

O termo "primogênito" (prototokos) não deve ser entendido em sentido temporal, mas como indicação de supremacia, conforme o uso veterotestamentário (cf. Salmo 89:27). O vocábulo grego para "criadas" (ektisthē) aparece no aoristo, indicando ação pontual na criação, enquanto "ele é" (estin) está no presente, sugerindo sua existência contínua antes e depois da criação.

Embora o Antigo Testamento não desenvolva explicitamente a doutrina da preexistência cristã, vários textos foram interpretados pela igreja primitiva como indicações dessa realidade. Os chamados "textos de teofania" (Gênesis 18; Êxodo 23:20-21; Juízes 13) descrevem aparições do "Anjo do Senhor" que fala como Deus e aceita adoração.

Particularmente significativo é o título de "Filho do Homem" em Daniel 7:13-14, que descreve uma figura celestial que "vem com as nuvens do céu" para receber domínio eterno. O Novo Testamento aplica este título a Jesus, interpretando-o como referência a sua pré-existência celestial (Marcos 14:62; Apocalipse 1:7).

Provérbios 8:22-31, que personifica a Sabedoria como estando presente na criação, foi amplamente interpretado pela tradição cristã como referência ao Cristo pré-encarnado. Esta leitura é reforçada por 1 Coríntios 1:24, onde Cristo é chamado de "sabedoria de Deus".

Apesar das evidências apresentadas, alguns intérpretes bíblicos questionam a preexistência pessoal de Cristo. Uma objeção frequente baseia-se em passagens que parecem indicar subordinação do Filho ao Pai (e.g., João 14:28; 1 Coríntios 15:28). Contudo, a teologia trinitária tradicional distingue entre subordinação econômica (na obra da salvação) e igualdade ontológica.

Outra objeção deriva da aparente contradição entre a preexistência divina e a humanidade plena de Jesus. Como conciliar a onisciência divina com o crescimento em conhecimento mencionado em Lucas 2:52? A

doutrina da kenosis (Filipenses 2:5-11) oferece uma resposta, sugerindo que o Filho voluntariamente limitou seu uso de atributos divinos durante a encarnação, sem deixar de possuí-los essencialmente.

Críticos também apontam que vários textos do Novo Testamento (especialmente os sinóticos) não mencionam explicitamente a preexistência. Em resposta, estudiosos como Richard Bauckham (2008) argumentam que a cristologia dos sinóticos é funcionalmente equivalente à de João, sendo expressa em linguagem mais implícita, adequada a seus contextos narrativos distintos.

A análise dos textos bíblicos fundamentais permite concluir que a doutrina da preexistência de Cristo não é uma elaboração tardia da igreja, mas encontra sólido fundamento nos escritos do Novo Testamento, especialmente em João e Paulo. O estudo revelou que diferentes autores bíblicos, utilizando linguagem e categorias diversas, concordam em apresentar Jesus como um ser divino que existia antes da criação e que participou ativamente nela.

As evidências examinadas demonstram que o Novo Testamento opera com uma compreensão consistente de Cristo como eterno Filho de Deus, embora essa verdade seja expressa em formas linguísticas variadas, desde as afirmações diretas do prólogo joanino até as representações mais simbólicas dos textos apocalípticos.

Finalmente, o estudo mostrou que as objeções à preexistência frequentemente decorrem de leituras superficiais ou descontextualizadas dos textos. Uma análise cuidadosa que considere o pensamento teológico dos autores bíblicos em seus próprios termos revela uma notável coerência na apresentação de Cristo como pré-existente, ainda que essa noção só tenha sido plenamente articulada em períodos posteriores.

Veremos agora a obra *O Paraíso perdido* e como o Cristo preexistente se mostra no épico miltoniano.

**O Paraíso Perdido**

Publicado originalmente em dez livros (1667) e posteriormente reorganizado em doze (1674), "O Paraíso Perdido" se consagrou como uma das obras fundamentais da literatura ocidental, sintetizando tradições clássicas, cristãs e humanistas. A pretensão declarada do poeta, expressa no primeiro verso - "Canta, Musa celestial" -, já anuncia a ambição de rivalizar com os grandes épicos homéricos, transpondo-os para o universo cristão (Milton, 1674).

O contexto histórico da composição do poema - a Inglaterra pós-guerra civil, durante a Restauração monárquica - informa profundamente sua tessitura ideológica. Milton, que havia servido como secretário de línguas do governo Cromwell, escreve da posição de um puritano derrotado politicamente, quase cego e sob ameaça de represálias reais. Como observa Lewalski (2000, p. 117), "a experiência do fracasso político transforma-se em matéria-prima poética, permitindo que Milton explore os paradoxos da liberdade e da autoridade em termos universais".

Milton realiza um empreendimento inédito ao adaptar a forma épica clássica para narrar a história da Queda do homem, transpondo convenções do gênero para o universo cristão. Como aponta Fish (1967, p. 154), "o poeta substitui os exércitos em batalha por conflitos espirituais, e os heróis guerreiros por disputas retóricas entre anjos e homens". Essa transposição não é meramente temática, mas estrutural: os doze livros do poema revisitam conscientemente a divisão da "Eneida" virgiliana, enquanto os diálogos no Paraíso assumem uma cadência que remete aos dramas gregos. "O que, senão tú, elevou esse coração altivo, / ensinando-o a medir-se com seu Criador, / e a trazer contra ele tais pretensões, / apoiado na força que tens para te opores?" (Milton, 2018, V, 864-867).

A linguagem do poema constitui outro elemento de inovação radical. Milton forja um inglês arcaizante, saturado de latinismos sintáticos que conferem solenidade à narrativa. Esse estilo "grandioso", nas palavras de Eliot (1947, p. 89), "cria uma ilusão de antiguidade que legitima a pretensão de Milton de ser o porta-voz da tradição cristã ocidental". No entanto, a

obra no decorrer da história, trouxe discussões acerca da figura de Satã e da liberdade excessiva dada ao casal primeiro.

Nenhum aspecto do poema tem gerado tanta controvérsia crítica quanto a representação de Satanás, particularmente nos primeiros livros. A tradição romântica, iniciada com Blake (1790), interpretou o arcanjo caído como o verdadeiro herói do poema - um revolucionário sublime que desafia a tirania divina. Já críticos cristãos como Lewis (1942) argumentam que sua grandeza é apenas aparente, uma armadura retórica que se corrompe progressivamente ao longo da narrativa.

A análise das transformações da linguagem satânica revela uma deterioração estrutural. No Livro I, sua oratória possui verdadeiro poder persuasivo ("Melhor reinar no Inferno que servir no Céu"), mas gradualmente degenera em retórica vazia e autodestrutiva. Como demonstra Empson (1961, p. 71), "a cada discurso, Satanás mente mais para si mesmo, até que no Livro IX sua linguagem se torna incapaz de distinguir entre verdade e ilusão". Para Florence Goyet, esse dualismo dz respeito a atualização do épico. "Nosso tempo não conhece mais os heróis solares dos épicos antigos, mas sim anti-heróis, grupos, comunidades anônimas onde a heroicidade se distribui e se dilui." (2014, p. 203)

Quanto ao primeiro casal, constitui uma das inovações mais radicais de Milton. Ao contrário das interpretações tradicionais que apresentavam Adão e Eva como meras vítimas da serpente, o poeta os dota de racionalidade e livre-arbítrio plenos. Como argumenta Nyquist (1987), "Eve em particular emerge como uma figura complexa, cuja curiosidade intelectual antecipa os ideais humanistas da Ilustração".

O momento da queda é estruturalmente ambíguo: paradoxalmente, é através da desobediência que Adão e Eva ganham consciência plena de sua humanidade. Milton articula essa ambiguidade através do conceito de "felix culpa" (culpa feliz): "Ó feliz culpa, que mereceu tal e tão grande Redentor!" (Milton, 1674, XII, 469).

A análise demonstra que "O Paraíso Perdido" não é apenas um épico, mostra-se uma meditação profunda sobre os fundamentos da condição humana. Milton não apenas reinterpreta a narrativa bíblica, mas a

transforma em um laboratório para explorar tensões entre autoridade e liberdade, razão e emoção, tradição e inovação.

O poema resiste a leituras unívocas, mantendo em suspensos contradições que refletem o pensamento religioso e político turbulento do século XVII. Seu legado persiste não apenas como monumento literário, mas como desafio interpretativo contínuo, cujas ambiguidades antecipam crises modernas de identidade e crença. E outro ponto que destacamos, diz respeito a manifestação do Cristo na epopeia.

**O Cristo preexistente na obra**

Semelhante a Ilíada de Homero, em que as deidades interferiam no plano humano, John Milton se utiliza do mesmo artifício. Após a criação um "concílio de anjos", intentam destruir a criação, sobretudo, a figura do homem. Nas muito investidas o Pai e o Filho na Eternidade, discutem como intervir e auxiliar a humanidade.

> Livro III
> Assim lhe torna o Criador eterno:
> "Ó Filho meu, delícias de minha alma,
> Filho, meu doce amor e único Verbo,
> Minha sapiência, onipotência minha,
> (Milton, 2018, p. 73)

Embora o Cristo ainda não tivesse nascido, Ele já se mostra com o Pai. Muito antes da Criação do Mundo, as miríades de anjos cantam que o Pai tudo fez com o auxílio do Filho:

> juntos num dos Céus os coros todos,
> "Como igual do Unigênito do Eterno?
> "Por ele, como por seu Verbo, tudo
> "O Pai fez, fez-te a ti: formou por ele
> "As essências do Céu cheias de glória.
> (Milton, 2018, p. 147)

O Filho mostra-se obediente ao Pai desde o mundo disforme, quando tudo era abismo:

> E tu, meu Verbo, Filho meu dileto,
> "Farás em meu lugar quanto medito:
> "Fala e verás que te obedece tudo.
> "Meu poder, meu espírito que abrangem
> "Coa sombra sua as existências todas,
> "Contigo mando; vai, traça, constrói,
> "Em parte desse Abismo ilimitado
> (Milton, 2018, p. 182)

Mais adiante na obra miltoniana, a presciência divina, prevê que o homem cairá, o Pai então se antecipa e lhe dá instruções:

> Tu, que és o só que resgatá-lo pode,
> A junta dele a natureza à tua:
> Entre os homens na Terra faze-te homem,
> Encarnando, lá quando aponte o prazo,
> No puro seio de escolhida Virgem
> Que tem de dar-te à luz com pleno assombro.
> Sê do gênero humano o grande chefe;
> Mesmo filho de Adão, toma-lhe o posto:
> Se os homens todos pereceram nele,
> Restaurados serão quantos restaures.
> (Milton, 2018, p. 77)

## Considerações finais

Milton explora na Teologia o seu viés poético, trazendo elementos da epopeia homérica. O Cristo preexistente, serve como suporte antes, durante e após a "Queda do homem." Em *O Paraíso perdido,* o auxílio Dele é no plano maravilhoso, e por meio de ações profética, apontam para uma solução futura, dado desfecho da obra supramencionada, o estado de declínio da humanidade, ou seja, no plano material, só será solucionado no

material. Milton retomará o personagem por meio de outra produção literária, *O Paraíso reconquistado* (1671), a manifestação do Filho, agora será física e Ele atuará para reerguer a humanidade.

## Referências

AGOSTINHO, Santo. **A Trindade.** Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.

AGOSTINHO, Santo. **Comentários aos Salmos.** Tradução de Honorato Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1997.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2000.

AQUINO, Tomás de**. Suma Teológica.** Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Loyola, 2001.

BAUCKHAM, Richard**. Jesus and the God of Israel.** Grand Rapids: Eerdmans, 2008.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell.** Londres, 1790.

BROWN, Peter. **Agostinho de Hipona.** Lisboa: Edições 70, 2001.

ELIOT, T. S. Milton. In: **On Poetry and Poets.** Londres: Faber & Faber, 1947.

EMPSON, William. **Milton's God.** Londres: Chatto & Windus, 1961.

FISH, Stanley. **Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost.** Nova York: St. Martin's Press, 1967.

FRIBERG, Barbara & FRIBERG, Timothy (eds**.). O Novo Testamento Grego Analítico.** São Paulo: Vida Nova, 1987.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário.** Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOYET, F. **La Voix et le geste: performance et narration épique.** Genève: Droz, 2014.

LADARIA, Luis F. **O Deus vivo e verdadeiro: o mistério da Trindade.** São Paulo: Loyola, 1999.

LEWALSKI, Barbara K. **The Life of John Milton.** Oxford: Blackwell, 2000.

LEWIS, C. S. **A Preface to Paradise Lost.** Londres: Oxford University Press, 1942.

MATEO-SECO, Lucas F.; MASPERO, Giulio (Orgs.). **The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa.** Leiden: Brill, 2010.

MCGRATH, Alister. **Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã.** São Paulo: Shedd, 2019.

MILTON, John. **Paradise Lost.** 2ª ed. Londres, 1674.

MILTON, John. **Paraíso Perdido.** Traduzido por António José de Lima Leitão. São Paulo: Martim Claret, 2018.

NYQUIST, Mary. **The Genesis of Gendered Subjectivity.** In: FERGUSON, M. et al (Org.). Re-membering Milton. Nova York: Methuen, 1987.

PANENBERG, Wolfhart. **Systematic Theology.** Vol. 1. Grand Rapids: Eerdmans, 1991.

POYTHRESS, Vern S. **Theophany: A Biblical theology of God's appearing.** Wheaton: Crossway, 2018.

RAHNER, Karl. **Curso fundamental da fé: introdução ao conceito de cristianismo.** Trad. Alberto Costa. São Paulo: Paulinas, 1989.

Sociedade Bíblica do Brasil. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada. Barueri: SBB, 1993.

VAN GRONINGEN, Gerard. **Revelação Messiânica no Velho Testamento.** Campinas: Editora Luz para o caminho, 1998.

WRIGHT, N. T. **A ressurreição do Filho de Deus.** São Paulo: Edições Vida Nova, 2019.

# A CONSTRUÇÃO DA INTIMIDADE NOS DIÁRIOS ESCRITOS POR MULHERES

**Yann Dias da Silva Maia**[1]

Quando perguntada sobre o porquê de as protagonistas de seus livros serem sempre escritoras, Elena Ferrante revela um aspecto que parece contornar fundamentalmente a escrita de autoria feminina: as mulheres escrevem muito; não por profissão, mas por necessidade. Para ela, a escrita é uma ferramenta de esclarecimento de si mesma, um dispositivo de investigação daquilo que ainda não foi dito sobre a experiência do ser feminino na sociedade, especialmente quando diante de momentos de crise (Ferrante, 2017, p. 373). O que Ferrante sugere, portanto, é que a mulher que escreve é, também, a mulher que investiga algo que ainda não foi explorado até o fundo. Em seus diários, Sylvia Plath (2017) assume uma postura investigadora, quando se questiona na momentânea intimidade de um quarto que a abriga:

> Como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço de minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meu sentimento ao passá-los para o papel? (Plath, 2017, p. 36)

O trecho acessa a angústia de uma Plath que sente o impulso criador como a grande força motriz de sua existência, ao passo em que se depara com a impossibilidade de chegar ao cerne da condição a que está invariavelmente submetida. Sylvia suspeita que não há conciliação entre os anseios de uma artista e as expectativas da sociedade sobre o corpo de uma mulher, mesmo assim faz aquilo que uma protagonista de um romance de

1 Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da UFS (Universidade Federal de Sergipe); bolsista CNPq; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1384-8081 ; Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3502893034426823 ; E-mail: yanndsmaia@gmail.com

Elena Ferrante faria: escreve. Nessa perspectiva, os cadernos íntimos de uma escritora revelam mais do que a vida daquela que tenta a sua conciliação com a criação literária, eles revelam também as investigações que parecem considerar as nuances quase indistintas entre corpo, criação e biografia de uma autora. Eles oferecem um espelho que permite à escritora a sua autocomplacência, um espaço de experimentação pessoal e artística que assume um trabalho de ascese para aquela que os escreve (Giordano, 2017, p. 22).

Os diários de Sylvia, portanto, parecem dialogar com as personagens de Elena Ferrante nesse sentido — seja dentro ou fora da ficção, uma mulher que escreve é uma mulher que explora a si mesma. Essa noção revela que a escrita diarística pode ser entendida como uma ferramenta que auxilia a vislumbrar um pouco da natureza dessa investigação realizada pelas escritoras, pois ela media a ficção e a não-ficção, permitindo estabelecer análises que relacionem as representações do gesto criador de mulheres na ficção e as próprias experimentações estéticas das autoras. Ana Carolina Mesquita (2021, p. 10), na apresentação do Diário I de Virginia Woolf, destaca que o espaço do caderno íntimo proporcionava a prática da escrita literária para Woolf, onde ela não só fazia reflexões acerca da literatura, como também registrava esboço de suas ideias e inspirações. Mesquita relaciona o diário da escritora ao *sketchbook* do artista. A própria Virginia considera:

> Percebo que neste livro eu pratico a escrita, faço as minhas escalas; sim, e trabalho em certos efeitos. Arrisco dizer que pratiquei Jacob aqui, — e Mrs. D., e que aqui inventarei meu próximo livro; pois aqui escrevo meramente no espírito — também é muito divertido, e a velha V. de 1940 verá algo nisto também. Será uma mulher capaz de ver, a velha V.: tudo — mais do que eu consigo, creio. Mas estou cansada agora (Woolf, 2021, p. 157).

A escritora que mantém um diário situa-se em fronteiras frágeis entre a ficção e a não-ficção, pois a escrita diarística concentra as experiências subjetivas das escritoras em um espaço que oferece um espelho que

lhes permite a autocomplacência (Giordano, 2017, p. 22). Mas, se os diários permitem vislumbrar aquela que escreve quando não está escrevendo, é apenas por meio da escrita que esse vislumbre se torna possível. Nesse sentido, as intenções estéticas das escritoras não estão suspensas nos diários, o que resulta nas capacidades desse tipo de escrita de oferecer tanto uma investigação de si mesma, que intenciona um depuramento ou melhoramento de si, como uma prática de experimentações estéticas para aquela que escreve, em uma relação intrinsecamente indissociável, tal como postula Unamuno (2011):

> Os melhores romancistas não sabem o que puseram em seus romances. E se se dispõem a escrever um diário sobre como os escreveram, é para descobrirem a si mesmos, os homens dados a diários, autobiografias e confissões — Santo Agostinho, Rousseau e Amiel —, passaram a vida procurando a si mesmos — procurando Deus em si mesmos — e seus diários, autobiografias ou confissões foram apenas a experiência dessa procura. E essa experiência só pode ser concluída junto de sua vida (Unamuno, 2011, p. 132).

Nesse momento, uma importante questão surge no que diz respeito à delimitação dessas fronteiras, ou à própria espacialidade a que este tipo de escrita está submetida. Existiria, aqui, um tensionamento entre o espaço público e o privado; entre a escrita do romance e dos diários e entre a escrita masculina e a escrita feminina? Em primeiro lugar, é preciso entender que todas essas categorias que, a princípio, compõem uma dialética, na verdade estão em um trânsito constante: um movimento pendular que ora está num polo, ora está em outro, ou até mesmo no centro, na fronteira entre os dois extremos. Além disso, por escrita feminina, privilegio uma concepção que não diz respeito necessariamente aos temas que são majoritariamente explorados nos textos escritos por mulheres, mas como uma escrita que se distingue das demais por "possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios" (Branco, 2024, p. 29). Recupero, por exemplo, a distinção que a professora Lúcia Castello Branco faz em seu livro *O que é escrita feminina* (2024), entre os temas abordados pela literatura

escrita por mulheres, que dizem respeito a assuntos referentes à vida privada, como a maternidade, o próprio corpo e a casa, frente aos temas abordados pela literatura escrita por homens, que dialoga com uma tradição épica (2024, p. 29).

Para discutir o que é a escrita feminina, Lucia Castello Branco (2024) parte da questão intrinsecamente associada ao adjetivo a que esse tipo de escrita está ligado: feminino — que se relaciona direta ou indiretamente à mulher, tornando inescapável a categorização sexual do termo. No entanto, a proposta do texto não está ligada a uma categorização sexual, fisiológica ou psíquica da autora, "trata-se, portanto, de uma terminologia que se quer localizar neste lugar limítrofe entre o sexual e o além-sexual: o feminino aqui não se restringe a uma leitura sexualizante da escrita, mas também não se opõe frontalmente a ela" (Branco, 2024, p. 27). O que se quer dizer com isso, portanto, é que feminino, aqui, não é sinônimo de escrita de autoria de mulheres, embora se admita que existe algo relativo às mulheres (Branco, 2024, p. 28).

Considerando (e jamais superando) as nuances que admitem o corpo (mas não só), a fisiologia (mas não só) e a experiência social do ser mulher (mas não só), Lucia Castello Branco (2024, p. 29) distingue o interesse de sua análise: há, é claro, uma recorrência de temas na escrita feita por mulheres, tais como a maternidade, o corpo, a casa e a infância, que são justificados por uma leitura sociológica: "as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, (...) sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do lar e do eu, próprios à criação de uma escrita intimista etc. etc.", mas há uma outra dimensão sobre esses textos que não adentra nas profundezas desses temas tão ricos, mas pairam sobre a superfície da forma. Há uma dicção, uma respiração — um tipo de inflexão na voz ou no tom oralizante dessa escrita —, que a distinguem das demais.

No artigo intitulado *O diário íntimo: uma posição feminina* (2022), Nora Catelli articula o diário com as experiências das mulheres na sociedade a partir de um local de marginalidade que revela a verdade existencial do diferente, numa busca para explicitar a peculiaridade da definição

da intimidade no diário feminino. Essas questões interessam-me especialmente para o melhor entendimento de um aspecto que parece importar quando se fala de escrita diarística, que é o aparente tensionamento do espaço público e privado (também pensar o diário como um lugar limítrofe). Nessa perspectiva, a intimidade pode ser entendida como o resultado de uma violência de um confinamento institucional, a princípio, e, depois, de um confinamento imaginário, cuja origem está instaurada numa lógica religiosa, que perdura na modernidade e que delata "as zonas da experiência pessoal, privada e doméstica nas quais se expressa o temor aos demônios interiores justo no momento histórico em que se unem definitivamente com o sujeito" (Catelli, 2022, p. 415).

A pesquisadora destaca, ainda, o caráter semanticamente ambíguo do termo "intimidade", cujas acepções podem variar entre introduzir um corpo pelos espaços ocos de alguém, ou mesmo introduzir um afeto na vida de alguém, construir uma relação de amizade:

> Não se trata de extrair deste duplo e rico campo etimológico alguma certeza, mas tão somente de partir dele para sublinhar que o *íntimo* tem a ver com duas atitudes diferentes do sujeito ou sobre o sujeito, duas maneiras da intervenção no ânimo ou no corpo próprio ou de outro. Gestos vinculados com a *penetração* (física mas figuradamente também moral ou psicológica) de um sujeito sobre si mesmo ou sobre outro, e com a *introdução* (física mas figuradamente também psíquica ou moral) de algo em um sujeito; ou de um sujeito a outro (no sentido de *apresentação*). Os dois termos denotam movimento; todos eles remetem a impulsos físicos e da vontade. Mas, além disso, mostram que a noção do subjetivo está marcada pela incorporação ou interiorização de outro sujeito ou outra coisa. Nem a etimologia nem o campo semântico de "intimar" se fundem com os de "intimidar", mas provavelmente o contaminem com uma vaga apreensão temerosa da exigência que o segundo termo supõe (Catelli, 2022, p. 411).

A autora, recuperando a leitura do texto *Le Journal intime* (1963), de Alain Girard, faz um resgate histórico do gênero diarístico, que, a princípio,

surgiu como exercícios de registro de freiras, devotas ou madres que deveriam responder às ordens de seus superiores, discriminando sua relação com Deus, numa espécie de fiscalização para identificar a proximidade do demônio de sua vida em seus possíveis desvarios (esgotamentos, alucinações, visões, autoflagelos, estigmas) (Catelli, 2022, p. 412). Nesse sentido, é possível perceber que, em sua origem, a noção de intimidade, quando ligada à escrita, está, desde já, interditada, o que se distancia muito da noção moderna de intimidade (algo que se supõe não ser, ou menos que não deveria ser, violada). No entanto, Catelli observa que há uma aproximação entre essa origem religiosa e a acepção moderna de intimidade no que diz respeito à condição em que se pratica a escrita.

> Na cela, escrever era um ato que implicava clausura na solidão. E nessa solidão e nessa clausura, para Teresa, os demônios espreitavam. Enquanto que, na modernidade, em semelhante solidão e similar clausura, não se teme aparentemente a espreita dos demônios, mas o que se espera é o desenvolvimento da própria subjetividade. É como se quase não houvesse termos de comparação entre a clausura teresiana com Deus e os demônios e a extensão do íntimo na modernidade. (Catelli, 2022, p.413).

Segundo os estudos de Alain Girard, é possível identificar três momentos distintos do gênero: o primeiro, que compreende os anos de 1800 a 1860, quando os diários são escritos ainda secretamente, sem intenção de publicação; o segundo se estende de 1860 a 1910; e o terceiro, de 1910 em diante (Giordano, 2017, p. 93). Em 1800, com a revolução francesa e a ascensão de um estilo de vida burguês, surge também um "modelo de mulher laica, enclausurada no circuito familiar, esposa e mãe: o anjo do lar" (Catelli, 2022, p. 414). O sentido a princípio religioso do termo *intimidade* ganha contornos domésticos, uma espécie de clausura não religiosa, mas análoga aos costumes femininos, desenvolvidos historicamente, num ato de encerramento solitário com as forças que intimam, exigem ou penetram (Catelli, 2022, p. 414). Eis, portanto, a herança que a modernidade carrega no espaço íntimo:

> Desta ótica, nesse espaço definido como *íntimo*, como o lugar onde se enclausura o temor, nesse âmbito de violência incorporada, são escritos os diários da época moderna. Uma época herdeira das ordens transmitidas pelos religiosos às freiras e destas às laicas e seculares. Uma época que perpetua, deste modo oblíquo, a prática do registro desses movimentos interiores em mulheres confinadas. Mas já não em celas e sim na vida familiar, no círculo doméstico. [...] Acreditar que essa intimidade — resultado da violência de um confinamento antes institucional e então imaginário — dá segurança a quem pratica a escrita ou supor que da expansão dessa intimidade se extrai um saber tranquilizante, seria desconhecer que a própria palavra que define esse âmbito — intimidade — plasma a interiorização do temor. Essa interiorização é resultado de um processo histórico: se produz ao se adquirir consciência de que os demônios que a religião mostrava ameaçadores porém *outros*, diferentes de nós mesmos, penetraram no círculo reservado ao próprio, converteram-se em parte de "si mesmo". Fundiram-se com a consciência, tornaram-se um com o sujeito. Por isso, se existisse uma característica especial, peculiar dos diários de mulheres, possivelmente mostraria as formas mais violentas daquela fusão entre os demônios e o sujeito; delataria as zonas da experiência pessoal, privada e doméstica nas quais se expressa o temor aos demônios interiores justo no momento histórico em que se unem definitivamente com o sujeito (Catelli, 2022, p. 415).

A autora aproxima, portanto, a experiência da clausura doméstica da mulher no início do século XIX a um caráter aterrorizante da intimidade, uma vez que a sociedade burguesa já sinalizava a incorporação aos modelos de produção e de consumo iminente. Essa lógica impregnou esferas que estavam além de seus próprios atores, incluindo as mulheres, de modo que Catelli defende que não seja uma casualidade o surgimento do diário íntimo como gênero, como fato contemporâneo ao "anjo do lar", seja ele escrito por homens ou por mulheres. Fala-se, portanto, de uma posição sujeito, que, nesse ponto de vista, assume uma posição feminina: "Caberia assim trasladar a análise e interpretação do diário íntimo a um campo de estudo que levasse em conta as posições do sujeito e supusesse que o masculino e o feminino são elementos móveis e não identidades ou extensões de diferenças anatômicas" (Catelli, 2022, p. 417).

Em *A Escrita de si* (1983), Michel Foucault propõe uma articulação semelhante entre a escrita íntima e a religiosidade. Ao analisar a *Vita Antonii*, de Atanásio, Foucault relembra que a anotação dos pensamentos e das ações é um elemento crucial na manutenção da vida ascética, uma vez que o movimento da escrita faz conhecer os movimentos da alma, sem que isso, no entanto, suscite a vergonha de ser visto ou de se fazer conhecido, na intimidade, por um outro. Nesse sentido, a escrita substitui a alteridade, ganhando contornos de corpo, porque escrever "atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha" (Foucault, 2006, p. 144). Daí surge a analogia: "o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário" (Foucault, 2006, p. 144).

Foucault também aponta para o aparecimento de uma segunda analogia que diz respeito ao trabalho de ascese não estar só relacionado às ações, mas também ao pensamento: "o constrangimento que a presença de outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma" (Foucault, 2006, p. 145). Descrever a posição feminina na escrita do diário íntimo pode ser, portanto, um exercício de situar o sujeito diante dos "demônios interiorizados que caracterizam o espaço da intimidade moderna" (Catelli, 2022, p. 417), independentemente do sexo daquele que escreve. Nesse ponto, é possível problematizar o que significa feminidade, mas, por ora, deixarei essa questão suspensa, encerrando-a, momentaneamente com a noção de que

> Poder-se-ia chamar de posição feminina esse lacaniano "colocar-se também do lado do não-todo", sendo-se homem ou mulher. Mas caberia tirar, sem nenhum reparo, a primeira parte da afirmação de Lacan, essa que diz: "É possível". Acredito que a operação simbólica de que Silvia Tubert fala, a operação simbólica que Lacan descreve em *Ainda* e que é esse "colocar-se do lado do não-todo", ou seja, em posição feminina, não é, nos textos literários, ou nos documentos históricos, questão de escolha, questão de "É possível". Colocar-se em posição feminina, ao menos nos textos, é uma fatalidade, um destino

> não desejado ou mal suportado. É um sintoma, não uma escolha. E do ponto de vista do surgimento e definição de um gênero literário, não é um sintoma individual mas social e cultural. Constitui uma "operação simbólica" da história da cultura.
>
> Talvez quem se enclausura — homens ou mulheres — para escrever diários íntimos, como os anjos do lar no seu empíreo doméstico e com seus demônios interiorizados, o façam já desde uma posição feminina: a do "não-todo". (Catelli, 2022, p.419).

Como exemplo desse espaço de integração de sujeito com sua consciência, em uma forma de fusão violenta entre o sujeito e os demônios, recupero a entrada do dia 12 de setembro de 1934 dos diários de Virginia Woolf, três dias após o falecimento do pintor e crítico de arte Roger Fry. Woolf escreve sobre a sua inexpressão diante da morte, sentindo-se estúpida para escrever qualquer coisa. Essa inexpressão a faz lembrar do episódio da morte de sua mãe. "Lembro-me de me afastar da cama de minha mãe, quando ela morreu, e de Stella nos levando para rir escondidas da enfermeira que estava chorando. Ela está fingindo, eu disse: aos 13 anos. E tinha medo de que não estivesse sentindo o suficiente. Como agora" (Woolf, 2021, p. 276). Nesse excerto, é possível ver uma Woolf que rememora os detalhes daquela cena, em uma espécie de luto tardio e prolongado, redesenhando fantasmas na tentativa de compreender o fato, já que essa compreensão escapa ao momento presente ao próprio acontecimento.

Esse aspecto próprio da escrita diarística permite que a escritora tencione um movimento de apreensão de parte de sua vida por meio da escrita, já que, no momento em que acontece, a vida é inapreensível. Para Virginia Woolf, os diários serviam como um dispositivo que apaziguava as visões inquietantes que perturbavam seu cotidiano. "Quando escreve o que não podia deixar de ver, a escritora de diários sente que conjura um fantasma inexplicável" (Giordano, 2016, p. 49). O caráter memorialístico desse tipo de escrita é, portanto, regido por uma não correspondência entre presente e presença, que resulta na corporificação (mais uma vez a noção de corpo na escrita) de uma ausência — a evocação de um fantasma.

O luto apresenta-se como um dos grandes sentimentos que impulsiona a escrita de ficção e de não-ficção, como se aquela que atravessa a experiência da perda de alguém querido utilizasse o espaço da criação para dar um corpo que apazigue a dor da perda, uma vez que a escrita é o espaço da memória, e é na memória que o sentimento pode ser apreendido. Sobre isso, Blanchot reflete:

> O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive a sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever (Blanchot, 2011, p. 20).

Se faço um percurso de dentro para fora da intimidade da escrita, ou seja, saindo do polo privado para o polo público, descubro uma questão igualmente pertinente para entender como a herança violenta da clausura assume sua forma no processo de editoração e publicação de diários. No capítulo "A doença do diário. Em torno dos *Diários de John Cheever*", do livro *A senha dos solitários: Diários de escritores* (2017), do ensaísta Alberto Giordano, pontua-se, na segunda nota de rodapé, que os diários são textos colaborativos, uma vez que, para serem publicados, esses textos precisam invariavelmente dos cuidados de um editor que o organizem.

> O ruim é que, com a suposta intenção de preservar a memória do escritor de diários e a intimidade de alguns dos mencionados, os editores costumam ser colaboradores interessados menos nos aspectos existenciais ou estéticos do que publicam do que em questões morais (Giordano, 2017, p. 84).

Como um exemplo desastroso desse caso, o ensaísta cita os diários de Sylvia Plath, que, a partir da colaboração de Frances McCullough, a editora responsável pela publicação desses escritos, sofreu supressões de trechos em que Plath adotava uma escrita "desagradável", ou até mesmo

"ressentida", mesmo contra aqueles a quem ela amava, além de ter tido o aparente erotismo reduzido, por seu julgamento de que esses fragmentos não fossem particularmente valiosos (2017, p. 84, n. 2). A primeira versão desses diários foi publicada em 1982, e é a esta versão que o ensaísta faz menção em sua análise. Foi somente em 1999, que uma segunda versão, organizada pela curadora Karen V. Kukil, foi publicada, mas, desta vez, considerando integralmente (ou o que pôde ser recuperado desse texto) a dicção própria de Plath.

> O objetivo desta nova edição dos diários de Sylvia Plath é apresentar um texto completo e historicamente acurado. A transcrição dos manuscritos do Smith College é tão fiel quanto possível aos originais da autora. A revisão final de Plath foi preservada; os cortes e as correções substanciais são discutidos nas notas. A grafia das palavras, o uso de maiúsculas, da pontuação e da gramática, bem como os erros de Plath, foram cuidadosamente transcritos e apresentados sem comentários da editora. A bem da verdade, não há, nesta edição, omissão, supressão ou correção de palavras de Plath. Por exemplo, as elipses que aparecem no texto são de autoria de Sylvia Plath. Todos os detalhes gráficos dos diários foram conservados, o que inclui o hábito de Plath de sublinhar certas palavras e passagens. O formato original e as divisões de páginas, porém, não foram mantidos. A descrição detalhada das características físicas dos diários é feita em notas (Kukil, 2017, p. 9).

Algo de semelhante importância aconteceu na publicação de seu livro *Ariel* (1965), cuja primeira versão, publicada dois anos depois da morte da escritora, privilegiou uma seleção que não foi a que havia sido deixada por Plath. Na versão que foi publicada, cuja edição foi feita por Ted Hughes, marido de Sylvia Plath, e amigos, catorze poemas haviam sido excluídos, dando lugar a outros treze, resultando em um livro com quarenta poemas (Garcia, 2023, p. 11). A versão original de *Ariel,* fiel ao manuscrito, foi publicada somente em 2004. A edição brasileira que tenho em mãos, de 2023, privilegia a versão de 1965, organizada por Hughes. Os quatorze poemas cortados estão presentes na seção "Poemas esparsos". Além disso, mesmo

o corpo dos *Diários* (2017), como bem se sabe, sofreu de uma supressão irreparável — o próprio Hughes destruiu um dos cadernos, com a justificativa de que ele "não queria que os filhos dela fossem obrigados a lê-lo" (Hughes, 2020, p. 11).

O que me angustia nos processos editoriais acerca da obra de Plath não é só a violência com que sua dicção foi suprimida, mas também a utilização de ferramentas silenciosas para realizá-la. É quase como se, mesmo em sua intimidade, Plath fosse proibida de tocar em determinadas esferas, como se o que ela escrevesse talvez fosse íntimo demais para uma tradição que privilegia uma linguagem limpa, ascética e masculina. Em diversos momentos da escrita de seus diários, Sylvia Plath demonstra querer fugir do sentimentalismo, já que ela julga que esta é uma característica que deve ser evitada, e, por vezes, culpa o excesso de sentimentalismo pelas frequentes rejeições de seus textos em publicações de periódicos. Chega a ser severa e impositiva quanto a isso. Em setembro de 1951, Plath escreve:

> Sinto inveja dos homens — uma inveja perigosa e sutil que pode corroer qualquer relacionamento, suponho. Trata-se de uma inveja nascida do desejo de ser ativa e agir, em oposição a ser passiva e ouvir. Invejo o homem por sua liberdade física para levar uma vida dupla — ter sua carreira, sua vida sexual e familiar. Posso fingir esquecer a inveja; não obstante, ela está lá, insidiosa, maligna, latente (Plath, 2017, p. 120).

A ferramenta silenciosa de que falo é, portanto, a tradição da linguagem. A hipótese, aqui, é de que talvez Sylvia Plath só tenha publicado um romance em vida não porque ela era atormentada pelos seus próprios demônios, mas porque a sua luta contra os modelos da tradição romanesca (ela queria ser como Joyce, ou como Woolf) não dessem conta de sua subjetividade. A prova disso é a eficiência com que escreveu e manteve os diários ao longo de toda a sua vida. Sobre isso, a crítica Jacqueline Rose defende que não deve haver distinção entre arte alta ou baixa, pontuando que todos os escritos de Sylvia Plath são preciosos, todos os gêneros, todas as vozes (Malcolm, 2011, p. 194). Existe, portanto, uma dialética em questão:

> Quase todos os diários deste século [...] são escritos sobre as pegadas destas duas séries paralelas, coextensivas, que só têm sentido na medida em que são indissociáveis: a série das catástrofes planetárias (guerras mundiais, nazismo, holocausto, totalitarismo, etc.), a série das quedas pessoais (alcoolismo, impotência, loucura, degradação física) (Pauls, 1996, p. 10 *apud* Giordano, 2017, p. 44).

Partindo do pressuposto de Pauls, que, de forma até radical, indica que todos os diários deste século podem ser apreendidos a partir de duas séries paralelas, coextensivas e indissociáveis — a via das séries das catástrofes planetárias (aspecto geral) e a via das quedas pessoais (aspecto particular), é possível identificar, mais uma vez, um trânsito que pendula na dialética entre o público e o privado, quando se trata da escrita diarística. Quando penso na própria origem da prática diarística de Virginia Woolf, recupero a informação de que a primeira experiência com diário da escritora foi um jornal familiar, a que especialmente ela e sua irmã, Vanessa, tinham acesso, ou seja, era um documento que por si só não preservava a individualidade, ou melhor, a privacidade daquela que escrevia.

> O jornal da família passou a ser um desafio diário, crucial, tanto para ela quanto para a irmã. Ela é o *Autor* — aqui o feminino é inimaginável — e compõe o fundamental das *News*, enquanto Vanessa, o *Editor*, de quem a caneta ponderada se mantém em riste, escreve sob seu ditado ou copia os textos, criando cada vez mais intimidade com a escrita da irmã (Favier, 2022, p. 63).

Existe, portanto, um tensionamento entre o público e o privado; entre o jornal e o diário; entre o romance e o documento; entre a ficção e a não-ficção. É possível questionar se a consciência da existência de um leitor existe quando a escritora escreve em seu diário? O que é revelado e o que é ocultado? Como isso se relaciona com a escrita de seus romances? A ficção é um véu que disfarça a realidade? Talvez o que se quer é a possibilidade de pensar a escrita do diário como uma forma de resistência aos padrões burgueses e masculinos do romance. Por que Sylvia Plath se debatia tanto

com sua obsessão pela escrita, enquanto ela escrevia prolificamente em seus diários? Talvez porque nos diários ela experimentava uma liberdade formal que a permitia ser feminina, sem se preocupar com as expectativas editoriais do mercado literário da época, que era marcado por uma formalidade que eliminava quaisquer resquícios de sentimentalismo na escrita. Ou talvez porque sua clausura (a sua própria redoma de vidro) fosse o único lugar em que ela experimentasse sua liberdade estética.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**: acrescido de feminino de ninguém: exercícios de aproximação. Salvador: Amitié Casa Editorial, 2024.

CATELLI, Nora. **O diário íntimo**: uma posição feminina. Landa, Santa Catarina, v. 10, n. 2, p.410-420, 2022.

FAVIER, Emmanuelle. **Virginia**. Tradução de Marcela Vieira. São Paulo: Editora Nós, 2022.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. 1ª edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. *In*: _____. Ética, sexualidade, política. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 144 – 162.

GARCIA, Marília. Nota a esta edição. *In*: PLATH, Sylvia. **Ariel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 11-15.

GIORDANO, Alberto. **A senha dos solitários**: diários de escritores. Organização e notas de Rafael Gutiérrez e Antonio Marcos Pereira. Tradução de Rafael Gutiérrez. 2. ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

HUGHES, Ted. Introdução. *In*: PLATH, Sylvia. **Johnny Panic e a bíblia de sonhos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020, p. 9 – 12.

KUKIL, Karen V. Prefácio. *In*: PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: 1950-1962. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017, p. 9 – 10.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. *In*: WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf**: Diário I – 1915 – 1918. São Paulo: Editora Nós, 2021, p. 5 – 16.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: 1950-1962. Organização de Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

UNAMUNO, Miguel de. **Como escrever um romance**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2011.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf**: uma seleção [1897-1941]. Organização e posfácio de Flora Süssekind. Tradução de Angélica Freitas. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

# TANATOGRAFIA E PULSÃO DE MORTE EM *MRS DALLOWAY*, DE VIRGÍNIA WOOLF

**Augusto Rodrigues da Silva Junior**[1]
**Gerlanea Taísa Toledo da Silva**[2]

## Thanatos e grafia – Apresentação

Virginia Woolf (1882-1941) foi uma escritora e editora britânica que, aos 59 anos, escolheu interromper a própria vida ao encher os bolsos do vestido com pedras e se lançar no Rio Ouse - próximo à cidade de Lews, na região de East Sussex, Inglaterra.

Entre os romances que consolidam sua contribuição à literatura moderna estão: *Mrs Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), *Orlando* (1928) e *As Ondas* (1931). Woolf também foi autora de ensaios como *Um teto todo seu* (1929) e *Três Guinéus* (1938), em que reflete sobre a condição feminina, a autoria e as relações sociais que imbricam essas duas questões no século XX. Sua escrita é marcada pelo fluxo de consciência, pela subjetividade psíquica, pela fragmentação pensamental e angústia existencial, que leva o sujeito (seus personagens e narradores) a escreverem sobre a morte – tema central de sua produção estética.

*Mrs. Dalloway* (1925), romance que será analisado por nós nesse estudo, é um desses livros que, ao transitar no abismo da consciência humana, pulsa como um organismo vivo que discursa como um rio que corre para o trespasse. Virgínia Woolf, mulher atravessada por lutos, silêncios, loucura, tentativas de cura e reinvenção de si mesma e de toda a obra, traduziu

1 Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008). Mestrado e Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Goiás (UFG/1996-2002). É Professor Associado III de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Literatura - POSLIT/UnB e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA/UEA.

2 Pós-graduação em Neuropsicologia (FAVENI). Graduação em Psicologia (Estácio/FAL). Graduação em Letras Francês (UFAL/Alagoas). https://orcid.org/0009-0006-5982-839X

o mal-estar do século XX em matéria estética e tanatográfica. Por meio de uma linguagem que desafia a linearidade, o tempo cronológico e a representação mimética, a escritora inglesa levou ao extremo as formas de escrever e desenhar a mente humana romanceada.

O que está em jogo em *Mrs. Dalloway* não é apenas uma mera descrição da vida inglesa, num dia qualquer de junho, como seria o dia único em *Ulisses* de Joyce. A narrativa enseja a construção de um imaginário do fim que se infiltra nos interstícios do cotidiano, convertendo gestos banais – como cumprimentar alguém ou atravessar uma rua – em rituais tanatográficos. A morte, que na tradição romanesca surge como fim ou desfecho, aqui se torna presença espectral, ponto de partida e de subjetivação desenvolvida em uma dupla polifonia.

Ao articular estética, sofrimento psíquico e fragmentação da experiência, Woolf constrói uma narrativa em que a pulsão de morte – tal como formulada por Freud em *Além do princípio do prazer* (2013) – deixa de ser apenas um conceito psicanalítico, para se tornar literatura. Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, unidos não pela trama, mas pelo substrato trágico que os atravessa, performam, cada um a seu modo, a ausência da linguagem diante do indizível e a falência de uma civilização diante de seus escombros num alto grau de mal-estar da cultura e da civilização (como diria Freud, alguns anos depois, em *Das Unbehagen in der Kultur*, texto escrito em 1929 e publicado em 1930).

Em *Mrs Dalloway* vemos a força devastadora de *thanatos* na vida dos personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith. Na obra, que se passa em uma quarta-feira de junho de 1925, a autora explora o indizível da angústia humana, enquanto transita de modo multiplanar pela consciência dos personagens e pelas vozes em constante e dupla polifonia.

Nesse sentido, a escrita woolfiana opera como um corte: corta o tempo, corta o sujeito, corta a memória. Nesse exercício autoral ela cria uma escrita de morte, uma tanatografia capaz de nomear aquilo que a sociedade, a ciência e a moral vitoriana se empenham em recalcar (Freud, 2013). *Mrs. Dalloway* é mais que um romance modernista: é uma arena pulsional,

um território de ruínas onde morte e vida disputam – como diria Walter Benjamin – onde escutamos o silêncio dos que retornam mudos do *front.*

**Thanatos e pulsão – Aporte Teórico**

Romance fragmentado, lírico e profundamente introspectivo, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925, impõe-se como uma obra indispensável à reflexão sobre a tanatografia – isto é, a escrita de morte (Silva Junior 2009, 2014). A história se passa em um único dia de junho de 1925, oscilando, em uma dupla polifonia, entre as consciências de Clarissa Dalloway, protagonista, e do veterano de guerra Septimus Warren Smith – seu "outro", Woolf adota a eliminação da sucessão temporal e mistura um certo realismo com elementos oníricos e psicológicos para estabelecer elementos dessa outridade suicidária e filosófica.

Na narrativa, os elementos externos se movimentam (e discursam) na consciência dos personagens, enquanto as relações humanas amplificam-se em respondibilidades. Assim, através do monólogo interior e do fluxo da consciência dialógico – técnica comum em suas obras –, a autora conduz o leitor às angústias experienciais vividas pelos personagens em um único dia de suas vidas.

Ao entrelaçar o fluxo de consciência com o ordinário da vida cotidiana, Woolf reinventa as possibilidades da narrativa moderna, rompendo a linearidade e romanceando o tempo psicológico, memórias e impressões fugidias. Clarissa Dalloway, figura central que percorre Londres no tempo do romance, torna-se símbolo de uma subjetividade que baliza entre expectativas sociais e a vivência íntima, revelando as cicatrizes da Primeira Guerra Mundial e os silêncios de uma Europa em mal-estar.

Nesse sentido, o romance não apenas narra, mas inscreve poeticamente a modernidade (Gay, 2009) como uma arquitetônica fragmentária, em que a beleza e o sofrimento humano se condensam em cada pensamento e sentimento, a cada encontro e a cada relação responsiva.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho propõe uma análise tanatográfica (2009, 2014) de *Mrs. Dalloway* (1925) em diálogo com a teoria

freudiana da psicanálise, mais especificamente a questão da pulsão de morte (Freud, 2013). Escrito entre 1923 e 1924, o romance foi publicado pela primeira vez em 1925, um ano após a publicação de *A montanha mágica*, de Thomas Mann e três anos depois de *Ulysses*, de James Joyce. Na época da publicação, a obra não foi muito bem recebida pela crítica, justamente por sua inovação estética e experimental na forma da narrativa, fortemente influenciada por Joyce.

Enquanto romancista, ensaísta e editora, Virgínia movimentou ferramentas estéticas e intelectuais, inspirando gerações de escritoras, tais como: Sylvia Plath, Anne Sexton, Ana Cristina César, Clarice Lispector, dentre outras. Destacando-se como uma das escritoras essenciais da literatura britânica do século XX, sua produção literária é considerada um marco na literatura moderna, caracterizada por uma escrita profundamente íntima e experimental, em que o fluxo de consciência se entrelaça à composição de experiências existenciais e cotidianas em um grande carrossel romanesco.

Esse entrelaçamento de vozes e experiências é destacado por Erich Auerbach (2001), em *Mimesis*, ao afirmar que "o que é essencial para o processo e para o estilo de Virgínia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes" (Auerbach, 2001, p.483). Se entre Clarissa e Septimus temos uma dupla polifonia, no conjunto de vozes Virginia realiza uma verdade multiplanaridade – que é justamente ampliada pelos elementos psicológicos de cada indivíduo e no jogo de vozes que vão se imiscuindo a cada passagem.

Em *Estética da Criação Verbal* (2003), Mikhail Bakhtin introduz a ideia de polifonia como um universo de múltiplas vozes autônomas, em que nenhuma se subordina totalmente à outra. Essa concepção, consolidada por ele na análise dos romances de Dostoiévski, se amplia na obra de Woolf, na medida em que suas personagens expressam subjetividades independentes e mutáveis. Com os fluxos e a presença dessa dupla polifonia, a composição de *Mrs. Dalloway* inova a tradição romanesca, pois movimenta as consciências fragmentadas de personagens que têm autonomia para viver e sentir, dialogar e pensar.

Nesse sentido, pensar a literatura como lugar de elaboração e representação da subjetividade em crise, requer também considerar sua forma, sua estrutura de sentido. Bakhtin, ao pensar a composição estética, afirma que "a arquitetônica do mundo da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido" (Bakhtin, 2003, p. 127).

É a partir desse horizonte teórico que se torna possível refletir sobre a poética woolfiana, marcada por uma escrita que, inserida na onda de mal-estar (Freud, 2006) da Europa Pós-Guerra, nos permite distinguir o estar morto do morrer. Uma vez que a morte, no século XX, passa a apontar para profundas reflexões sobre a vida, o humano e a palavra; o morrer ganha amplidões poéticas, filosóficas e permitem ao humano continuar criando.

No livro *Modernismo – o fascínio da heresia, de Baudelaire a Beckett* (2009), Peter Gay afirma que "Virgínia Woolf tinha sérias reservas quanto à obscenidade de Joyce" (Gay, 2009, p.31). Para o historiador alemão, a autora, ao lado de Igor Stravínsk, Orson Welles e Baudelaire, são indispensáveis para a história do modernismo (Gay, 2009, p. 49):

> os romancistas modernos inverteram dramaticamente a distribuição habitual de espaço, dedicando longas passagens a um único gesto ou descartando um protagonista em menos de uma frase. No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust ocupa duas páginas inteiras analisando o primeiro beijo entre Swan e Odete, a cortesã com que finalmente se casará; em *O farol* (1927) umas das principais obras-primas de Virgínia Woolf – a outra é *Mrs Dalloway* (1924) –, somos informados da morte da sra. Ramsay, a verdadeira protagonista do romance, num simples parêntese. Esses romances são ponto alto do modernismo (Gay, 2009, p.184).

Ao destacar que a morte da Sra. Ramsay ocorre "num simples parêntese", Peter Gay (2009) revela uma das curvaturas estilísticas mais sofisticadas da estética modernista: a diluição e, simultaneamente, a decomposição da narrativa épica da morte em favor de uma poética da elipse, da suspensão e da lacuna. Em *Mrs. Dalloway*, esse mesmo gesto se radicaliza

na construção da morte como experiência interior, subjetiva e discursiva, inscrita não como clímax narrativo, mas como pulsação constante que permeia a consciência e estrutura discursiva.

Na poética Woolfiana vozes e tanatografias ganham destaque justamente por seu desejo pulsional peculiar de ter a morte como tema principal de suas obras. Nesse contexto, dois romances se destacam são *Mrs. Dalloway* (2017) e *Ao Farol* (1927). O primeiro, por ter seu ápice no ato suicídário de Septimus Warren Smith, o segundo, por falar sobre a impermanência da vida de forma silenciosa e sutil. A morte que cabe num parêntese, como a da Sra Ramsay, diz mais, posto que aquele mundo a "mal-estar" se chocava com a busca de cura pela palavra.

A centralidade da morte em sua produção, reverbera nos contornos biográficos. Inclusive, foi a partir de um clima fúnebre e lutuoso que a autora foi se reconstruindo como pessoa e se construindo como mulher e pensadora: o falecimento repentino da mãe, quando tinha apenas 13 anos de idade; a morte da irmã mais velha, Stella, quando tinha 15 anos; a morte do pai, aos 22 anos; e, ainda, a morte do irmão mais velho, aos 24 anos (Alverne, 2022).

Segundo Alverne (2022), Woolf iniciou suas crises de loucura assim que o pior desastre de sua vida, a morte da mãe, se deu. A perda consecutiva desses entes queridos instaurou nela uma desestabilidade psíquica tal, que ela nunca conseguiu recuperar seu estado de lucidez, passando toda a sua vida em busca de uma cura. A dor lutuosa e um sentimento de desamparo no mundo foram cruciais para que a autora amadurecesse seu olhar para as questões existenciais e de sua escrita, mas a levaram, também, ao limite do viver. Criando um arcabouço literário que hoje conhecemos como de autoria de Virgínia Woolf, amor e dor, bem como amor e morte, sempre andaram juntos. A arquitetônica prosaística do mundo espraiada por sua visão artística e editorial não só delineia seu modo de compor as obras, mas dá sentido e acabamento estético em cada processo.

**Thanatos e Woolf: o entrelaçar das vozes e das pulsões em *Mrs Dalloway***

Contemporânea de Freud, Virginia Woolf não apenas acompanhou o surgimento da psicanálise, como também editou obras do médico vienense em sua própria editora, a Hogarth Press, junto ao marido Leonard Woolf, demonstrando interesse pelos desdobramentos teóricos que se consolidavam naquele início de século.

Após a criação da primeira tópica – Inconsciente, pré-consciente, e consciente – ao se deparar com manifestações clínicas que não se explicavam apenas pela busca de prazer, em 1920, Freud publica *Além do Princípio do Prazer*, obra em que reformula seu modelo do aparelho psíquico e introduz a noção de pulsão de morte (*Thanatos*), em tensão com as pulsões de vida (*Eros*), propondo que a psique é arrebatada por uma tensão entre essas forças opostas.

Essa tensão é precisamente o que pulsa no interior dos personagens de *Mrs. Dalloway,* cujas existências se equilibram entre o desejo de viver e o impulso de dissolução vital. No livro *As pulsões e seus destinos* (2013), Freud investiga, ainda, a dinâmica das pulsões, seus possíveis caminhos e transformações no aparelho psíquico. Para o teórico "o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo. Por isso, ele atua de modo diferente sobre o anímico e requer outras ações para sua eliminação" (Freud, 2013, p. 19). Desse modo, "a pulsão, por sua vez, jamais atua como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela" (Freud, 2011, p.19).

Em *Mrs Dalloway* (2017), Woolf retrata essa constância pulsional ao introduzir dois personagens que, embora unidos pelo fio narrativo do fluxo da consciência, experimentam, de diferentes formas, essa pulsão de morte. Já nas primeiras linhas do romance suicidário podemos notar o clima fúnebre que cercará os acontecimentos que estão por vir: "A Mrs. Dalloway disse que ela mesma ia comprar as flores!" (Woolf, 2017, p. 23). Num movimento que, à primeira vista, parece banal, Clarissa Dalloway atravessa a rua para comprar flores para a sua festa, ao mesmo tempo em que o leitor a acompanha num fluxo de consciência entre passado, presente e futuro.

Esse gesto de sair às ruas se relaciona à consciência da protagonista sobre a finitude. Ao afirmar que irá ela mesma, Clarissa se coloca no centro de sua experiência existencial, em um gesto de subjetivação diante do nada que à rodeia. As flores festivas que abrem o livro, se tornam sepulcrais no trespasse autocida de Septimus.

Enquanto a protagonista caminha pelas ruas de Londres experimentando um sentimento ambíguo entre o prazer da vida sensorial – percebendo a beleza das flores, o frescor do ar, o burburinho da cidade – uma angústia axiomática diante da finitude e da solidão propaga-se:

> Fazia alguma diferença então, perguntou-se, caminhando em direção a Bond Street, fazia diferença se ela inevitavelmente iria deixar de existir por completo; mesmo com sua ausência, tudo isto vai continuar; era algo para se lamentar, ou havia consolo em ver na morte o fim de tudo? (Woolf, 2017, p. 29).

Em meio à agitação da modernidade nas ruas londrinas, a protagonista questiona o sentido da própria existência, e é justamente essa vida pulsante ao redor que torna sua jornada subjetiva ainda mais insustentável. Clarissa Dalloway era uma mulher de meia idade, "fria como um pingente de gelo" (Woolf, 2017, p 105): casada com um membro do parlamento britânico, sua vida girava em torno das festividades próprias de uma socialite, que tem como ocupação eventos e recepções sociais.

Em contraste, Septimus Warren Smith, "um homem cerca de trinta anos, rosto pálido, nariz adunco, de sapatos marrons e casaco surrado, com olhos castanhos-claros que exibiam um ar atemorizado" (Woolf, 2017, p. 35), personifica, de modo mais radical, a dominância da pulsão de morte: traumatizado pela guerra, mergulhado em delírios e incapaz de reintegrar-se à vida social, ele se lança pela janela num gesto extremo que afirma tanto a recusa do mundo quanto a única forma de liberdade que ainda lhe resta:

> Não queria morrer. A vida era boa. O sol tépido. Apenas seres humanos – O que eles querem? Descendo pela escada defronte um homem idoso parou e o fitou. Holmes estava à porta. "Agora você vai ver!",

> gritou, e atirou-se com força e violência sobre a grade do pátio da casa de Mrs. Filmer (Woolf, 2017, p. 179).

Ao representar essa força psíquica – a pulsão de morte – como parte constitutiva da experiência moderna atravessada pelos horrores da Primeira Guerra, Woolf não apenas dramatiza a teoria freudiana, mas a amplia em linguagem estética e poética. No romance, o suicídio de Septimus não aparece como um ato patológico isolado, mas como uma denúncia silenciosa de uma Inglaterra que, embora vitoriosa, permanece soterrada nos escombros do pós-guerra e fracassa em acolher o sofrimento dos seus sobreviventes, que (de alguma forma) lutam para permanecer. Tal apagamento se dá de modo sistemático – como evidencia a conduta do psiquiatra do Septimus – anulando a dor individual de cada sujeito e impossibilitando a elaboração simbólica de suas vivências. Se Walter Benjamin (1994), em *O narrador*, aponta para o silenciamento dos homens que voltavam da (primeira) guerra e consequentemente para a possível morte do narrador, Woolf recria esse "contador de histórias". Septimus está em sofrimento, alguém no romance "tem de se matar", mas, ele também é a possibilidade de um feminino que "sobrevive".

Nesse sentido, o crítico alemão Walter Benjamin, no ensaio *O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Lcskov* (1994), faz uma crítica à arte de narrar modernista, afirmando que "as ações da experiência estão em baixa" e em "vias de extinção":

> Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (Benjamin, 1994, p.198).

É dentro desse contexto que a técnica narrativa de Woolf – fundamentada no fluxo da consciência – ganha relevância para a dupla polifonia que

caminha justamente entre o narrador e o contador de histórias – numa prática estética que pode ser definida como voz psíquica dialógica. Para Benjamin (1994), a experiência individual, transmitida de sujeito a sujeito, seria a essência do narrar e marcaria o narrador, mesmo em livro – como no exemplo de Leskov. Nesse sentido, *Mrs. Dalloway* (2017) recupera, pela via estética, uma forma de escuta e transmissão da experiência subjetiva fragmentada. Através do gesto suicida de Septimus, o leitor não acessa apenas sua dor, mas também a reação dos que o cercam:

> "Que covarde!", exclamou o dr. Holmes, irrompendo na sala. Rézia correu à janela, e viu; e compreendeu. O dr. Holmes e Mrs Filmer chocaram-se um com o outro. Mrs. Filmer tirou o avental e cobriu os olhos de Rézia, levando-a para o quarto. Houve uma grande movimentação para cima e para baixo na escada. O dr. Holmes entrou – pálido como um lençol, tremendo todo, trazendo na mão um copo. Ela precisava ser valente e beber isto, disse ele (o que era aquilo? algo doce), pois seu marido estava horrivelmente desfigurado, não recobraria a consciência, ela não devia vê-lo, tinha de se poupar o máximo (Woolf, 2017. p.179).

Apesar de "ultimamente, a experiência do mundo ter feito brotar em todos, homens e mulheres, uma fonte de lágrimas" (Woolf, 2017, p. 30), nem todos que presenciaram a angústia de Septimus, foram capazes de reconhecer o abismo que se abre na dor alheia. Para o Dr. Holmes, a escolha de Septimus não foi compreendida como gesto ético de recusa, mas como fraqueza. Apesar da narrativa ser direcionada à Clarissa e de quase tudo acontecer a partir do seu olhar, em alguns momentos temos a visão das coisas a partir da ótica de Septimus, de Peter Wash e até mesmo de outros personagens, como Dr. Holmes e Rézia. A primeira conjunção da vida de Clarissa à de Septimus na narrativa é quando ela está na floricultura, e escuta uma explosão:

> A violenta detonação que assustou Mrs. Dalloway e levou Miss Pym a ir até a vitrine e se desculpar veio de um automóvel que se aproximara da calçada bem em frente à vitrine da Mulberry. Os transeuntes, que evidentemente pararam para olhar, só tiveram tempo de

> entrever um rosto a mais eminentes destacando-se do estofamento cinza-perolado, antes que uma mão masculina fechasse a cortina, nada mais restando para se ver além de um quadrado cinza-perolado (Woolf, 2017, p.34).

Nesse exato momento, com tudo mobilizado e com o tráfego congestionado, "os rumores da explosão começaram a circular desde o centro até Oxford Street" (Woolf, 2017, p. 35). Enquanto os transeuntes se perguntavam de quem seria aquele rosto, se seria do príncipe de Gales ou da rainha, Septimus, enquanto era impedido de passar, ouve o comentário de Edgar J. Watkiss que, "com o rolo de chumbo em torno do braço" (woolf, 2017, p.35), comenta em voz alta: "a carroça do primo-ministro" (woolf, 2017, p.35).

> Mrs Dalloway, aproximando da vitrine com os braços repletos de ervilhas-de-cheiro, olhou para fora com as delicadas feições rosadas, crispadas de curiosidade. Todos fitavam o automóvel. Assim como Septimus. Meninos saltaram de bicicletas. O tráfego se congestionava. E lá ficou o automóvel, as cortinas cerradas, sobre as quais havia uma curiosa estampa, pareciam galhos, ocorreu a Septimus, e essa paulatina confluência de tudo até um ponto diante de seus olhos, como se algo medonho estivesse prestes a aflorar e irromper em chamas, o encheu de pavor. O mundo ondulava e estremecia, e ameaçava irromper em chamas (Woolf, 2017, p.36).

É nessa tensão entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre a festa de Clarissa e a queda de Septimus, que *Mrs. Dalloway* se afirma como uma obra-limite, marcada pela desintegração e pela tentativa (ou falta) de sentido para uma "civilização eurocentrada".

Para o crítico Augusto Silva Junior, a tanatografia (escrita de morte) tem como finalidade "vencer a morte", e é nesse exercício autoral que os escritores, em diálogo com o solo fértil do inconsciente, elaboraram suas vivências. Virginia Woolf foi, sem sombra de dúvida, o grande paradigma dessas mudanças.

Woolf tinha conhecimento da grandiosidade de suas obras, assim como seu marido Leonard Woolf, que após sua morte fez questão de

publicar seus diários com o título *A Writer's Diary,* traduzido para o português *Diários de Virgínia Woolf* (1989). Em uma de suas conferências, *Mr. Bennett e Mrs. Brown* (1924), Virgínia Woolf resumiu sua posição sobre o *establishment* literário, se posicionando em relação aos aspectos do romance que considerava imprescindíveis para que uma obra fosse considerada boa, entre eles a expressividade do personagem. Nessa conferência, uma das abordagens que chamam a atenção da crítica, é como os modernistas conseguiram descobrir o "território mental". Na perspectiva de Peter Gay (2009):

> A originalidade do romance modernista, assim, reside não tanto na descoberta do território mental, e sim no remapeamento desse território; suas técnicas experimentais se destinavam a cavar cada vez mais fundo – muito mais fundo – do que jamais fizera qualquer modernista preso à tradição. O romance nas mãos dos modernistas se tornou cada vez mais um romance da consciência, e os expedientes que tanto ofendiam grande parte do público leitor eram estratégias para atender essa finalidade (Gay, 2009, p. 189).

À luz das reflexões propostas, *Mrs. Dalloway* (2017) revela-se como um romance em que a morte não é ponto final, mas matéria constitutiva da linguagem de um inconsciente que, através da palavra, pode ser cura – mas também pedras no bolso. Na obra, a pulsão de morte inscreve-se como sintoma do mal-estar moderno: entre o silêncio de Clarissa e o grito interrompido de Septimus, a narrativa opera como resistência diante da dor que a cultura não nomeia. Ao transformar o suicídio em gesto narrativo e o cotidiano em terreno de desintegração simbólica, Woolf não apenas representa o colapso de uma época – ela o elabora, o escreve, e nele sobrevive.

## Referências

ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar. **Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virgínia Woolf.** Tese (Doutorado em Psicanálise)- Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2022.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. SãoNPaulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Editora Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1920].

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JOYCE, James. **Ulysses.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Editora Nova Fronteira, 2022.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura.** Revista da Anpoll. v.1. n.30, 2011.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura. Revista da Anpoll. v.1. n.30, 2011. SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas.** Revista ComCiência (UNICAMP). v. 11, p. 1-10, 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Tanatografias em José Saramago: As Intermitências da Morte.** Glauks (UFV), v. 9, p. 29-53, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Ao farol**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2013.

WOOLF, Virgínia. **Os diários de Virgínia Woolf.** Organização de Anne Olivier Bell. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virgínia. **Mrs Dalloway.** Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2017.

# VIRGINIA WOOLF E O PROJETO ESTÉTICO SONORO FEMINISTA EM *MRS. DALLOWAY*

**Ana Carolina de Azevedo Guedes**[1]

O presente artigo pretende explorar como a criação de imagens e paisagens sonoras na concepção de *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf. Utilizando-se do modelo rizomático deleuziano, pretendo explorar as representações sonoras que surgem no romance, exemplificado na presença do Big Ben em momentos chave. Assim, o rizoma aparece na literatura woolfiana, mas de forma arquitetônica e como modo de aprender e posicionar-se em frente ao mundo que se delineia entre a realidade exterior e a representação concebida no interior da mente do poeta e literato. O rizoma se apresenta como uma possível solução para mundos destruídos que buscam se recompor, lidando com uma multiplicação de "eus" modernos e com a tentativa de dissolução dos pressupostos básicos kantianos (tempo e espaço).

Para Deleuze e Guattari, a realidade é composta por uma multiplicidade de seres e eventos, e o devir envolve a passagem e a transformação de um estado para outro dentro dessa multiplicidade. O conceito de devir desafia a ideia de identidades fixas e essências estáveis. O devir é em si, uma afirmação da diferença e da diversidade, da singularidade de cada ser e a capacidade de se tornar algo único, em oposição a uma homogeneização ou uniformização. O devir também tem implicações temporais, sugerindo que o tempo não é linear e que eventos não ocorrem em uma sequência simples, mas, em vez disso, o tempo é uma multiplicidade de durações e eventos em constante mudança.

Dentro desse esquema rizomático resgato um dos primeiros textos lidos sobre a noção de projeto estético sonoro que foi Elicia Clements em *Virginia Woolf, Sound, Language* que resgata a contribuição de Murray

1 Doutora em História pela PUC-Rio, doutoranda em Literaturas em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, orientada por Davi Pinho. Componente do KEW (Kyklos de Estudos Woolfianos). Email: anaazevedoguedes@gmail.com . Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2561-3175

Schafer sobre *soundscape*, como sendo sons ouvidos dentro de um ambiente particular, estabelecendo uma leitura analítica sobre as categorias de som, ruído e música.

> Descrito de outra forma, a concentração particular de Woolf na música e no som revelam uma estética alternativa modernista, uma que preocupada com as ramificações políticas e sociais do material dominante e toma uma abordagem fundamentalmente diferente para uma noção largamente aceita do modernismo como interior e visual. Um dos métodos mais vívidos de fazer esse movimento é pensar sonicamente e através das formas de arte da literatura e música. (Clements, 2019, p. 18, tradução minha)[2]

A constatação de que Woolf preocupava-se com a recepção dessas técnicas e na sua variedade de formas, está incluída na presença de tecnologias de comunicação em seus romances. Clements afirma que a natureza aural dos romances woolfianos ganham mais força em 1922, com a publicação de *Jacobs Room*, em que as cenas têm a presença de lamentos, choros, sons de armas e tiros, canções de pássaros enfatizadas pelas palavras escolhidas na articulação do texto.

> Sons periféricos infiltram-se na arena acústica deste lugar privado e doméstico, e novamente funcionam como um comentário irônico sobre o personagem que os ouve. Jacob ignora o grito que soa na borda de seu horizonte acústico; ele foi educado para fazê-lo "imperturbavelmente", a versão masculina jovem do traço, como mães. O leitor, no entanto, pode notar sua repetição tripla e se engajar em um diálogo crítico com a narrativa da qual os personagens centrais,

2 "Put another way, Woolf's particular concentration on music and sound reveals an alternative modernist aesthetic, one that is concerned with the political and social ramifications of the material domain and takes a fundamentally different approach to the largely accepted notion of modernism as interior and visual. Some of her most vivid methods for doing so are to think sonically and across the art forms of literature and music" (Clements, 2019, p. 18).

> mas fantasmagóricos, de Woolf quase excluíram. (Clements, 2019, p. 42, tradução minha)[3]

O texto woolfiano, mesmo quando não se passa em Londres é permeado pelo som que Clements afirma que uma auralidade que advém dos sons do Big Ben, para redesenhar a cidade de Londres. O som invade a narrativa para a percepção humana em que os momentos de inabilidade social e emotiva. Clements pensa que as câmaras mentais de Woolf são como auditórios, e eu complemento a imagem com o desenho rizomático que propus acima, em que esses auditórios seriam paisagens sonoras arquitetadas para a sua escrita.

## Noise (ruído) e som como categorias de pensamento

O som do sino para os Dalloways e os londrinos que vivem próximos a Westminster, seria o que R. Murray Schafer define como som fundamental. Esse termo musical é considerado um som básico que se torna uma referência para de algum costume cotidiano, mesmo sendo produzido por um instrumento ou ferramenta humana. Por estar imerso em um contexto diário na vida daqueles que o ouvem, eles se tornam hábitos auditivos.

> Qualquer som pode ser ouvido conscientemente e, desse modo, qualquer som pode tornar-se uma figura ou sinal, para os propósitos de nosso estudo, orientado para a comunidade, devemos limitar-nos a mencionar alguns desses sinais, que precisam ser ouvidos porque são recursos de avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes. Não raro os sinais sonoros podem ser organizados dentro de códigos bastante elaborados, que permitem mensagens de considerável complexidade a serem transmitidas àqueles que podem interpretá-las. É o

3 "Peripheral sounds infiltrates the acoustic arena of this private and domestic place, and again it function as an ironic comment on the character who hears it. Jacob ignores the cry that sounds on the edge of his acoustic horizon, he has been educated to do so 'imperturbably', the young male version of the trace like mothers. The reader, however, might notice its thrice repetition, and engage in a critical dialogue with the narrative from which Woolf's central, but ghostlike, characters almost excluded" (Clements, 2019, p. 42).

> caso, por exemplo da cor de chasse [trompa de caça], ou dos apitos do trem ou navio. (Schafer, 2011, p. 27)

O fato de não ser quase notado por hábito, não o torna menos imerso dentro de um contexto histórico, geográfico, biológico ou antropológico. Os sons fundamentais são referenciais que colocam em perspectiva a existência de rituais humanos que foram estabelecidos séculos atrás e, muitas vezes, recuperados de elementos da natureza. O relógio é uma invenção burguesa ordenada pela sociedade capitalista que retira o elemento ordenador natural de sua centralidade e introduz uma agenda que foge ao horário solar.

O ruído é uma constante na vida moderna, e por vezes, é desejado para auxiliar na reflexão como os atualmente muito utilizados *white noises* e *brown noises*, com o objetivo de auxiliar no foco nos estudos por ativarem as conexões neurais. Entender que o ruído não é imediatamente um incômodo e que, durante a modernidade, foi visto como sinal de evolução e progresso social e industrial modifica a compreensão de que era algo desagradável. Torna-se interessante pensar no impacto que essa percepção tem sobre o objeto literário e como passa a ser retratado nos contos e nos romances.

Segundo Schafer (1991, p.6), "Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir [...] a música de fundo foi inventada para homens sem ouvidos", o que adicionaria uma nova camada de discussão que é a música, mas o fato de existir sons que utilizamos para bloquear outros sons é por si uma invenção interessante no cenário pós-moderno. O homem que tanto criou utilizando sons vindos das mais diversas fontes para os mais infinitos fins decide que não deseja mais ouvir.

Sendo a cidade o espaço de interação sonora e, como discutido por Schafer, de poluição sonora, ganha contornos de local exato para o ruído. O som é um dos símbolos da criação, articulando dentro de si um manifesto de existência. Os estudos de Schafer criam um índice com data, lugar sonoro e onde cada som foi ouvido, e, através disso, medindo as mudanças históricas na paisagem sonora e como elas implicaram em adaptações por

parte da vida animal. Schafer afirma que: “Na linguagem, o som é chamado de fonema. Este é o mais elementar dos sons da fala. A palavra fonema, por exemplo, tem seis sons: F-O-N-E-MA.” (Schafer, 2012, p. 74)

Mas a proposta desse texto é demonstrar que mesmo quando estamos lendo uma obra ficcional continuamos ouvindo seu ressoar, mesmo que de forma não intencionada. Ao trazer o exemplo do relógio da igreja espero que tenha aflorado no leitor alguma memória, longeva ou atual, de um sino. O som da igreja era uma forma de congregar os cristãos no salão para a missa:

> Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja. É um desenvolvimento tardio da mesma necessidade de clamor que antes havia sido expressa pelo canto e pelo estrondo. O interior da igreja também reverbera com os mais espetaculares eventos acústicos, pois o homem trouxe para esse lugar não somente as vozes que se ouviam nos cânticos, mas também a mais ruidosa máquina que até então havia produzido – o órgão. E ele foi todo planejado para fazer a divindade ouvir. (Schafer, 2011, p. 83)

Essa alteração que Murray Schafer prevê como sendo iniciada nos séculos XVIII e XIX alcança seu auge no século XX com a modernidade. No entanto, não existe uma recusa ou tentativa de controlar esse aumento dos sons indesejados, pelo menos na visão do teórico musicólogo.

Murray Schafer afirma em sua obra principal, que as fabricas recebiam críticas por parte das condições de trabalho nas fábricas nos mais variados comitês de investigação. Logo temos o som como sendo um aspecto do divino ecoando na natureza. Os sinos da igreja e do órgão, caracterizando-se como ruído sagrado para distinguir-se do ruído que tem em si a possibilidade de causar danos aos trabalhadores

Durante a Revolução Industrial, o ruído sagrado passou para o mundo profano. Existe uma permissividade ao dono do poder para fazer os sons ressoarem sem nenhum controle ou limitação. Onde quer que o Ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder. A partir de 1830 nota-se uma mudança em relação aos ritmos e sons anômalos

da máquina na literatura tanto de Stendhal quanto de outros autores que permeiam a modernidade industrial. Quando o ruído das máquinas começa a interferir na vida dos vilarejos franceses e ingleses, o homem se sente invadido e, ao mesmo tempo, tendo que lidar com a sonoridade pouco plástica das vibrações e do barulho ritmado.

Se olharmos para o período vitoriano o que podemos observar é uma resistência ativa da intelectualidade contra o aumento do barulho e dos ruídos tidos como indesejáveis (em sua amplitude, incluindo aqui máquinas e pessoas). Tanto é assim, que são feitos manifestos contra a música de rua, mas ao mesmo tempo os sons das fábricas seguem sem regulação por parte dos políticos do período. É interessante porque eu trato o som como ele soava antes da invenção do telefone e do fonógrafo, como algo irrepetível.

No princípio todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indissoluvelmente ligados aos mecanismos que os produziam. A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar. Cada som era individual, único. Os sons têm semelhanças entre si, a exemplo dos fonemas que se repetem numa palavra, mas não são idênticos. Testes mostraram que é fisicamente impossível para o ser mais racional e calculista da natureza reproduzir duas vezes exatamente da mesma maneira um só fonema de seu próprio nome (Schafer, 2011, p. 133)

O sino foi o artefato do mundo antigo que ganhou contornos modernos, inserindo-se e se adaptando à modernidade através de novos signos linguísticos. Segundo Murray Schafer (2011), os sinos operam como uma força de reunião (centrípeta) e difusão (centrífuga). Nas sociedades antigas, e aqui inserindo o gongo como um tipo de sino, o instrumento era utilizado para espantar os maus espíritos e era tocado enquanto a consagração das hóstias é feita no altar católico. Na Idade Média na Inglaterra, o sininho de mão era conduzido pelo sacerdote para o leito dos enfermos com a intenção de expulsar as bruxas, sendo considerada pelo teórico como uma função centrífuga; enquanto isso no mundo antigo árabe, pequenos sinos eram presos nas tornozeleiras das mulheres para atrair os homens como uma função centrípeta.

As linhas que unem os ouvidos que congregam junto ao sino criam uma conexão com o humano que corresponde a cultura ancestral que confiava na audição como sentido que salvaria o humano de um perigo iminente a que ele não poderia alcançar com seus olhos. A própria ideia da deidade cristã do Antigo Testamento não possuía uma imagem de Deus, com o qual Moisés conversava através de uma voz em um arbusto. Foi na necessidade de uma representação do criador do universo que se mostrasse ao seu "rebanho" somada à busca de compreender o que era arte que chegamos à imagem de um Deus branco na Renascença, sendo retratado nas paredes e dos tetos das igrejas. Essa noção não era uma regra no mundo religioso para além das terras europeias.

O espaço privilegiado do sino no contexto do cotidiano humano é lentamente abandonado quando chegamos à Revolução Industrial, passando a ser o alarme da fábrica o novo sinal ordenador dos horários na cidade. O sino continua a agregar em si as funções centrípeta e centrífuga, mas agora com uma nova funcionalidade: a de marcar os horários para aqueles que morassem na freguesia atendida por aquela igreja, não se mantendo exclusivamente agora com um significado puramente religioso.

Ao longo da pesquisa para compreender o papel social do sino e a importância dele na narrativa criada por Virginia Woolf, encontro o seguinte trecho traduzido do diário de Emily Carr, *Hundreds and Thousands*, em 13 de julho de 1936:

> Ontem os sinos da Catedral foram consagrados. Não fui à missa, mas fui ao rádio. De repente, a alegria invadiu a sala. Todo o ar parecia vivo. Era como se as línguas daquelas grandes coisas frias e duras de metal tivessem se tornado carne e alegria. Elas irromperam gritando de alegria e a cidade vibrou. Alguma coisa sem palavras que disseram tocou algo tão profundo dentro de você que fez lágrimas rolarem. Algumas delas foram dadas em memória de pessoas mortas. Esse é um esplêndido memorial vivo, vozes vivas falando pelos mortos. Se alguém morresse e você tivesse permissão para vê-lo ou ouvi-lo, acho que seria melhor ouvir sua voz. O que uma pessoa diz sai do seu coração; você tem que usar sua própria imaginação para

> interpretar seus olhares. As pessoas reagiam muito mais aos sinos do que a uma imagem (Carr, 1966, pp. 248-249, Tradução minha)[4].

O escrito de Emily Carr (1871-1945), pintora modernista canadense contemporânea de Virginia Woolf, é praticamente um poema sobre a instalação e o papel tomado pelo sino da igreja no contexto coletivo. Ele atrai aquilo que já não habita mais o mundo terreno com o outro inescapável futuro humano, conectando duas pontas existenciais.

Atualmente é de conhecimento público que os sinos das igrejas em territórios ocupados pelos nazistas em 1940 foram derretidos e transformados em armas, sendo devolvidos às comunidades após a derrota de Hitler mediante a fundição de canhões. Esta potencial agressividade presente no sino católico também se demonstra pela sonoridade por ele emitida: como um ataque agudo aos ouvidos, seguido por uma esfera do som expandido. Explorarei essa característica no Big Ben de Virginia Woolf na próxima seção, mas ainda na exploração de Schafer sobre o sino, acredito ser valioso apontar o quando o som emitido pelo sino ainda ressoa em uma parte da psique ocidental e oriental que evoca uma resposta quase visual sobre o seu toque.

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte, ele está dizendo: "Estou vivo". O som, introduzindo-o na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o. [...] O som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silêncioso (Schafer, 2012, p. 73-74)

Logo, entendendo o sino como o som que informa sobre a vida no caso de rituais como o batismo, ou sobre a morte no caso de missas de

4 "Yesterday the Cathedral bells were consecrated. I did not go to the service but went to my radio. Suddenly joy burst right into the room. The whole air seemed alive. It was as if the tongues of those great cold, hard metal things had become flesh and joy. They burst into being screaming with delight and the city vibrated. Some wordless thing they said touched something so deep inside you that they made tears come. Some of them were given in memory of dead people. That's a splendid living memorial, live voices speaking for the dead. If someone were to die and you were permitted either to see or hear them, I think it would be best to hear their voice. What a person says comes out of his heart; you have to use your own imagination to interpret his looks. People reacted far more to the bells than they would have to a picture" (Carr, 1966, pp. 248-249).

sétimo dia, em um contexto puramente católico, é importante estabelecer que o exemplo sonoro presente em *Mrs Dalloway* passa por um signo que não é acidental ou meramente assimilado por estar entre o cotidiano da Inglaterra do século XX e é a intencionalidade da escolha que pretendo demonstrar no próximo ponto.

**Os ouvidos e os eventos sonoros**

Os ouvidos têm sua primazia sobre os olhos estabelecida de forma científica no século XIX. Com os estudos sobre óptica evoluindo, os cientistas passam a perceber e retomar a narrativa de superioridade auditiva. O ouvido seria o olho que não descansa, não consegue se negar a aprender ou a processar o que lhe é endereçado ou não. Um antigo dito popular brasileiro diz: os ouvidos não têm pálpebras. Como afirma o Paradoxo de Zeno: Se uma medida de milho é derramada no chão faz um ruído, cada grão e cada parte de cada grão deveria fazer um ruído semelhante, mas não é assim.

Se cada som possui uma única forma de representação irrepetível, ou melhor, que se torna fantasmagoricamente repetível com o advento do gramofone, o som ainda possui em si o mesmo caráter do evento na compreensão histórica de Reinhardt Koselleck ou Marx na abertura da sua obra *O dezoito Brumário*:

> Hegel observa em alguma obra que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. [...] Os seres humanos fazem sua própria história, mas não a fazem de sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas diretamente existentes, dadas e herdadas do passado. (Marx, 2023 p. 45-46)

Se os eventos são repetíveis, mas a resposta humana é condicionada a contextos que fogem de seu conhecimento direto, é cabível pensar o som também como um evento. Estabelendo-se um elo entra a data e o lugar onde o evento sonoro se deu é possível perceber as mudanças que a

paisagem sonora sofreu ao longo do tempo e do da historicidade constituída pelo próprio texto literário. Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados), parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo ou forasteiro) (Schafer, p. 214)

Existem sons que comunicam sobre uma situação ou trazem consigo informações qualitativas, como um vidro se quebrando que é um som evento que gera uma reação ou produz uma determinada imagem sobre a situação. Se o som é resultado da fricção entre um objeto e outro, não existindo de forma espontânea no vácuo, perceber que sua existência no texto literário não é resultado apenas da necessidade de um ornato torna o seu estudo parte fundamental na compreensão do objeto estético ali proposto. Na busca de qualificar filosoficamente os sons, Casey O'Callaghan estabelece o que são os pressupostos para pensar sobre essa produção sonora e como reencontrar o seu lugar reflexivo nos temas filosóficos e para isso ela cunha o termo "*sound event*", que ela define como sendo:

> Sons específicos são eventos. Sons levam tempo e envolve mudança – no mínimo eles começam, e usualmente eles acabam. [...] Os sons são eventos nos quais os meios são perturbados ou modificados ou postos em movimento como uma onda no movimento corporal. Eventos como as colisões e as vibrações dos objetos causam sons-evento. (O'Callaghan, 2009, p. 36, tradução minha)[5]

## A paisagem sonora de *Mrs. Dalloway*

Virginia Woolf planeja e compõe *Mrs. Dalloway* desde o ano de 1922, quando esboça textos que recuperam a personagem que já havia aparecido na sua obra de estreia, *Voyage Out*. No diário da escritora, em seu volume

5 "Particular sounds are events. Sounds take time and involve change – at a minimum they begin, and usually they end. [...] The sounds are the events in which a medium is disturbed or changed or set into motion in a wave-like way by the motions of bodies. Events such as collisions and vibrations of objects cause the sound events" (O'Callaghan, 2009, p. 36).

II (1919-1923) e volume III (1924-1930), aqui com a valiosa tradução de Ana Carolina Mesquita, Clarissa Dalloway aparece recorrentemente em seus momentos de revisão e "polimento". Woolf procede no tratamento do romance como uma mergulhadora que escava seus tuneis através da narrativa esperando que eles se conectem.

Lendo a versão do texto feita por Tomaz Tadeu e publicada pela editora Autêntica em 2012, fiz questão de fazê-lo em voz alta, prestando atenção nas repetições que o texto manteve e comparando com a versão na língua inglesa original. Existem texturas no conjunto da obra que formam o panorama de uma paisagem sonora complexa e intrincada. Para analisar esses fios sonoros, retomo o sino do Big Ben não apenas como ordenador, mas como uma metáfora sólida sobre a tradição no texto woolfiano. Um ponto que acredito também ser vital na compreensão da sonoridade em *Mrs Dalloway* e esse encontro entre modernidade e tradição é publicação do ensaio *Mr. Bennett e Mrs. Brown*, no ano de 1923. Ao relatar em seu diário que:

> Esperam com empolgação pelo meu próximo livro, que penso em chamar de As Horas. Isso me encoraja. Por estranho que pareça, recebo elogios de meus contemporâneos, ou dos jovens; nunca da velha guarda, que tem fama de descer tão generosamente de suas plataformas com palavras de estímulo. (Woolf, 12 de maio 1923, p. 461)

Se entendermos o sino do Big Ben como som de ordenador por parte da tradição ou mesmo como mudança no jogo de cena, Virginia Woolf mobilizaria seu som como parte de um enquadramento que exige uma recolocação do personagem em cena e do som como uma filigrana atenciosamente informada para modificar a posição do leitor no texto de forma atemporal.

Assim o arranjo de cada "*sound event*" seria apontado na literatura como um item um som igualitário característico não sendo ordenado hierarquicamente como humano ou não humano, mas como uma presença no texto que deve ser levada em consideração quando da análise da crítica literária. Para Halliday, a escrita do som é um mecanismo que faz com que a literatura perdure nos ouvidos humanos para além do período de contato com os seus olhos, pensando na possibilidade do lado científico

na possibilidade de "ver" as ondas sonoras através do atrito da água com a vibração sonora.

As possibilidades advindas da ciência voltar-se para a linguagem e em como os sentidos se expressam através de meios tecnológicos, chama a atenção de autores como Woolf, que trazem antigos mecanismos como o relógio e os novos como o gramofone que ocupa um espaço central nas obras woolfianas, onde basicamente aparece em todas.

No caso do Big Ben de Woolf, ele não é descrito visualmente pelas personagens que passam por Westminster, apenas ouvido, como um registro ensinado por séculos sobre a sua presença e sobre a presença do tempo no mundo inglês. Quando na abertura de *Mrs. Dalloway* lemos: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself", o que é registrado sonoramente é a voz de alguém que diz/informa a ação performada por Clarissa. A sonoridade se apresenta logo na primeira linha do romance, como uma voz que não possui fundo ou campo, a frase por si só é um "*sound event*", porque informa uma ação e produz uma imagem sonora imediata de uma mulher, sem rosto e sem corpo, apenas nome, que sai para comprar flores ela mesma.

É a partir do "*sound event*" da saída de Clarissa Dalloway de sua casa para comprar suas flores que o Big Ben, o sino instalado em um prédio governamental, informa sobre o horário indicando uma possível interrupção na caminhada por ela feita:

> Pois tendo morado em Westminster – por quanto tempo agora? Por mais de vinte anos - , a gente sente, Clarissa não tinha dúvida, até no meio do trânsito, ou acordando no meio da noite, uma calma ou uma solenidade diferente; uma parada indescritível; uma suspensão (mas podia ser o seu coração, afetado, diziam pela influenza) antes de o Big Ben soar. Aí! Alto ele ribombou. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar. Que tolos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. (Woolf, 2012, p. 06, Tradução de Tomaz Tadeu).

Os sons das badaladas do relógio interrompem o fluxo de memórias e reflexões sobre o período vivido naquela região de Londres. Apenas

através da leitura desse trecho podemos traçar uma paisagem sonora: cruzamentos entre carros e pessoas que atravessam a movimentada Victoria Street, sem nenhum momento de silêncio ou paz, apenas uma cacofonia moderna.

A sensação da Londres descrita por Woolf intoxica e soma com a construção de uma cidade que deve ser ouvida cuidadosamente, para sua segurança e para o seu desfrute daquele espaço. Quando Clarissa descreve o dia como "what a lark! What a plunge!", esse encantamento se estende ao que ela encontra através das portas de sua casa. É um som que remete à violência que rompe com o caminho sentimental que Clarissa e aqueles que a observam descrevem, algo que ela passa parte do romance tentando reaver.

Já Septimus Warren-Smith nos desenha outra paisagem sonora, que mescla realidade com um terror fantástico, no entanto, é nesse último que ele prefere habitar. Para ele, o som o Big Ben não é apenas o marcador do horário, mas torna-se a proximidade com o a crueldade humana presente no tratamento feito por Sir William Bradshaw. Antes desse encontro, em meio a parques ingleses, que Lucrezia, esposa de Septimus, diz serem incomparáveis com os italianos, é que podemos vislumbrar como aquele ambiente explode em cores e sons para ele:

> Mas eles lhe acenavam; as folhas estavam vivas; as arvores estavam vivas. E as folhas, ligadas como estavam por milhões de fibras com seu próprio corpo ali no banco, abanavam-no para cima e para baixo; quando o galho se esticava, também ele fazia essa menção. Os pardais esvoaçando, subindo e mergulhando nos chafarizes de pedra chafrada, faziam parte do motivo; o branco com azul, atravessado por ramagens escuras. Com premeditação, os sons produziam harmonias; os espaços entre eles eram tão significativos quanto os sons. Uma criança chorava. No mesmo instante, uma trombeta soou ao longe. Tudo aquilo reunido significava o Nascimento de uma nova religião... (Woolf, 2012, p. 24, tradução de Tomaz Tadeu)[6]

6 "But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged foun-

O som da trombeta tocada ao longe informando do nascimento de uma nova religião resgata a função do sino para as sociedades antigas, de afastar os maus espíritos que poderiam estar próximos a aqueles que ali se dedicavam em oração. O deus que soava com intenção para aproximar-se de seus seguidores é o deus que Septimus questiona quando indica que as arvores não deveriam ser cortadas porque havia um deus (um deus pagão que protege a natureza dos homens). É para a igreja particular que cultua em seu lar que Clarissa Dalloway retorna com suas flores, como uma oferenda para que sua festa proceda sem problemas, e aonde o Big Ben invade com suas badaladas, sacralizando a casa daquela que sabe ser uma anfitriã.

> O vestíbulo da casa estava frio como uma cripta. A Sra Dalloway levou a mão aos olhos e, enquanto a criada fechava a porta, e ela ouvia o farfalhar das saias da Lucy, sentiu-se como uma freira que voltou do mundo e se vê envolvida pelos véus familiares e pelas cantilenas de antigas orações. A cozinheira assobiava na cozinha. Ouviu o clique da máquina de escrever. (Woolf, 2012, p. 30-31, Tradução de Tomaz Tadeu)[7]

São os sons familiares a uma religião que trazem Clarissa de volta para a sua vida comum, de senhora burguesa, deixando de fora todas as dúvidas sobre a sua existência, e alimentando seus dias com memórias. A paisagem sonora a que pertence Clarissa Dalloway é a da casa burguesa, silênciosa, apenas interrompida pela incomoda entrada dos sons da rua pela sua janela.

---

tains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion" (Woolf, 2021, p. 23).

7 "The hall of the house was cool as a vault. Mrs Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions. The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter". (Woolf, 2021, p. 30)

No momento final de Septimus é o som da campainha e das vozes no corredor que indicam a proximidade do momento para encaminhar-se para o seu destino inescapável. É um relógio que soa nos sonhos de Rezia após a morte de Septimus por seis vezes antes que ela caia em sono profundo. Suas paisagens sonoras têm como fundo uma casa humilde ocupada por esses três seres condenados a não estarem separados: Evans, Septimus e Lucrezia. O final do livro traz um novo elemento, que aparece em doses quase homeopáticas ao longo da narrativa: o silêncio. É no silêncio que Rezia mergulha após a morte de Septimus, é em busca do silêncio em meio a festa que Clarissa Dalloway sai após saber do suicídio daquele moço tão jovem.

> O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não o lamentava; com tudo isso acontecendo. Pronto! A velha senhora tinha apagado as luzes! A casa inteira estava agora no escuro, com tudo isso acontecendo, repetiu ela, e lhe chegavam as palavras: Não temas o calor do Sol. (Woolf, 2012, p. 188, Tradução de Tomaz Tadeu)[8].

O Big Ben tendo em vista a análise de Sam Halliday funcionaria como uma representação múltipla do engajamento de uma pessoa com outra pessoa, criando uma relação ou união por um som entre diferentes contextos e localizações dentro da Londres de 1923. Essa fusão entre diferentes localidades e indivíduos dentro da narrativa é o que torna a sonoridade um ponto de grande importância na construção de uma paisagem sonora.

É a preocupação woolfiana no engajamento de todos os sentidos do corpo dentro de obra literária que faz com que o modernismo ocupe um espaço de relevo e traz um ponto de inovação para a construção feita por seus predecessores do período vitoriano.

8 "The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun" (Woolf, 2021, p. 210).

## Referências

CARR, Emily. **Hundreds and Thousands: the journals of Emily Carr.** Canada: Clarke, Irwin & Company Limited, 1966.

CLEMENTS, Elicia. **Virginia Woolf: music, sound, language.** Toronto: University of Toronto Press, 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Volume 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

HALLIDAY, Sam. **Sonic Modernity: representing sound in literature, culture and the arts.** Cheshire: Edinburgh University Press, 2013.

O'CALLAGHAN, Casey. **Sounds: A Philosophical Theory. New York:** Oxford University Press, 2007

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** Tradução de Marisa Trench O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Paschoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** New York: Vintage Books, 2021.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf.** Volume II (1919-1923). Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf.** Volume III (1924-1930). Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

# AS PEDRAS NO CAMINHO DA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DE TRADUTOR LITERÁRIO

**Mariana Moura**[1]

Em um país periférico, com uma literatura considerada periférica[2], 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 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

1 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

2 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".

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 comercial[3]. 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*[4], 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

3 As dinâmicas que envolvem a etapa da tradução em editoras independentes podem ser bastante distintas das descritas aqui e extrapolam os limites deste artigo.

4 Disponível em: https://peterissatti.com.br/. Acesso em: 29 jan. 2025.

época na qual, segundo o que ele afirma na entrevista, houve um crescimento no interesse em torno da questão da tradução literária. Em seu portfólio[5], 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 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

5 Disponível em: https://www.caetanowgalindo.art/. Acesso em: 29 jan. 2025.

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 ressente 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, consequentemente, 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 ganha-pão 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, ressalvam 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 décadas[6]. 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 oficío 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 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 espe-

6 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.

> cialização 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 parcos 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.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, 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%CC%A7a%CC%83o_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/da-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.

# MITO E IDEOLOGIA NO IMAGINÁRIO DE JULIO CORTÁZAR

**Maria Tiah Souza Alves da Fonseca**[1]

## Barthes, Benjamin e Cortázar no imaginário do mito

Nesta pesquisa de caráter bibliográfico e documental, trouxemos Roland Barthes com uma de suas principais obras: *Mitologias*[2], que rompe velhos paradigmas. Importa-nos, sobretudo, relacionar o pensamento barthesiano com a contemporaneidade e investigarmos os pressupostos lançados com outras vozes, a exemplo de Walter Benjamin.

Disposto a pensar a linguagem sob outros critérios, Barthes (2001) rompe com a estrutura paradigmática, e binária da língua, proposta por Saussure e investiga a linguagem com um fator valorativo. Incorpora a seu projeto questões éticas e ideológicas. De acordo com Pino (2018.a, p. 81) Barthes, no ramo da linguística, enfatiza a conotação, porque o ser humano está sempre construindo sistemas "escondido nos sistemas de uso comum". É o esforço para compreender o sistema de signos no plano social. Todavia, para Barthes, a conotação torna-se mais importante do que a denotação porque o signo é extralinguístico e, portanto, cultural. Nessa compreensão cultural, intensifica-se a ideia de 'conotação' em que Barthes fundamente a obra *Mitologias* que, segundo os signos lançados, é perceptível ainda a crítica marxista[3] à cultura de massa.

De fato, a escritura barthesiana traz uma crítica contundente à burguesia francesa, permeada de tradição, imposições e fanfarrices. Finalmente, o cotidiano desmascarado com uma seriedade notável e a comunicação dotada de uma plenitude revolucionária que intencionava deslocar o paradigma fascista do funcionamento linguístico. E a ideia de mito, então

1 Doutoranda em Letras/UFS/PPGL. Email: mariatiah.t@yahoo.com

2 *Mitologias* foi lançado em 1957, em Paris, França.

3 Na obra *Roland Barthes by Roland Barthes* (1977), Barthes deixa evidências da importância do marxismo.

lançada por Barthes, se contrapunha aos dogmas da tradição, ao tempo em que lançava um olhar mais contemporâneo e controverso. O tom crítico de *Mitologias*, e não simplesmente teórico, substantivo escrito no plural, lembra-nos, talvez, da clássica comédia grega *As nuvens*[4], de Aristófanes (446 a.C.-386 a.C.). É como se Barthes quisesse ensinar o certo mediante um viés atravessado por contradições. No campo investigativo da historiografia, *Mitologias*, de Roland Barthes, foi anterior à publicação da obra *Aspectos do mito*, publicada em 1964, do renomado mitólogo romeno, naturalizado americano, Mircea Eliade. Mas de que tratava Eliade nessa obra?

Na renomada obra do romeno Mircea Eliade (1963), *Aspectos do mito*, o mito tem concepções científicas e históricas. Segundo Eliade (1963), o mito é construído pela linguagem e nesta se propaga, suas personagens são sobrenaturais e sempre se referem a uma realidade extraordinária. Em termos de concepção, o mito é essencial para a civilização humana, é uma codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. Nesse estudo, Eliade lança uma polaridade básica ao mito: o duelo entre o sagrado e o profano – ideia que Barthes irá contrapor em *Mitologias* porque pensa o mito como uma construção ideológica.

Em contraponto à estética de Mircea Eliade (1963), em *Mitologias*, de Barthes (2001), as convenções sociais e linguísticas, presentes na língua, transmitiam significações que se associavam às imagens veiculadas. Barthes (2001) então propunha delatar o convencional e o real da língua, que transmitia um sistema de sinais devidamente justificáveis dentro de um sistema que, longe de ser privado, comprometia a história e as instituições. Enfim, a proposta barthesiana era direcionar o foco da análise para o

4 *As nuvens* é uma narrativa, em formato teatral, que conta as peripécias de Estrepsíades, pai de Fidípedes, um comerciante que acumulou muitas dívidas por conta do filho e, em busca de ajuda, procura Sócrates (470 a.C. – 399 a.C.), para que este – famoso na habilidade da retórica, ensinasse-lhe as táticas de persuasão para que pudesse se livrar dos credores. O tom desta comédia é que Aristófanes, o autor, ridiculariza Sócrates, e o trata de maneira irônica e debochada. O fato é que Sócrates, que fora condenado a tomar cicuta por incitar aos jovens, é incrédulo diante dos deuses. E essa é a crítica lançada por Aristófanes. Todavia, a comédia – que nos fala verdades em tom de escárnio, é ainda uma tentativa de mostrar a educação tradicional de Atenas, corrompida pela presença nefasta dos sofistas e, ao tomar Sócrates como alvo da crítica, Aristófanes todo seu poder de conhecimento e estratégias (Matos Jr., 2020).

processo de comunicação e assimilar as consequências. Dentro dessa proposta engajada, as evidências de uma semiótica barthesiana que se vinculava às ideias de Jean Paul Sartre[5] e Jacques Derrida[6].

Atento à realidade social e ligado a intelectuais de esquerda, e admirador de Bertholt Brecht[7], Barthes propunha uma crítica ideológica da linguagem com a publicação de *Mitologias*[8]. Nesse viés, o "'mito"' não apresenta sentido místico tal qual o "'fetiche da mercadoria"' em Marx (Fontanari, 2016, p. 145). Havia o intento de desconstruir, de certa forma, a historicidade – comprometida com os ideais de uma nação imperialista e burguesa. Assim, nos cinquenta e quatro capítulos temáticos de *Mitologias*, a sutil ironia: "Muita gente acha que o *catch* é um esporte ignóbil. O *catch* não é um esporte, o *catch* é um espetáculo, e é tão ignóbil assistir a uma representação da Dor, como ao sofrimento de Arnolfo ou de Andrômaca" (Barthes, 2001, p. 11 – cap. 1: "O mundo do *catch*"). Barthes traz o *catch* comparado às arenas dos teatros antigos, que se assemelhavam ao circo: "[...] acessórios (máscaras e coturnos) concorriam para fornecer a explicação exageradamente visível" [...] (2001, p. 12).

Ao longo dos capítulos, Barthes segue jogando com valores culturais e ideológicos, quando atribui ao mito uma natureza tipicamente profana, cujas finalidades seriam, basicamente, a alienação capitalista e o artificialismo da cultura – como um produto fabricado que muito se adequa à publicidade. Assim, os entretenimentos promovidos pela mídia francesa,

5 Jean-Paul Sartre, francês, foi escritor, filósofo e crítico literário. Tornou-se conhecido como um representante do existencialismo, corrente de pensamento inspirada na filosofia nietzscheana e marxista. Morre onze dias antes de Barthes, em 15 de março de 1980.

6 Jacques Derrida foi um importante filósofo franco-magrebino. Estudou em Harvad. Iniciou, em 1960, a conhecida teoria da 'desconstrução'. Morre em 2004.

7 Bertholt Brecht, alemão, foi um destacado dramaturgo, teórico, romancista e poeta do século vinte. Certamente, o mais influente dramaturgo. Suas peças são encenadas em todo o mundo e seus poemas lidos e relidos. Promovia uma União antifascista contra a política de Hitler. Viveu o exílio em diversos países. Brecht é autor do famoso poema "Perguntas de um trabalhador que lê". Brecht viveu em tempos sombrios, entre as 1ª e 2ª guerras mundial. Morre em 1956. Foi enterrado sem pompas com apenas o nome "Brecht" no túmulo – a pedido dele.

8 De acordo com Rodrigo Fontanari: *"Mitologias*, originalmente, recupera um conjunto expressivo de cinquenta e cinco textos, "pequenas mitologias do mês", escritos entre 1954 e 1956. Os primeiros artigos foram publicados na revista chamada *Esprit* e, tempo mais tarde, na *Les lettres nouvelles*, como informa o próprio Barthes na apresentação à primeira edição em 1957".

são revistos de forma escancarada dentro do sistema que eles apresentam, ou seja, a televisão, o cinema, a fotografia e a monarquia – esta última, duramente ridicularizada: "[...] os reis barbeando-se a si próprios" (Barthes, 2001, p. 26).

Ao narrar *Mitologias*, Barthes (2001) parte do contexto citadino contemporâneo e traça o mascaramento da ideologia dominante pelos códigos da mídia. Nessa obra, o filósofo lançava a similaridade entre a palavra poética e a narrativa mítica – diante da fugacidade dos signos, e a publicidade vista como um corpo político.

Na perspectiva barthesiana, o mito como um produto culturalmente artificial, traz algo selecionado, visto que a imagem se reporta à linguagem e, portanto, cria regras a partir dessa perspectiva. E, ao analisar o mito como semiologia, Barthes referenda Freud[9] porque o mito, pressupõe, tem certo "psiquismo" e "valores de equivalência" (2001, p. 135). Em *Mitologias*, Barthes abre uma dimensão argumentativa que, por mais provocativa que seja, não negligencia a antiguidade clássica e sim leva-nos a uma contradição do que pensávamos saber (Fernández, 2020, p. 4).

Assim, a literatura é também "um sistema mítico"; enquanto o mito deixa de ser mero discurso para ser um sistema em particular, que "se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele" (Barthes, 2001, p. 136). Nessa concepção, toda forma de comunicação é cultural e, por conseguinte, toda forma de cultura se transforma em mito. Outro filósofo que segue um ponto de vista semelhante é o frankfurtiano Walter Benjamin que, em alguns escritos da juventude, discorreu acerca do mito – ainda que não tenha investigado a essência mitológica. Em termos, Benjamin (2017) distancia-se de Barthes por partir essencialmente da linguagem, e por não buscar referências em imagens – como fez o filósofo francês. Cita Benjamin: "Toda manifestação da vida espiritual pode ser concebida como uma espécie de linguagem [...]" (Benjamin, 2017, p. 49).

9 Sigmund Freud (1856-1939), austríaco, foi o fundador da psicanálise. Era médico neurologista. É autor de um conjunto de obra monumental relacionada ao estudo da psicanálise. Coube a Freud os estudos primeiros mais complexos acerca do subconsciente. É um dos pensadores mais influentes do século.

Ao pensar a linguagem, Benjamin (2017) não ignora as diversidades dos saberes, a exemplos da linguagem da música, da jurisprudência, ou dos pássaros. Obviamente que, ao pleitear a linguagem entre espécies distintas, Benjamin o faz para enaltecer a linguagem humana; além de abarcar o mundo mais completamente – diante do qual história, filosofia e linguagem se entrelaçam. A linguagem humana, portanto, atua como meio, *médium*, em que se opõe à imitação e ao fronteiriço. Inerente a isso, importa à língua o que não é ela mesma e sim o que emana dela: a sua essência. Significa então "que o homem comunica sua própria essência espiritual na sua língua" (Benjamin, 2017, p. 54), em que o objeto da linguagem é o próprio homem.

Em Benjamin (2017), o mito atua como uma realidade que aprisiona a todos pela culpa da mancha, como uma força alienante do tempo e espírito humano, cuja força invisível constrói o destino dos homens. Benjamin (2017) reconhece o mito como uma força sobrenatural; embora sua atuação seja unicamente uma força construída, alienante e misteriosa, mas com propósitos que se aliam aos interesses dos homens. Benjamin exemplifica esse conceito sob a égide do "signo absoluto" (em que cita a narrativa de Caim e a marca que salvaram israelitas das dez pragas do Egito) e complementa: "A primeira diferença fundamental que se pode constatar está no fato de o signo ser impresso, de fora para dentro, ao passo que a mancha se destaca de dentro para fora" (Benjamin, 2017, p. 83). O que faz Benjamin é sugerir que a linguagem (um fenômeno concreto e atual) sofre interferências dos signos absolutos (históricos e até atemporais).

Grosso modo, o mito, em Benjamin (2017) é uma inversão do sobrenatural, ou seja, atua como uma força do demoníaco – no sentido de causar medo, que se espalha para colocar a culpa nos homens. Assim, as forças míticas nada têm de sobrenatural e sim de construções histórico-ideológicas, que são imanentes nas ações humanas e podem ser reconstruídas segundo padrões que emanam de um '"*meio*"[10]'. Em referência à força exer-

10 Benjamin especifica que, a língua, ao designar o nome – criado pelo homem, que cria a língua e o nome, designa o nome não no sentido de "meio" [*Mittel*) e sim de '"meio"' como médio [*Medium*]. Esse pressuposto é de difícil tradução, uma vez que, no alemão, não há distinção entre língua e linguagem.

cida pelo mito, o direito, como corpo de lei, que se baseia ainda no mito, age violentamente contra os homens, cuja força cria e mantém o direito (Benjamin, 2017).

Na modernidade, o mito surge então com uma rede histórica das relações humanas, em que o destino (na figura da divindade) se sobrepõe à vontade do homem. De certo modo, o direito (que tem raízes míticas) restabelece a lei dos deuses no mundo dos mortais. Benjamin, portanto, evidencia sua crítica à modernidade, que secularizou o mito –, e é incapaz de se sobrepor a este. Mas o mito só se tornou essa força violenta porque tem uma consciência divina; embora se instaure no profano mediante a linguagem, diante da qual a violência humana (que tem por base a violência do mito) aparelha e molda os processos sociais:

> Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não-sangrenta (Benjamin, 2017, p. 150).

Assim, em Benjamin, a violência é um produto do devir histórico, em que divino e profano se entrelaçam e o poder é o caminho mediante o qual a justiça humana é instaurada. E tanto em Barthes quanto em Benjamin, o mito fornece os subsídios para o reconhecimento do direito e da força, cujo meio mais eficaz é o da linguagem.

Em "Las Ménades", a violência segue o curso do mito e a linguagem é o meio para a manifestação espiritual do direito. Percebemos, nas entrelinhas do discurso, a crítica à burguesia, à hierarquia dos valores e a antropofagia como uma via para a assimilação brutal da realidade.

### "Las Ménades": o conto em Julio Cortázar

Julio Cortázar, nascido em 26 de agosto de 1914, foi um escritor argentino nascido na Bélgica. Devido às suas militâncias comunistas,

com posturas que desagradavam ao totalitarismo do seu país, em 1981 adquire nacionalidade francesa, país em que estava exilado por questões políticas.

Cortázar foi escritor, professor, crítico literário e tradutor. Era apoiador de Fidel Castro e fez parte do Tribunal Internacional dos Crimes de Guerra. Sua obra mais conhecida é *O jogo da amarelinha*, de 1963. Morre em 2 de fevereiro de 1984, ano em que ganhou o prêmio argentino Konex, concedido a personalidades de destaque. Nos contos, Cortázar se destaca por subverter as estruturas narrativas: tema, enredo, espaço, personagens e narrador desvinculam-se da tradição literária e englobam uma lógica própria, sem perder as vicissitudes do conto. Suas obras oscilam pelo Surrealismo, pela crítica político-social, pelo Existencialismo e Realismo Fantástico. Em termos técnicos, nenhuma tipificação se sobrepõe à outra. Contudo, algumas características da prosa cortazariana se mantêm: 1. isolamento dos personagens (que subsistem apenas como pano de fundo); 2. temas aleatórios, ou banais; 3. ênfase na situação. Como exemplo desses paradigmas, citemos o conto em análise, cujo suposto tema poderia ser a antropofagia; contudo, não há como comprovarmos essa proposta e sim criar especulações.

O conto em análise não se prende a personagem central (protagonista); embora todos os personagens atuem como protagonista. Todavia, a voz do narrador, onisciente, que a tudo vê, detalha com maestria as ações das personagens e dá certo destaque ao maestro – que é retomado, ou citado, em diversos momentos da narrativa. O título, "Las Ménades", denuncia ao leitor a reminiscência mítica. Na mitologia grega, as Mênades (ou Bacantes), são seres femininos adoradores de Dionísio, deus do vinho, cujo culto reproduzia cenas de orgias, danças, antropofagia e omofagia. Em Cortázar, "Las Ménades" retoma, grosso modo, a obra "As Bacantes", do grego Eurípedes (sec. V a.C.) que, inspiradas pela divindade, eram possuídas pela loucura, furor e paixão, e mesmo pela violência.

Em "Las Ménades", a estranha narrativa é contada por um narrador-testemunha, que se abstrai do entusiasmo frenético do público e do ritual antropofágico à sua volta.  Logo ao início do conto, Cortázar começa

a jogar com números, simbologias e diálogos enigmáticos. O cenário é o teatro Corona, "que tiene caprichos de mujer histérica" (Cortázar, s.d, p. 26). As personagens entram em cena apenas para compor o cenário de frenesi e desvairios – mais condizentes para as mulheres. Assim, ao falar da família do doutor Epifania: "Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes (hacen pensar en volátiles diversos) [...]" (Cortázar, s.d., p. 27).

E com falsetes estratégicos, o narrador lança falas de alguns personagens, cujo teor aproxima-se do banal, falas sem importância. Todavia, na investigativa do conto, percebe-se que essas falas (supérfluas) são uma crítica à sociedade burguesa – a clientela dos teatros de época:

> – Ahí tiene, ahí tiene a un hombre que ha conseguido lo que pocos. No solo ha formado una orquesta sino un público. ¿No es admirable?
> – Sí – dije yo con mi condescendencia habitual.
> – A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos.
>
> – No me incluya, por favor – dije–. En materia de música tengo una triste confusión mental. Este programa, por ejemplo, me parece horrendo. Pero sin duda me equivoco (Cortázar, s.d., p. 27).

Em uma linguagem simbólica e, por vezes, banal, a questão da carne (como luxúria ou símbolo da violência) é representada de formas variadas por Cortázar, em que a cor vermelha também é associada à carne, ou ao extremo. Ao longo da narrativa, o narrador parece simular algo para o leitor, como se uma "impressão contrária" (Cortázar, s.d., p. 27) o conduzisse. Com falsetes estratégicos e frases que contrariam a lógica, Cortázar expõe a alta sociedade, seus vícios, fanfarrices e a falta de consciência crítica desse grupo social, que gera comportamentos repetitivos e até doentios. Conforme o pesquisador Mauro Luis Iasi, os grupos sociais dominantes produzem juízos e valores ideais, dogmas religiosos, condutas modelos para as classes menos abastadas, em que uma visão de mundo é projetada e orienta, indiretamente, a ação dos demais:

> As ideias dominantes são as ideias da classe dominante: Nesta afirmação os autores introduzem a concepção que desnaturaliza a força imanente dos valores e ideias que constituem determinada consciência social (Iasi, 2014, p. 112).

Cortázar, ao explorar a ideologia da classe burguesa o indexa ao mito, mas no viés da contemporaneidade e desvincula da esfera do sagrado. No campo filosófico, com Barthes, o mito passa pela escritura da época, que traz uma crítica contundente à burguesia francesa, tradicional e extravagante. De forma mais abrangente, e menos local, Benjamin (2017) concebe o mito como uma construção ideológica, socioeconômica e não apenas cultural. Assim, o mito, na contemporaneidade, admite forças operadas pelo universo midiático, e pelo *merchandising*.

E nesse sistema de regras ideológicas, as imposições da tradição nem sempre são percebidas como imposição, fato que dissimula os vínculos políticos e os torna naturais. Desse modo, em "Las Ménades", Cortázar também cria naturalidades, que podem passar despercebidas para um leitor menos experiente; haja vista o contista não cair no óbvio. Dessa forma, o fato de o narrador sempre se referir ao maestro, não nos possibilita indicá-lo como protagonista, nem tampouco atribuir-lhe uma função especial. No jogo de palavras, próprio de Cortázar, o narrador confessa ter um "enorme carinho" pelo maestro, que "conocía a su publico" (Cortázar, s.d., p. 26), mas tinha uma gente "dispuesta que prefere lo malo conocido a lo bueno por conocer (Cortázar, s.d., p. 26).

A ironia, como figura de linguagem, é um recurso de que faz uso o escritor. Dessa forma, no teatro Corona, depois de exibições de grandes compositores clássicos, o maestro – que era contratado, o público, ao final, o ovacionaria "por qualquer coisa" (Cortázar, s.d., p. 26). Ficamos então sem saber quem vale mais ou menos: se o público ou o maestro.

Finalmente, é o texto cortazariano, carregado de simbologias e de linguagem enigmática. Mas se tivéssemos de relacionar alguma estratégia, poderíamos sugerir o começo e o desfecho dos contos desse autor – ambos podem nada justificar. Em "Las Ménades", no desfecho, há indícios – numa

cena que beira ao fantástico, de antropofagia: "[...] lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían". (Cortázar, s.d., p. 34). E Cortázar assim cerra as cortinas.

## Considerações finais

Em "Las Ménades", sabiamente, há um narrador que pensa em ludibriar o leitor que, aturdido, poderia supor que esse narrador não entra no jogo, que se diferencia, em caráter, dos demais. Eis que é este mesmo narrador que afirma: "Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo" (Cortázar, s.d., p. 28).

Este narrador, ironicamente, classifica os presentes como insetos ou, simbolicamente, pequenos e sem importância. É a gente da alta sociedade, plateia dos grandes teatros. O fato, ainda contundente, é que há, nas ações das personagens, uma arbitrariedade insolente e bizarra. E os instintos afloram diante de um "profundo olfato psicológico". A sociedade representada não é a plebe e sim a alta sociedade, com seus vícios e luxos; diante de um narrador que intenciona fixar a atenção do leitor na batuta do maestro, "perdida en la música" (Cortázar, s.d., p. 31). De forma sutil, uma crítica à sociedade burguesa e suas extravagâncias, cujos valores nem sempre são sólidos.

Nesse âmbito, podemos supor a ideologia como uma forma da consciência social, ou uma tomada de consciência – ainda que alienante, em determinada sociedade, cujas relações podem ser antagônicas. Dessa forma, e mediante "influencias atmosféricas, la humidade o las manchas solares, cosas que suelen afectar los comportamentos humanos", o narrador, de um olhar esnobe e vigilante, desmascara a ideologia burguesa e assiste ao espetáculo bizarro e frenético. E, Como cenário principal, um teatro – uma casa para shows e aplausos.

Contudo, para se isentar da culta, ou não se igualar aos demais, o narrador confessa que a multidão causa-lhe nojo e lástima. A tradição, portanto, é substituída pelos vícios e espetáculos da alta sociedade, dependente do merchandising para se fazerem notar. Nesse paradigma, entre o mito e

a modernidade, Cortázar especula a ascensão social diante da decadência moral da ideologia burguesa.

Assim, em "Las Ménades", o mito é subvertido a uma lógica capitalista, de produção sociocultural; embora tal pressuposto não caiba para todos e sim para os mais privilegiados na pirâmide social.

## Referências


BARROS, Albani de. **Entre luzes e sombras. Ascensão e decadência da ideologia burguesa**. Revista Interfaces Científicas, Humanas e Sociais. v. 6, n.3. Unit/Aracaju, fev. 201. p. 101-110. Disponível em: <hhttps://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/3322/2682> Acessado em: 30.05.2025.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2013. (Col. Espírito Crítico).

CORTÁZAR, Julio. **Final del juego**. Disponível em: <https://blocs.xtec.cat/elruidodelalluvia/files/2013/10/cortazar_julio-final-del-juego.pdf> Acessado em: 18.02.2024. (Livro virtual)

ELIADE, Mircea**. Aspectos do mito**. Trad. Manuel Torres. Lisboa: Edições 70, 1963. Livro digitalizado.

FERNÁNDEZ, Alberto J. El análisis semiológico de las ideologías Roland Barthes, *Mitologías*. Argentina. U.B.A.C.B.C. (Sede). Semiología Marafioti. Semana 14. 2020. p. 1-13. Disponível em: <https://semiologiamarafioti.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/semana-14-introduccic3b3n-a-roland-barthes.pdf> Acessado em: 2.7.2024.

FONTANARI, Rodrigo. Como ler imagens em Roland Barthes? São Paulo-PUC: Revista *Galáxia* - Revista interdisciplinar de comunicação e cultura. abr. 2016. p. 144-155. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/22392> Acessado em: 3.7.2024.

IASI, Mauro Luis. Alienação e ideologia: a carne real das abstrações ideais. In: ROIO, Marcos Del (org.). **Marx e a dialética da sociedade civil**. Marília: Oficina

Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p.95-124. DOI: https://doi.org/10.36311/2014.978-85-7983-596-4.p95-124.

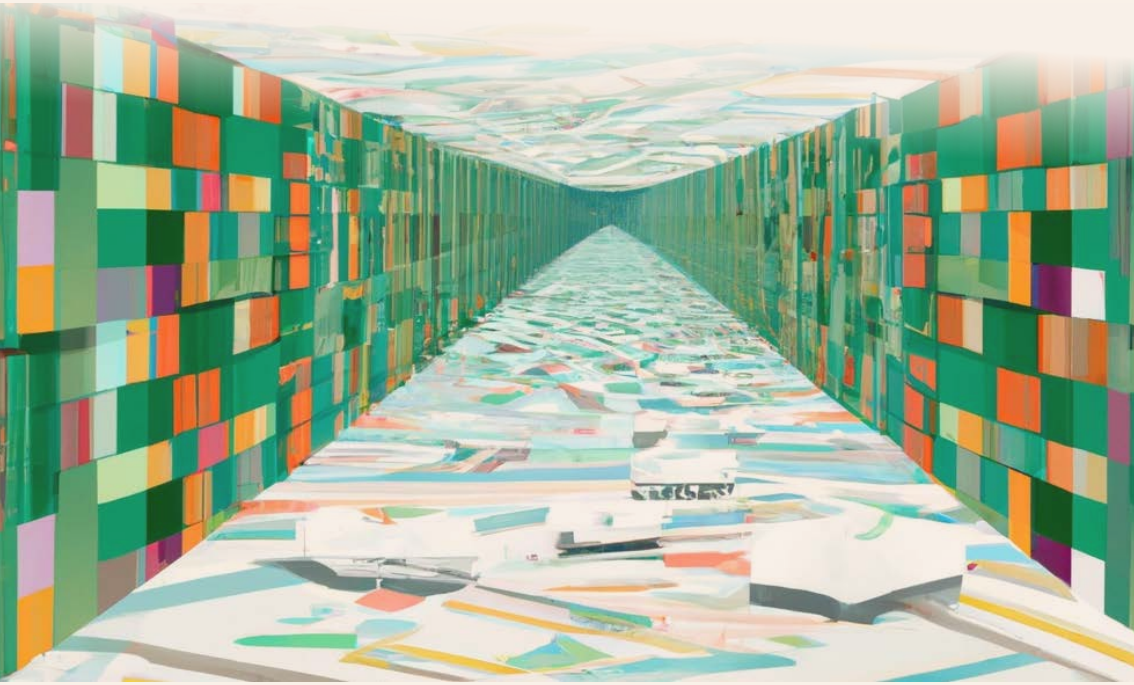
PINO, Claudia Amigo e outros (Org.). **Novamente Roland Barthes**. Natal: IFRN, 2018a. (E-book). Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1660/Novamente%20Roland%20Barthes%20-%20E-Book.pdf?sequence=8&isAllowed=y> Acessado em: 29.6.2024.

PINO, Cláudia Amigo. Do saber à aventura: a semiologia nos seminários de Roland Barthes. Revista *Manuscrítica*. In: **A criação em circulação II**: Da correspondência de escritores às edições. n. 35. dez. 2018.b. p. 78-89. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/issue/view/11714> Acessado em: 3.7.2024.

SOUZA, Jeovana José de. **O processo inventivo de Julio Cortázar e sua relação com outros sistemas: pintura e cinema**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Programa de Pós-Graduação em Letras, Goiás, 2017. 115 p.

# PARTE II

## Abordagens estético-culturais da Literatura Brasileira



# O BRASIL PROFUNDO NA LITERATURA NORDESTINA: PANORAMA DA PRODUÇÃO ENTRE 2014 E 2024

**Viviane Santos Bezerra**[1]

## Introdução

A motivação para o desenvolvimento deste artigo emergiu durante a elaboração da tese "*Entre estátuas, estradas e estruturas, o (extra)ordinário: a universalização da cultura popular em A cabeça do santo*", apresentada como requisito para a conclusão do doutorado em Letras, na linha de Literatura e Vida Social. Na referida pesquisa, analisou-se o romance *A cabeça do santo*, escrito pela cearense Socorro Acioli e publicado em 2014, com o objetivo de compreender como a obra, desde sua estreia, vem sendo associada a correntes literárias que tiveram seu auge no século XX – notadamente o realismo mágico, fortemente presente em narrativas hispano-americanas, e o regionalismo brasileiro.

A concepção do trabalho partiu da observação deste fenômeno da fortuna crítica da autora, especialmente no que diz respeito à forma como tais categorias têm sido mobilizadas. Considerando, porém, que esses conceitos foram forjados a partir de contextos estéticos e históricos específicos do século passado, viu-se como necessário refletir sobre as implicações de seu deslocamento quando aplicados à literatura do presente.

Dessa forma, a pesquisa procurou avaliar a pertinência e os limites desses enquadramentos teóricos para a leitura da obra de Acioli, explorando seu percurso desde o processo criativo até sua inserção no cenário da literatura brasileira contemporânea. O foco recaiu, sobretudo, na maneira como o romance evidencia a centralidade da cultura e da religiosidade popular na constituição simbólica da nação.

1 Doutora pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Campus de Assis/ SP; Docente do curso de Letras da UNIMAR – Ead; E-mail: viviane.bezerra@unesp.br; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9710-963X

Ainda que a narrativa faça referência a diferentes localidades – entre elas cidades brasileiras, Portugal, Senegal, Moçambique e Cabo Verde –, o espaço principal da trama é o sertão cearense, figurado nas cidades de Juazeiro do Norte, Candeia e Canindé. Essas cidades se distinguem, no romance, pela presença de estátuas monumentais dedicadas a figuras da fé: padre Cícero, Santo Antônio e São Francisco, respectivamente. Dentre elas, Candeia se impõe como núcleo narrativo, marcada por uma maldição: a estátua de Santo Antônio, concebida para atrair peregrinos e devotos, permanece inacabada: a cabeça deslocada em meio à cidade, no chão – e seu corpo colossal separado dela.

Conforme os traços da literatura contemporânea, o romance articula movimentos duplos: de um lado, a retomada de formas, temas e estruturas herdadas do passado; de outro, o impulso por práticas narrativas inovadoras. Nesse trânsito entre tradição e inovação, a relação com o espaço – em suas camadas simbólicas, sociais e afetivas – ocupa lugar central na tessitura da obra.

## O Brasil profundo e as tensões urbanas e sociais na literatura contemporânea nordestina

De forma geral, o conturbado processo de urbanização no Brasil tem provocado tensões que se refletem intensamente no campo da criação literária. Esse cenário enseja o surgimento de novas temáticas e modos informais de composição, ao mesmo tempo em que estrutura uma maneira particular de perceber o mundo e, sobretudo, de situar o sujeito em relação a ele. A cidade, nesse contexto, é convocada como núcleo articulador de muitas das questões centrais da contemporaneidade: o avanço tecnológico, o mercado e o consumo, a diversidade cultural, os dispositivos de entretenimento, a organização dos espaços culturais, entre outros. No entanto, ela também representa o palco do progresso desenfreado, da segregação social, da crise ambiental e da exclusão sistemática – contradições com as quais a sociedade brasileira se depara cotidianamente.

Dessa maneira, a cidade adquire expressividade simbólica e torna-se, com frequência, matéria literária privilegiada. Observa-se, na literatura

contemporânea, a centralidade do espaço urbano como força modeladora do texto, sendo recorrente a afirmação de que a cidade constitui o espaço por excelência da ficção atual. Críticos apontam que ela não apenas ancora as ações humanas, mas também se configura como protagonista – dada a densidade simbólica e a potência estruturadora que carrega. Assim, a cidade deixa de ser um pano de fundo para tornar-se uma espécie de personagem.

No romance *A cabeça do santo*, como já mencionado, o protagonista parece adaptar-se aos espaços por onde transita, num processo que constitui uma unidade simbiótica entre sujeito e território. Ao longo da narrativa, ambos – personagem e cidade – passam por trajetórias de renascimento, de um estado de quase morte à irrupção de uma nova vida. Candeia, cidade amaldiçoada pela incompletude da estátua de Santo Antônio, deixa de ser apenas cenário e adquire ares de entidade narrativa, com presença própria, interferindo diretamente nos destinos de quem a habita.

Ao lado dessa dimensão urbana, emerge um compromisso com a realidade social e política. Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 25) observa que a literatura brasileira contemporânea é marcada por uma "baixa densidade imaginativa", na medida em que dificilmente se descola da matéria social do país. Para o crítico, a produção atual se articula em torno de dois paradigmas dominantes: o realismo mágico de feição alegórica e o realismo social. Ambos elegem a sociedade e suas contradições como eixo estruturante. Mesmo o modelo alegórico, que à primeira vista pareceria mais desvinculado das urgências sociais, mantém, segundo o autor, um vínculo profundo com os paradigmas históricos e políticos de seu tempo.

Nesse sentido, a centralidade da cidade também se manifesta como motor dessas configurações. Autores, personagens e narradores raramente existem fora de uma relação, por vezes ambígua, com o espaço urbano e suas múltiplas condições de existência. Ainda segundo Schøllhammer (2009), observa-se, na contemporaneidade, o abandono da dramatização das grandes questões universais e da confiança em projetos utópicos. Tal declínio da utopia confirma o giro em direção à realidade social concreta, revelando um esforço dos escritores em captar os dilemas históricos e

locais que atravessam a sociedade brasileira, frequentemente a partir de recortes regionais.

A literatura atual se torna, assim, investigadora dos microespaços, trazendo à tona aspectos mais íntimos da vida coletiva. Ao deslocar o foco das metrópoles tradicionalmente hegemônicas (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte), a produção contemporânea revela novos territórios simbólicos. No romance de Acioli, por exemplo, a cabeça inacabada de uma estátua, esquecida numa cidade considerada maldita, transforma-se no espaço nuclear da narrativa. Inicialmente suja, inóspita e abandonada, torna-se, em certo momento, um templo sagrado, desejado por todos.

É recorrente, na literatura atual, a inserção de materiais provenientes de outras linguagens – como fotografias, entrevistas, matérias jornalísticas –, elementos que ampliam o compromisso com a realidade social, política e histórica. Isso exige uma revisão das posturas de engajamento político-literário e promove uma escrita atravessada por vozes de resistência frente aos discursos homogeneizantes e às narrativas hegemônicas da história oficial.

Entre as tendências mais marcantes da produção contemporânea, destaca-se a tentativa de dar voz a sujeitos e grupos historicamente silenciados, aproximando-se de temas e registros populares. Soma-se a isso a incorporação, cada vez mais recorrente, de elementos da cultura de massa – outrora rechaçados pelo cânone literário. A narrativa se transforma, então, em instrumento de resistência contra regimes autoritários e restrições à liberdade, oferecendo tanto denúncias explícitas quanto estruturas estéticas que funcionam, elas próprias, como formas de subversão.

As formas literárias, nesse panorama, tornam-se veículos de experiências, capazes de abrigar temas em registros diversos. Negar uma forma tradicional ou rearticulá-la pode significar, conforme o caso, a tentativa de reorganizar criticamente as condições sociais que produziram as normas anteriores. Esse gesto se torna capaz de desestabilizar discursos oficiais e promover deslocamentos na hegemonia narrativa, abrindo espaço para vozes que, por diferentes razões, não puderam se expressar em

seu tempo. A literatura, nesse sentido, não apenas realiza a estética do extraordinário, mas cumpre um papel político crucial no tecido social contemporâneo.

Como consequência desse compromisso com a história e com o real, os escritores atuais vêm experimentando procedimentos formais que comportem a inserção dessa dimensão histórica no plano da ficção. Surgem, então, estruturas híbridas que articulam o literário ao não-literário, na tentativa de conferir maior verossimilhança ao discurso narrativo.

Nesse aspecto, Bakhtin (2011, p. 262) já indicava que a literatura é capaz de abrigar, em seu interior, múltiplos gêneros que não são, em si, literários. Trata-se de uma capacidade artística de absorver discursos variados, acolhendo linguagens que a sociedade legitima como promotoras de verdade.

Retomando Schøllhammer (2009), vale destacar que, durante muito tempo, as literaturas nacionais foram atravessadas por uma dicotomia entre o campo e a cidade – oposição que definia não apenas temáticas, mas estruturas narrativas. Na literatura atual, essa divisão se reconfigura: já não se trata da oposição clássica, mas de uma nova tensão entre a cidade oficial e a cidade marginal. Ambas persistem como espaços de representação, ora expondo a extrema pobreza urbana, ora tematizando zonas de relativa estabilidade social.

A experiência da pobreza emerge com vigor na produção literária contemporânea, carregando consigo alternativas teóricas fundamentais que desafiam leituras simplistas ou reducionistas. Embora pareça uma dicotomia de representação facilmente manejável – o centro e a margem, o incluído e o excluído –, o tema revela algumas das contradições mais agudas da sociedade brasileira. Frequentemente, essa tensão resulta em uma "anarquia formal", uma espécie de desorganização estética que, longe de ser falha, reflete as fraturas da realidade representada e as condições precárias de existência das personagens. A escolha por representar sujeitos marginalizados e a maneira como isso é realizado envolvem, portanto, não apenas uma dimensão estética, mas também uma postura política e ética do escritor diante do mundo.

A literatura brasileira, nesse sentido, constitui um território em disputa. Muito além das escolhas estilísticas ou repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer-se e de dar a ver o mundo a partir de perspectivas outras. Nas palavras de Regina Dalcastagnè (2012), "o que está em jogo não é apenas a diversidade de temas ou de estilos, mas a própria possibilidade de existência simbólica". Ou seja, trata-se da reivindicação de visibilidade e de pertencimento – de quem escreve, de quem é representado, de quem lê.

Como todo espaço simbólico, a literatura se inscreve no campo das disputas de poder. Grupos hegemônicos historicamente buscaram exercer controle sobre as formas representativas, regulando modos de narrar o país e de constituir uma imagem de si mesmo. Assim, o campo literário tende a excluir vozes consideradas não-autorizadas, isto é, aquelas que destoam do tom dominante. Para autores oriundos dessas zonas de dissonância, o desafio é duplo: por um lado, precisam contestar representações cristalizadas da tradição literária; por outro, são compelidos a reafirmar continuamente sua legitimidade dentro de um sistema que frequentemente os rejeita. Como observa Dalcastagnè (2012), esses autores encontram-se divididos entre afirmar uma voz própria e, simultaneamente, negociar espaços de reconhecimento com os códigos dominantes.

A crítica literária, por sua vez, nem sempre escapa a esse impasse. Ainda há uma tendência em adotar critérios exclusivamente estéticos para avaliar a qualidade das obras – critérios que, em grande medida, foram consolidados a partir de publicações historicamente elitistas. Aplicar tais parâmetros a obras produzidas por autores marginalizados, cujas formas e conteúdos não dialogam diretamente com os cânones tradicionais, implica um grave risco: o de invisibilizar o valor de produções que, embora distintas das normas dominantes, carregam forte densidade estética e política. Em outras palavras, analisar uma literatura periférica com lentes centrais pode gerar, além de um julgamento estético equivocado, um prejuízo cultural de grandes proporções.

Não se pode esquecer que a própria definição dominante de "literatura" nasceu de um espaço privilegiado e foi forjada por escritores

pertencentes às elites culturais. O que hoje se entende por literatura é, em boa parte, resultado daquilo que determinados grupos afirmaram como sendo a verdadeira arte da palavra. As tradições literárias, ao longo do tempo, são herdadas, negadas, reformuladas – mas no caso do cânone, esse processo nem sempre é fluido. O peso do que foi instituído como norma torna extremamente difícil qualquer tentativa de subversão. É nesse ponto que os autores marginalizados enfrentam um dilema: ou assumem uma forma estética autêntica, condizente com sua experiência, ou mimetizam estruturas que já gozam de aceitação crítica, ainda que isso represente certa traição à própria vivência. A busca por reconhecimento pode, assim, impor concessões e silenciamentos simbólicos.

Outro aspecto importante a considerar diz respeito aos limites da escrita e à complexidade do lugar de fala. A expectativa de que um escritor oriundo das margens fale em nome de seu grupo carrega uma carga simbólica imensa. A opressão vivida pode gerar um sentimento de impotência, como se o autor não se sentisse mais capaz de dar conta, pela linguagem, das dores que identifica. Nesse cenário, o ato de escrever torna-se uma forma de buscar sentido para a própria existência e, só então, tentar minar as desconfianças de um leitor externo à sua realidade. Como se, para acessar o espaço consagrado da literatura, o autor devesse sempre justificar sua presença.

Mais uma vez, a cidade reaparece como elemento central nesse debate. Embora abrigue a produção cultural e artística, os centros urbanos são dominados por estruturas materiais e simbólicas que reforçam as barreiras de classe, raça e gênero. Esses espaços determinam, com rigor, o lugar de cada um – e, por extensão, o que pode ou não ser dito, quem pode ou não ser lido. A representação de sociedades marginalizadas, mesmo na literatura, é atravessada por essa lógica segregadora. O espaço concedido à periferia não é o mesmo reservado às elites culturais; há uma padronização de hábitos e valores considerados "aceitáveis" que reforça, na esfera simbólica, os processos concretos de exclusão social.

Muitos autores da literatura brasileira contemporânea, atentos a esse contexto, elegem como cenário narrativo espaços sociais limitados e

limitantes, tensionando as estruturas dominantes e revelando, de forma crítica, a reprodução literária das exclusões sociais vigentes.

Nessa literatura, o que se observa é menos a herança europeia e mais a memória de um Brasil profundo, multifacetado, contraditório e invisibilizado. Antonio Candido (1989, p. 153) já afirmava que:

> Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.

A valorização das formas e experiências nacionais, nesse contexto, não elimina a influência externa, mas a reinscreve em novas molduras, mais fecundas e politicamente significativas. Ao fazê-lo, a literatura contemporânea reafirma seu duplo papel: expressão estética e ferramenta de deslocamento simbólico – um espaço de invenção e resistência.

**Obras e autores representativos do Brasil profundo: um panorama da literatura nordestina contemporânea (2014–2024)**

O Brasil figura entre as nações mais desiguais da América Latina, e não é recente a constatação de que a pobreza – junto ao racismo estrutural – constitui um dos principais entraves ao seu desenvolvimento. Essa desigualdade se manifesta de forma contundente na literatura contemporânea e ganha expressividade estética em obras que ousam narrar o país a partir de suas margens. No romance *A cabeça do santo* (2014), Socorro Acioli desloca o foco dos grandes centros urbanos e oferece ao leitor um mergulho em um Brasil profundo, marcado por precariedades materiais, heranças coloniais e religiosidade popular. A história do protagonista, Samuel, é atravessada por carências afetivas, econômicas e espirituais, refletindo a situação de inúmeros indivíduos que permanecem fora do escopo da visibilidade social e da centralidade literária.

Com essa narrativa, Acioli antecipa – e de certo modo inaugura no plano simbólico – um movimento mais amplo na literatura brasileira da década seguinte, marcado pela retomada de vozes silenciadas, pela escuta das ancestralidades e pela busca de novas formas de narrar o país a partir de experiências subalternizadas. Junto de obras como *Torto Arado* (2019), *Doramar ou a Odisseia* (2021) e *Salvar o fogo* (2023) de Itamar Vieira Júnior, *O som do rugido da onça* (2021) e *Caminhando com os mortos* (2023) de Micheliny Verunschk, *Redemoinho em dia quente* (2019) e *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes e *Mata Doce* (2023), de Luciany Aparecida – *A cabeça do santo* integra uma linhagem de romances que ressignificam aspectos da cultura local, relembrando ao leitor brasileiro a força ancestral de nossas origens e a estranha resistência que sustenta a vida de milhões, apesar das múltiplas formas de violência.

No premiado *Torto Arado*, Itamar Vieira Júnior mobiliza uma poética do sertão baiano, dando centralidade a personagens femininas cujas trajetórias se desenvolvem sob o peso de uma sociedade patriarcal. Por meio das irmãs Bibiana e Belonísia, o autor explora o cotidiano dos trabalhadores da fazenda Água Negra, na Chapada Diamantina, muitos deles descendentes de pessoas escravizadas, recém-libertos no tempo da narrativa. A religiosidade afro-brasileira é outro pilar da obra, especialmente na figura de Zeca Chapéu Grande, líder do *jarê*, culto que mescla elementos do candomblé, da umbanda, do espiritismo e do catolicismo. A obra incorpora, de modo singular, o insólito por meio da narração intercalada entre três vozes – Bibiana, Belonísia e uma entidade espiritual do *jarê*, a "velha encantada" –, compondo um tecido narrativo denso, onde o místico e o real se entrelaçam. Vale lembrar que Itamar é geógrafo pela Universidade Federal da Bahia e servidor do INCRA, com atuação em zonas de conflito fundiário, o que imprime ao romance uma dimensão política visceral, centrada na luta pela terra.

Em outro viés, mas igualmente comprometida com o Brasil marginalizado, Micheliny Verunschk apresenta, em *O som do rugido da onça* (2021), um resgate ficcional de duas crianças indígenas – Iñe-e e Juri – raptadas por cientistas alemães no século XIX, durante expedições naturalistas no território brasileiro. A autora recria poeticamente essa história de

apagamento e violência colonial, rompendo com a historiografia hegemônica ao conceder voz e protagonismo às crianças, e não aos seus algozes. A narrativa se desdobra em camadas temporais, cruzando o século XIX com o Brasil contemporâneo, e aponta para a persistência de estruturas coloniais em pleno século XXI. A gênese da obra está ligada à visita da autora ao acervo permanente do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, onde viu as imagens dos irmãos indígenas, então identificados como "Miranha" e "Juri", em litogravuras feitas por Spix e Martius durante sua viagem ao Brasil, em 1817. A pesquisa acerca dessas figuras reais deu origem à obra literária, que mistura ficção, documento, memória e denúncia. A narrativa revela a dor do deslocamento, da desterritorialização e da morte precoce de ambos – levados à Europa como parte do "exotismo tropical" e mortos por doenças contra as quais não possuíam imunidade.

Em comum, esses romances constroem retratos da míngua humana em contextos distantes dos centros de poder, revelando um Brasil rural, indígena, negro, periférico – marcado pela exclusão e pela luta por sobrevivência. Suas personagens habitam os interstícios da história oficial, marginalizadas por um sistema que as desumaniza, mas que, paradoxalmente, resiste através da linguagem, da oralidade, da religiosidade e da memória. Essa literatura não é apenas denúncia, mas reinvenção simbólica do país – um país que insiste em negar parte de si, mas que reaparece nesses textos como força subterrânea.

Não por acaso, Socorro Acioli, Itamar Vieira Júnior e Micheliny Verunschk – assim como diversas autoras hispano-americanas mencionadas anteriormente como representantes de uma literatura do insólito no século XXI – pertencem a uma mesma geração: nasceram na década de 1970, em contextos atravessados por regimes ditatoriais. Esse dado geracional não é irrelevante. Trata-se de uma geração que cresceu sob os efeitos da repressão, da censura e da desigualdade extrema, mas que encontrou na literatura uma forma de reconstrução simbólica do país. Esses autores reescrevem o Brasil, não pela via do mito nacionalista, mas através das fendas: escrevem a partir do lodo, da dor, do silêncio – e transformam isso em linguagem, resistência e beleza.

É importante frisar que este breve panorama não pretende esgotar a vasta e pulsante produção literária que tem emergido do Nordeste nas últimas décadas. Trata-se de um **recorte inicial**, um gesto de aproximação ao que se chama aqui de *Brasil profundo*, sabendo que há ainda inúmeras vozes, livros e trajetórias por mapear com o rigor e a sensibilidade que merecem. A intenção desta análise é, sobretudo, **sinalizar um movimento**: uma linha de força que parte de narrativas como *A cabeça do santo* e encontra ressonância em obras que, ao longo da década de 2014 a 2024, vêm contribuindo para a reconstrução simbólica do país a partir das margens – sejam elas geográficas, raciais, de gênero ou de classe.

Entre essas vozes, destaca-se também o trabalho da **escritora cearense Jarid Arraes**, que, assim como Socorro Acioli, encontra na oralidade, na religiosidade popular e nas dores da experiência feminina um terreno fértil para sua literatura. Em *Redemoinho em dia quente* (2019), Jarid constrói contos atravessados por silêncios e violências que reverberam no corpo de mulheres nordestinas, muitas vezes encerradas em ciclos de opressão familiar, sexual ou afetiva. Sua linguagem é ao mesmo tempo dura e terna, concreta e simbólica, e sua escrita, profundamente enraizada no chão do Cariri, reafirma o compromisso com uma poética das bordas – que não se limita à denúncia, mas resgata saberes ancestrais, corpos dissidentes e formas não hegemônicas de existir.

Outra escritora cuja obra se insere com potência é **Luciany Aparecida**, autora de *Mata Doce* (2022), romance que desvela a vida de uma comunidade rural marcada por ritos, segredos, ancestralidade negra e o atravessamento de violências estruturais. Com uma linguagem poética e matérica, o romance constrói uma ambiência sensorial profunda, em que o mato, o sangue, a água e o tempo se enredam para narrar um Brasil que pulsa fora dos mapas oficiais. Luciany – que também é ensaísta e crítica – compõe, com esse livro, uma espécie de liturgia da memória e da dor, em que a natureza se mistura ao corpo feminino e o trauma coletivo se inscreve na própria terra. Assim como Socorro, Micheliny e Jarid, Luciany escava o país profundo, onde o que está enterrado não é apenas esquecimento, mas também resistência e promessa.

Essas narrativas reforçam que há, na literatura nordestina contemporânea, um vigor singular que emerge justamente de seu enraizamento. Em vez de privilegiar os grandes centros, essas autoras e autores escrevem a partir do interior – e colocam em cena outras epistemologias, outros modos de narrar e existir.

## Considerações finais

Este artigo, portanto, não encerra, mas **inaugura um percurso investigativo**, consciente de que há muitos outros nomes e obras que se inserem nesta cartografia afetiva e crítica do Brasil profundo. Trata-se de um convite ao alargamento dos olhares – e à escuta atenta daquilo que, por muito tempo, nos foi ensinado a não ouvir.

O aparato teórico em torno dos gêneros literários que, em alguma medida, estruturam uma obra como *A cabeça do santo* mostra-se fundamental para compreender de que modo **tradições literárias consolidadas** podem ser **ressignificadas no contexto contemporâneo**, dando forma à experiência fragmentada que caracteriza tanto os sujeitos quanto as estéticas de nosso tempo. Mais do que uma representação de um Brasil específico, o romance de Socorro Acioli e outros autores mencionados, se inscrevem em uma **linhagem latino-americana**, marcada por **vivências extraordinárias, insólitas e, por vezes, intransmissíveis pela lógica ocidental moderna** – experiências que, embora difíceis de explicar a partir de um olhar exterior, ressoam com nitidez e verossimilhança para quem reconhece os signos culturais do sertão cearense.

A peculiaridade dessas obras advém justamente dessa intersecção entre o **real e o maravilhoso**, entre o **fato e a fé**, entre o **documento social e o delírio místico**. Se constroem a partir de um repertório profundamente local – as estátuas gigantes de santos, o fanatismo religioso, a miséria endêmica, a exploração da fé como estratégia de sobrevivência e poder –, elementos que integram o cotidiano de muitos interiores nordestinos e que, uma vez transpostos à narrativa, não se reduzem ao exótico ou ao folclórico, mas **ganham densidade simbólica e política**.

Nesse sentido, as obras mencionadas **não ultrapassam os limites da realidade para adentrar o campo do impossível**, mas, ao contrário, **expandem o real até os limites do insólito**, revelando uma camada de mundo que permanece oculta àqueles que não a experienciam. O extraordinário não é um artifício narrativo deslocado da realidade, mas a própria linguagem possível de um território onde a crença, o milagre e o absurdo convivem com a fome, o abandono e a resistência. Assim, o real e a ficção não se opõem: **são faces do mesmo gesto narrativo, movido pela urgência de dizer o indizível**.

## Referências

ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

APARECIDA, Luciany. **Mata Doce**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em Dia Quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética:** teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

BEZERRA, Viviane Santos. ***Entre estátuas, estradas e estruturas, o (extra)ordinário: a universalização da cultura popular em A cabeça do santo***. Orientadora: Gabriela Kvacek Betella. 2024. 144 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2024.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite** & outros escritos. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

DALCASTANÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea** – um território contestado. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VERUNSCHK, Micheliny. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companha das Letras, 1ªed., 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado.** São Paulo: Todavia, 1ªed., 2019.

# QUESTÕES TOPONÍMICAS DO ESPAÇO NA LITERATURA BRASILEIRA: JÚNIOR, AMADO E NASSAR

**Luiz Renato de Souza Pinto**[1]

> Nasciam frutos enormes, as árvores carregadas desde os troncos até os mais altos galhos, côcos de tamanho nunca visto antes, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau, aquela terra adubada com sangue. (Jorge Amado, 1971, p. 288).

## Introdução

A expansão e concentração de propriedade rural na costa sul da Bahia é pano de fundo para o coronelismo em sua versão cacaueira. Por trás do chocolate há um gosto amargo dessa homogeneização cultural e colonialismo que mais do que tudo maltrata a cultura do outro. Esse autoritarismo não é fruto apenas da ditadura Vargas, ainda que esta o tenha patrocinado.

O episódio de Canudos, em 1897, já trazia para o centro das questões fundiárias a problemática da ocupação desenfreada da terra, que adentrava o governo republicano dividindo a elite coronelista do país. Rui Barbosa e J.J Seabra, políticos liberais baianos, representavam as lideranças do estado no cenário em que Manuel Vitorino assume o governo do estado.

Naquele dezesseis de novembro de 1889, a participação de soldados na manifestação realizada à frente do Forte São Pedro, em apoio à proclamação da República apontava para um provável conflito entre liberais e republicanos (Villa, 1995, p. 111). A tensão política avançava e durante a Era Vargas ocupava espaço ainda maior, sobretudo pelas críticas do Padre Cícero Romão Batista, forte opositor ao Varguismo demonstrando à risca sua insatisfação com as práticas do gaúcho à frente da Nação. Para o

1 Doutor pela UNESP; Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT); luiz.pinto@ifmt.edu.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4123-823X.

historiador Lira Neto (2009, p. 491-493)

> Getúlio Vargas estava longe de ser um bolchevique, como pensava Cícero. A plataforma política de Getúlio vinha na esteira dos movimentos militares que, ao longo de toda aquela década, pregavam a necessidade de moralização da república. Porém, o discurso de que a transformação nos costumes políticos teria de chegar de uma vez por todas, por bem ou por mal – pelo voto ou pela revolução – foi o mote que acabou contagiando os comitês oposicionistas espalhados pelo país.

A ideia de que a movimentação de Antônio Conselheiro naquela Bahia dissonante dos interesses da velha república carecia de uma verificação *in locco* do que ocorria de fato. O envio de Euclides da Cunha para essa função se deu com a função de correspondente de guerra. Mas o que ele registrou foi mais do que isso, foi, em um misto de literatura com sociologia promover o encontro de duas linguagens que inovaram, sem dúvida a produção cultural brasileira. *Os Sertões* foi uma obra que representou uma mudança significativa no ordenamento cultural deste Brasil.

O papel do escritor parece ter sido revisitado em complemento ao que a estética realista havia iniciado com a geração de 1870 por aqui. Com olhar astuto e captação detalhada do movimento, Nicolau Sevcenko (1995, p. 226) foi certeiro:

> Não há dúvida, pois, de que a literatura, graças em grande parte ao carisma prodigioso herdado do romantismo do século XIX, gozava de um prestígio ímpar neste período, soando mesmo como um sinônimo da palavra cultura. Políticos, militares, médicos, advogados, engenheiros, jornalistas ou simples funcionários públicos, todos buscavam na criação poética ou ficcional o prestígio definitivo que só a literatura poderia lhes dar.

Ao longo da década de 1930, a exploração diamantífera deixa profundas cicatrizes na região da Chapada Diamantina. Itamar Vieira Júnior

inscreve no painel da literatura brasileira contemporânea seu "Torto arado" como ferramenta de uma linguagem áspera a se espaçar pelas trilhas narrativas. Para Mulinacci (2009, p12), "Cabe, então, à arte em geral – isto é, à literatura não menos que às artes figurativas – a tarefa de transformar a visão do sujeito numa *forma mundi*, virando assim pelo avesso a tradicional abordagem mimética do problema da representação".

Aqui já se observa o contraste com a tradição da Antiguidade, opondo-se ao conceito aristotélico da mimese, o avesso a que Mulinacci se refere seria uma virada de mesa na escrita. Mas a problemática vem de longa data e já é apontada a partir da chegada dos portugueses no litoral baiano.

## O *Torto arado* e as questões fundiárias no território da Bahia

> Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens. Mas basta que ela ultrapasse as personagens e a ação, que apareça como uma etiqueta sobre a obra, para que a intriga perca sua autenticidade e o romance, sua vida (Camus, 2018, p. 119).

O movimento descrito pela narrativa de *Torto arado*, por sua vez, busca o centro do estado, na região da Chapada Diamantina. A fazenda Caxangá retalhada tem no objeto subtraído a força do estigma de uma cultura. O filho do mato com as onças. A mãe que o protege. A história de uma família que se forma no entorno de embornais que se locupletam da força de trabalho de um povo. De acordo com Vecchi (2009, p. 173) "a hendíase espaço-poder é um modo interessante para pensar uma sintaxe do espaço que tenha o poder como sua semântica. Uma topografia dá portanto uma forma ao poder que nela e por ela se configura".

Aqui se lembra do sertão de Guimarães Rosa e de seu Iauaretê. E com eles, a aridez da fala, a costura das cenas, a descrição do cenário. Observada por Mulinacci (2009, p. 13),

> a cristalização do sertão em paisagem, longe de ser apenas o resultado da semiose cultural de uma realidade geográfica, é, ao mesmo, um

> ato metalinguístico, inscrito exatamente na relação analógica entre o lugar e a palavra, que aos poucos deixa de remeter a um referente concreto para coincidir com uma forma simbólica transubstanciada em linguagem.

Da força da palavra, o arado se entorta pelos contornos da linguagem que brota do silêncio de Belonísia, uma das narradoras. Essa espécie de duplo registra situações análogas e conflitantes. O registro de uma, o comportamento da outra, filhas de Salu e Zeca Chapéu Grande, apresentadas por Itamar Vieira Júnior (2019, p. 28) como netas de Donana em cujos

> pensamentos, Fusco havia se tornado uma onça, pedia para que tivéssemos cuidado. Nos convidada a caminhar pelas veredas por onde iríamos buscar meu pai que, haviam dito, estava dormindo aos pés de um jatobá ao lado da onça mansa que o cão havia se tornado. Sabíamos que o nosso pai estava na roça, trabalhando todos os dias, então as coisas que a minha avó falava não faziam sentido. Mesmo assim, minha mãe pedia que a acompanhássemos, que vigiássemos para que não lhe sucedesse nenhum acidente ou se perdesse em meio à mata.

A narrativa vai contrapondo elementos distintos da religiosidade. O toque de um pífano representa a acolhida aos santos, ao passo que o som dos atabaques corporifica os encantados. Novamente me recordo de Rosa, para quem não existem mortos, mas encantados. É dessa matéria prima que se nutre a escrita da obra. As imagens suscitadas pela narrativa criam espaços muitas vezes insólitos para o leitor, uma vez que a explosão metafórica e as construções alegóricas superpõem planos distintos de construção narrativa. Nesse sentido, conforme Graziani (2005, p. 488), "A presença mais imediata da imagem na literatura manifesta-se pela descrição, ou *ecfrasis*, na qual o texto se dá como simulacro de uma imagem para deixar ver o que o relato sugere apenas por meio da sucessão de acontecimentos e de ações". Quando Salu espeta minhocas nos anzóis para a pescaria, as crianças enxergam a imagem de São Sebastião, flechado de quase morte, em analogia com o estado das minhocas oferecidas em sacrifício; mas são

reprimidas pela mãe. O cabo de marfim encetando a lâmina produz cortes profundos na língua de Bibiana e mutila a de Belonísia, que recupera pela escrita a força do verbo.

De acordo com Cury (2009, p. 46),

> Como nos diz Gilles Lapouge, num ensaio intitulado "Os arquivos vazios da humanidade", a ciência das civilizações triunfantes jogou na lata do lixo a ciência dos vencidos, deixando quase vazios os arquivos da humanidade. Trata-se então, de preenchê-los pela reinvenção de suas vozes dissonantes e contraditórias, tomando a memória como ferramenta conceitual relevante para a compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas, mas que deve ser valorizado como experiência.

Bom Jesus da Lapa é de onde vem Salu, a mãe das meninas. O pai, nascido pela Chapada, o avô materno, José Alcino, das cercanias do Recôncavo, que veio atrás da pedra. Do feitiço da pedra, de seu brilho que apenas encontra no torto arado uma "procissão de lembranças". O movimento de Bom Jesus para a Chapada é contrário ao de Salvador para Ilhéus, na lógica de ocupação do espaço. Almeida (2009, p. 66) chama a atenção para a

> experiência desses sujeitos em trânsito se revela, portanto, por meio de uma escritura que é frequentemente descrita em termos da pluralidade, fragmentação, multiplicidade da experiência vivida e, sobretudo, da condição de entre-lugar do sujeito migrante, seja essa uma experiência de alienação (um sentimento de não-pertencimento) ou mesmo de liberação de valores arraigados e experiências culturais (no sentido de que novas afiliações se tornam viáveis pela vivência em trânsito).

O chapéu grande – de José para a viúva, Donana, e desta para o filho Zeca, em cujo velório ocorre certo "enxame de sentimentos", dá a ideia da colmeia, a força de uma comunidade, movimento que contraria a lógica coronelista. Água Negra transforma-se em fazenda. Há pares e duplos ao longo da história. Bibiana/Belonísia; Crispina/Crispiniana; e os encantados

Cosme e Damião. E o fantasma do capitão do mato assombrando aos comunitários. Júnior (2019, p. 176) retrata o local em que se desenha a trama como um território que já existia

> pelo menos, desde a chegada de Damião, o pioneiro dos trabalhadores, durante a seca de 1932. A família Peixoto havia herdado terras das sesmarias. Essas coisas nem Deus sabe explicar como aconteceram, mas Severo diz de uma forma que o povo fica atento, indo de casa em casa, da escola aos caminhos para a roça.

RIO DE SANGUE: a terceira parte me lembra novamente *Terras do Sem Fim* – terra adubada com sangue. Itamar não reescreve Jorge Amado, nem parte dele. Apenas demonstra o caráter cíclico da história na expansão inconsequente do território, na formação do latifúndio, a legalização da grilagem de terras, o cartorialismo dos meios de produção, ao invés de uma lógica de ocupação racional e com respeito às comunidades primitivas. "Nesse contexto, os conceitos de identidade e espaço se tornam categorias imbricadas nas ambivalentes experiências dos sujeitos em trânsito" (Almeida, 2009 p. 66); pretos sendo mortos no campo e na cidade.

No romance de Jorge Amado, as imagens trazidas pelo autor deixam claras as condições adversas em que trabalhadores eram atirados ao serviço pesado. Para o narrador de Amado (1971, p. 124), "Cada pé de pau que eles derrubem vai ser um homem derrubado, e os urubu vai ser tanto que vai esconder o sol. Carne vai ser estrume de pé de cacau, cada muda vai ser regada com sangue deles, tudo, tudo, sem faltar nenhum".

Os capítulos 10 e 11 da terceira parte fazem uso incisivo da tomada de consciência ao inverter o foco narrativo para a segunda pessoa; ora para Bibiana (capítulo 10), ora para Belonísia (capítulo 11), narradoras da primeira e segunda parte do romance. A assunção dos quilombolas, ao custo do sangue que adubou a terra, metonimicamente representa os abusos, mas não há resquícios de ódio nas vozes do romance, apenas a informação trazida em Júnior (2019, p. 256) de que "Se prepararam para a guerra, como os coronéis fizeram no passado pelo controle dos garimpos. A diferença é que agora o conflito era pelo direito de morar".

Toda e qualquer migração tem efeitos drásticos sobre a cultura e identidade de um povo. O simples deslocamento afasta as pessoas (ou personagens) de seu local de origem, deixa-os reféns de uma memória que se distancia no espaço e no tempo. Chiarini (2009, p. 102) observa que "Em outras palavras, o sujeito desassossegado pelo deslocamento permanece alheio ao espaço/tempo que o circunda e é visto como uma mercadoria pelos 'donos do lugar' ". Lugar, portanto, assim como território, não são conceitos que se referem necessariamente a um espaço físico. Ávila (2009, p. 81-82) compreende a localidade "como construção coletiva torna ainda mais contundente o paradoxo da delimitação geográfica, com suas práticas de fixação (agricultura, domiciliação etc.) convivendo com uma territorialização precária, difícil e adquirida de forma abstrata ou simbólica".

Quando se pensa no espaço, como elemento estrutural da narrativa, naturalmente o que vem à mente é um cenário amplo (ou restrito), que bem pode ser urbano ou rural, interno ou externo, um quarto, uma casa, até mesmo uma cadeira, conforme Bachelard. Tomando a geração de 1930 como exemplo, percebe-se a imersão em um sertão euclidiano como ponto de partida para reflexões profundas acerca da dependência cultural e econômica do meio rural. A consequente dominação, a título de empreendimento colonizador, gera uma sociedade apática no que diz respeito às mudanças estruturais tão necessárias à comunidade.

Novamente Mulinacci (2009, p. 27) traz uma informação importante para esclarecer as questões espaciais. Para ele,

> a abusada tropologia da paisagem *sub specie aeternitatis* corre o risco de soar um tanto despistadora na avaliação critica do sertão, uma vez que o converte de espelho em que se reflete a imagem do Brasil – como no "ensaio" de Euclides – em um labiríntico jogo de espelhos, onde quem olha consegue apenas ver, multiplicado até o infinito, o rosto enigmático do "homem humano".

Talvez a grande questão da cultura brasileira ao longo do século XX tenha sido essa imensidão do sertão, desde Euclides da Cunha. *Vidas Secas*, Morte e vida Severina, *Grande sertão: veredas*, a música de Luiz Gonzaga, o

cinema de Glauber Rocha, o Tropicalismo, manifestações que expressam alguma relação com esse contraste mar/sertão, metáforas de civilização e atraso. Da passagem de Euclides pelo Amazonas também surgem recorrências a isso. A questão da identidade está intimamente ligada ao conceito de lugar, mais do que à de espaço. A geografia contemporânea tem se dedicado a essa discussão, de modo similar ao conceito de território. Para os estudiosos da área, como Marandola Jr (2014, p. XIV)

> Lugar é uma das ideias geográficas mais importantes atualmente. Transcende em muito a ciência geográfica, permitindo diálogos e conexões com a teoria social, a filosofia, a arquitetura, a literatura, a psicologia, o cinema. Mas por que esse interesse pelo lugar? De onde vem sua força? Qual o espaço do lugar no mundo contemporâneo?

Estudos bakhtinianos dão conta da somatória desses dois conceitos para determinado tipo de análise. Espaço e tempo formam o cronotopo, escopo de discussão que aproxima o sincrônico (espaço) ao diacrônico (tempo). Oliveira (2014, p. 12) lembra que "em três momentos este se torna aquele: tempo como movimento, sendo lugar como pausa; afeição ao lugar como função do tempo; e lugar como tempo tornado visível ou lugar como lembrança". Mas nem tudo é assim tão simples. Problematizações acompanham as especificidades de cada estudo. Relph (2014, p. 22), por exemplo, lembra que

> A distinção entre lugar e lugares é fundamental. Geografia como estudo de lugares se refere à descrição e comparação de diferentes partes específicas do mundo; geografia como estudo de lugar baseia-se (e ao mesmo tempo transcende), naquelas observações particulares para esclarecer as maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo.

Relph detalha as variadas formulações do lugar no estudo da geografia, se não vejamos: lugar como reunião, como localização, a fisionomia do lugar, o espírito, o sentido de lugar, suas raízes e enraizamento, a interioridade, o lar, o lugar sem lugaridade, nós, exclusão/inclusão, sentido

contaminado de lugar, a construção e a fabricação do lugar. com Ferreira de Mello (2014, p. 35), vê-se que

> Na realidade, o homem migra por meio do pensamento, caminhando com os próprios pés ou recorrendo a veículos rústicos ou sofisticados. O termo migração – tradicionalmente empregado para definir passagem de um país para outro ou entre regiões – ampliou o seu significado para designar, além dos deslocamentos definitivos, igualmente os rotineiros e episódicos, merecendo várias conceituações ao longo da evolução do pensamento geográfico.

Uma das marcas da literatura brasileira do pós-guerra, notadamente com Clarice Lispector e Guimarães Rosa se dá em torno das classificações de tempo e espaço psicológicos, exatamente pela formulação dos deslocamentos no próprio pensamento de quem narra, ou de quem é narrado. Os deslocamentos espaço-temporais no texto literário possibilitam a criação de lugares em que o leitor se sente parte integrante do cenário descrito. Soares (2009, p. 189) busca

> Entender o espaço como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de histórias e uma multiplicidade de durações, implica conceituá-lo como aberto, relacional, não acabado, sempre em devir. Implica ao mesmo tempo compreender o lugar como aberto, como um tecer de histórias em processo, como um momento dentro das geometrias do poder, como uma constelação particular dentro das topografias mais amplas, lócus de 'acabar juntos' que exigem compromissos políticos e negociações.

Em *Torto arado*, a epígrafe a Raduan Nassar parece introduzir o arcaísmo da questão fundiária em sua configuração. Se a figura do Outro pode simbolizar um antagonismo que se pretenda superior, cabe lembrar que esse outro nada seria sem o Um – artigo indefinido, que seja, embora paritário. O domínio morfológico da língua traz para o escritor uma relação plena com a construção do enunciado, o mesmo se podendo afirmar com relação ao leitor.

Quanto mais conhecer as ferramentas do idioma, melhor sua capacidade de aprofundamento nas questões semânticas, cujas camadas revestem o texto de profundidades. A relação que se propõe entre as obras de Jorge Amado e de Itamar Vieira Júnior é revestida de relações de naturalidade, os dois sendo baianos, mas também de preocupações profundas com a arcaica estrutura fundiária de todo o território nacional. Para Vecchi (2009, p. 174), "Muito se pode conjeturar sobre a correlação que pauta o binômio espaço e poder, sobre seus pontos de coincidência, mas também sobre as suas evidentes injunções".

Situar o conjunto das narrativas de Nassar nos processos de individuação contemporânea é tarefa de uma tradução da tradição. A lavoura pode ser a própria cultura letrada, o arado verbal que precisa de adubo orgânico, remexer a terra constantemente, revolver seu interior e expor ao avesso o que tem de invisível. Do início ao fim não há parágrafos dividindo os blocos de texto, o excesso de vírgulas funciona como *enjambement* que vai encadeando as ideias, o fluxo de texto e de consciência que extrapola o enunciado. Pensar a construção narrativa como depositário de elementos radicados na memória reforça o caráter simbólico pré-existente no texto literário e configura, de um modo bastante especial as referências atribuídas ao processo de decodificação odos discursos menos aparentes. Ávila (2009, p. 84) afirma que

> A escrita das memórias é um poderoso coadjuvante nesse processo de aquisição de localidade. O impulso dessa escrita pode nascer tanto de uma identificação simbólica que carece de enraizamento material como de uma possessão apenas material do espaço que carece de enraizamento no imaginário.

## A *Lavoura Arcaica* e o *Torto arado*: tortuosidades e conflitos

Raduan Nassar é um escritor que abandonou as publicações já há algum tempo. Sua obra completa, publicada pela Editora Companhia das Letras em volume único em 2016 traz os dois romances *LAVOURA ARCAICA* e *UM COPO DE CÓLERA*, além de *SAFRINHA*, Dois contos e um ensaio

(O velho e Monsenhores), fechando com um texto autoexplicativo em que discorre acerca de alguns escritos memorialísticos. Fecham a publicação elementos sobre sua fortuna crítica.

*Lavoura arcaica*, obra que interessa a esta discussão, é dividida em duas partes: A partida (136 páginas) e O Retorno (48 páginas). O primeiro bloco nos apresenta Pedro e André, dois irmãos que se reencontram. A segunda trata do retorno de André pelas mãos do irmão mais velho. O bom filho, a casa torna. Para alguns estudiosos de Nassar, as relações entre os irmãos traduzem fecundas questões que se debruçam sobre questões identitárias. Teixeira (2001, p. 29), por exemplo, pensar que "a identidade se faz e desfaz no embate entre o si mesmo André e o outro (na figura do pai, sobretudo; mas também no arquétipo familiar, na irmã, na religião, no desejo sempre em processo".

O contraste entre o dentro e fora, entre a casa e o bosque antagonizam os polos da criação austera das famílias tradicionais. O porão como elemento sombrio, inconsciente, enquanto as raízes da árvore abrem espaço para as questões rizomáticas da existência, para a qual ele se encontrava de peito aberto (inflado pelo vento). O bosque também é um elemento sombrio.

O fato de ter como epígrafe um fragmento de Raduan Nassar, apura o dizer de Roland Barthes, para quem não há textos sem filiação e que assim não é possível a ninguém decifrar completamente qualquer texto. A figura da mãe amada que o acaricia enquanto os irmãos dormem - atitude confessa de preferência em detrimento aos demais, aparece com certo destaque. Lê-se em Nassar (2016, p.40-41): "Pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família". O esteio da família aparece obscurecido pela força do patriarcado.

A disputa com o pai por espaço dentro de casa parece contribuir para sua saída. Volta o narrador de Nassar (2016, p. 49): "Eu, tomado de dubiedades, já não sabia se devia esmurrá-lo no rosto ou beijá-lo nas faces". As enumerações vão se encaixando e é por este viés que se materializa o

conflito central da narrativa. Mas os contrastes entre a casa e o quarto da pensão em que vive, entre o bosque e a casa da família são centrais para o desenlace.

Pedro e André se enfrentam no embate das palavras. Difícil efetuar cortes na seleção de fragmentos para citação, Nassar os economiza ao extremo. Talvez seja outra característica de um lirismo tradicional subvertido pela prosa, mas mantendo um ritmo circunvizinho à inscrição poética. Chiarini (2009, p. 105) vem em auxílio a esta reflexão para dizer reiterar que

> Em outras palavras, a memória-arquivo abarca o que não apresenta um vínculo direto com o presente, enquanto a memória funcional, vinculando-se a um sujeito individual ou coletivo que se configura como seu portador e decodificador, tem consequências para os processos identitários.

Em *Torto arado*, a concentração de poder e renda afeta a demarcação de terras indígenas e os processos de desapropriação para reforma agrária. Os processos de concentração do propriedade produzindo conflitos: Nunca é demais lembrar que Itamar Vieira Júnior é servidor de carreira do Instituto Nacional de Reforma Agrária, profissão que possibilitou um conhecimento ampla das questões fundiárias em todo o território nacional, particularmente no estado da Bahia.

Para o narrador de Torto arado Júnior (2019, p. 22) deve ter soprado no ouvido coisas do tipo "Cada homem com desejo de poder havia avançado sobre um pedaço e os moradores antigos foram sendo expulsos". Enquanto fosse interessante para os grileiros a mão de obra em regime de servidão, não havia com o que se preocupar. Escreve Júnior (2019, p. 41), colocando nas mãos de seu foco narrativo: "Vi meu pai dizer para meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão".

E assim se edifica a narrativa de *Torto arado*, colocando pingos de luz nessa centelha que dura uma eternidade. O caboclo vai ficando pelos cantos, enquanto não for incômodo para o patrão. Ainda com Júnior (2019, p. 183) "Em troca, poderia se construir uma tapera de barro e taboa, que se

desfizesse com o tempo, com a chuva e com o sol forte. Que essa morada nunca fosse um bem durável que atraísse a cobiça dos herdeiros".

Concordo com Almeida (2009, p. 66), acerca dos ajustes sociais que se percebem dar sincronicidade ao narrado, sem descuidar da diacronia. "É justamente por meio de uma reflexão sobre possíveis formas de 'coalizões sociais' que escritores contemporâneos exploram as várias formas de mobilidades culturais".

## Considerações finais

Itamar Vieira Júnior e Jorge Amado, dois escritores baianos com seus livros sobre os quais se pode debruçar sobre a fabulação munido de réguas e demais instrumentos de medição do alcance de uma imaginação fantasmática que assola o leitor com incontáveis lugares-comuns articulados em forma de simulacro. Jorge Amado, em sua fase áurea, se inscreve no cenário dos que deixam à disposição do leitor a construção mais ampla das relações de poder, intrínsecas à construção narrativa. Amado na obra em estudo, constrói pela boca de seu narrador um depoimento forte, parte do discurso neorrealista que fez da década de 1930 um momento de forte influência brasileira na construção do Modernismo português. O que sopra de seu narrador pode ser atribuído tranquilamente ao pensamento de Amado (1971, p. 55), se não vejamos:

> Diziam que, antes de ser chefe do partido político oposicionista, para conquistar esse posto, mandara que seus jagunços esperassem na tocaia o antigo chefe político, um comerciante de Tabocas, e o liquidassem. Depois lançou a culpa contra os inimigos políticos. Agora o coronel era chefe indiscutido da zona, o maior fazendeiro dali e imaginava estender suas terras por muito longe. Que importavam as histórias que contavam sobre ele? Os homens, fazendeiros e trabalhadores, contratistas e lavradores de pequenas roças, o respeitavam, o número dos seus afilhados era incontável.

## Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Da hospitalidade e do abjeto: percepções do estrangeiro. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

ÁVILA, Myrian. Travessia para a memória. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

AMADO, Jorge. **Terras do Sem Fim**. 28º ed. São Paulo: Livraria Martins, 1971.

CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. 4º. Ed. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CHIARINI, Ana Maria. Identidade e memória na terra de todos. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

CURY, Maria Zilda. Topografias da ficção de Milton Hatoun. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

FERREIRA de MELLO, João Baptista. O Triunfo do Lugar Sobre o Espaço. In: **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GRAZIANI, Françoise. Imagem e mito. In: VRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos literários**. 4ºed. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Theeza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2018.

MARANDOLA JUNIOR, Eduardo. Sobre antologias. In: **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica. IN: **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NETO, Lira. **Padre Cícero**: poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Lívia de. O Sentido de Lugar. In: **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RELPH, Edward. Reflexões Sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. In: **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. Confronto Categórico: a Literatura como Missão. In: **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4°ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SOARES, Maria Lúcia de Amorim. Grafia urbanas: A Cidade de Vidro de Paul Auster. In: **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

VECCHI, Roberto. Posstscriptum.: o espaço no tempo do abandono. In: **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

VILLA, Marco Antonio. Canudos. **O povo da terra**. São Paulo: Ática, 1995.

# A POSIÇÃO DO AUTOR EM *LAVOURA ARCAICA* CONFORME POLIFONIA DE BAKHTIN

**Vera Lopes da Silva**[1]
**Suelio Geraldo Pereira**[2]

## Introdução

Segundo Mikhail M. Bakhtin em seus estudos em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963/2018), apenas as obras do escritor Fiódor Dostoiévski se configurariam sob forma polifônica. Tal exclusividade promoveu em nós o desejo de investigar se outras obras se arquitetariam sob essa condição polifônica. Em função disso, tomamos como objeto a obra *Lavoura Arcaica* (1975/1989), de Raduan Nassar, aqui analisada à luz da teoria de Bakhtin.

A princípio, pareceu-nos haver no romance *Lavoura Arcaica* (1975/1989) particularidades apontadas como as que integram a polifonia, entre elas o afastamento do autor em relação ao centro do discurso, o que se dá na obra de Nassar pela abertura de espaço à livre manifestação da voz de André, protagonista e sujeito enunciador. Ele é um narrador-personagem que nos deu a impressão de não sofrer interferências autoritárias pela objetificação típica de uma voz monológica, o que vai ao encontro de um perfil estético polifônico. Isso nos impulsionou a continuar os estudos, encaminhando-nos à compreensão de que todo esse universo narrativo contemporâneo se projeta na e pela sua consciência, processo marcado por sua autonomia discursiva, inclusive tomada por tensões internas e entrelaçamentos de discursos outros, outra característica do discurso polifônico.

1 Professora de Literatura no Programa de Pós-graduação da PUC Minas; Doutora em Literatura Comparada pela UERJ; Coordenadora do grupo de pesquisa Mikhail Bakhtin e Estudos Literários; E-mail profveralopes55@gmail.com

2 Doutorando no PPG Letras da PUC Minas; Bolsista FAPEMIG; Membro do grupo de pesquisa Mikhail Bakhtin e Estudos Literários (PUC Minas); E-mail: sueliop03@hotmail.com ; Orcid: https://orcid0002-5539-1446

Passamos a analisar se e como se desenvolveriam as dimensões dos diálogos que compõem a polifonia – microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso, grande diálogo e diálogo inconcluso –, sobre os quais trataremos, deixando claro a compreensão que fomos tendo da construção do protagonista, constituído de autoconsciência, numa autoenunciação de cadência poética e fluxo intenso, espaço de confronto entre os discursos familiar, religioso e erótico.

Seguindo o percurso de análise, conseguimos aferir a orientação teórica sobre polifonia, conforme Mikhail Bakhtin, em *Lavoura Arcaica* (1975/1989), de Nassar. Para defender a tese, descrevemos a categoria. Tendo deixado claro essa base teórica, passaremos à sua aplicação, conforme as seções A posição do autor na polifonia bakhtiniana e Em busca da última palavra: a inconclusibilidade de André, que nos encaminham para as Considerações finais.

## Bakhtin e o estudo da polifonia

Em 1963, Bakhtin publica a edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*, na qual analisa as inovações realizadas pelo escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski no gênero romance. O ponto central da obra, objeto de reflexão do filósofo[3], é a nova forma artística de criação e pensamento que ele convencionalmente denomina como tipo polifônico.

Com a intenção de examinar "essa inovação fundamental de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária" (Bakhtin, 2018, p. 1), Bakhtin primeiramente deixa claro que o uso do termo polifonia é metafórico, uma analogia figurada. Proveniente da matéria musical, o conceito originalmente designa o contraponto harmonioso entre diferentes melodias, sons e vozes em uma estrutura composicional.

Todavia, a polifonia não é simplesmente a ocorrência de vozes em discrepâncias ou em contrapontos no interior de uma composição literária,

3 Em 1973, ao ser entrevistado por Viktor Duvakin, Bakhtin afirmou identificar-se como filósofo, destacando que sua trajetória de estudo esteve mais voltada à reflexão filosófica do que à atividade filológica ou linguística.

como geralmente se acredita. Ao desenvolver o novo gênero artístico, Dostoiévski inseriu no seu plano criativo vozes que são igualmente "vários mundos e várias consciências plenivalentes" (Bakhtin, 2018, p. 16) em combinação na unidade superior do todo romanesco, isto é, numa amplitude de diálogos que precisam atingir determinado grau para compor o quadro polifônico da obra.

Esse organismo vivo e complexo que é o universo artístico criado por Dostoiévski apenas sobrevive em razão da dialógica interação e coexistência entre variadas peculiaridades[4] inovadoras, que são: o diálogo composicionalmente expresso, o microdiálogo e o grande diálogo. A primeira forma manifesta-se nas interações face a face, nas quais se estabelece uma dinâmica de retroalimentação entre os diálogos externos e os microdiálogos. A segunda consiste na penetração e no tenso embate dialógico de discurso/vozes no interior da consciência do herói. Quando essas formas são exploradas em profundidade, com densa discussão de ideias, alcançam o grande diálogo, estabelecendo uma relação dialógica plenivalente entre o herói, os demais personagens e o autor. Tal manifestação do grande diálogo gera a inconclusibilidade, pois o grau de amplitude atinge um nível incontrolável, conforme a arquitetura proposta por Dostoiévski e estudada por Bakhtin.

O diálogo composicionalmente expresso se manifesta pelas interações face a face, quando o herói expõe ao outro sua ideia, verdade e valor pela palavra oral ou escrita. Assim, expressões passam do herói às demais personagens e vice-versa, adentrando nas suas consciências para depois serem enunciadas. Quando embrenham no âmago do sujeito (em seu discurso interior monológico) acontece o microdiálogo: o "contraponto de vozes [...][no] interior dos átomos, na combinação [...][de] vozes no âmbito de uma consciência desintegrada" (Bakhtin, 2018, p. 254), isto é, na consciência fragmentada do herói. Nessa "transferência das palavras de uma boca para outra, [...] elas conservam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom

4 Optamos, no texto, pelo uso do termo "peculiaridades", por considerá-lo mais alinhado ao pensamento de Bakhtin. O próprio autor emprega esse vocábulo ao afirmar: "Dostoiévski criou uma nova variedade de gênero no romance – o romance polifônico, cujas *peculiaridades* inovadoras procuramos elucidar em nosso ensaio" (Bakhtin, 2018, p. 339, grifo nosso).

e o seu último sentido" (Bakhtin, 2018, p. 249), depois de mergulhar no turbilhão recôndito da consciência do herói. O grande diálogo é a indivisível relação plena de valor e igualdade entre o herói e as demais personagens, e entre aquele e o autor. Dessa forma, "O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, *presente*, não retoricamente *simulado* ou literariamente *convencional*" (Bakhtin, 2018, p. 71, grifo do autor), e o autor, organizador do tratamento, participa do diálogo, mas sem reservar a si a última palavra. Ocorre uma interação discursiva equipolente do herói com outros partícipes e com o autor. E essa teia dialógica só se daria nas construções estéticas de Fiódor Dostoiévski.

A outra peculiaridade que se alimenta dessa inter-relação dialógica do romance polifônico é a inconclusibilidade. No pensamento bakhtiniano, a inconclusibilidade caracteriza a especial falta de definição e conclusão do herói, do seu diálogo e da sua consciência. O autor no romance polifônico, em contrapartida ao monológico, não conclui a arquitetura do herói,

> como concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isso porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*. (Bakhtin, 2018, p. 53, grifo do autor)

A possibilitar essas peculiaridades do diálogo composicionalmente expresso, do microdiálogo, do grande diálogo e da inconclusibilidade está a posição do autor. Para dar conta de representar o herói sem o objetificar e conservando toda a sua plenivalência, liberdade e valor, o autor precisa manter uma distância necessária e fundamental dele, a fim de não se (con) fundir com a sua ideia, a sua consciência, a sua voz, mas propiciar o seu pleno desenvolvimento. Assim, o autor não fala "do" ou "pelo" herói, mas "com" ele, fazendo com que expresse sua ideia, seja em concordância ou discordância com as demais personagens, revelando, sua autoconsciência, ponto de vista, ideia.

É para essa singular posição do autor que agora nos voltamos, não apenas para delineá-la em sua especificidade, mas também para, a partir dela e entrelaçada a todo o jogo dialógico, instaurar uma reflexão sobre a obra de Raduan Nassar.

### A posição do autor na polifonia bakhtiniana

No romance polifônico de Dostoiévski, conforme Bakhtin, o autor assume uma nova posição que permite ao herói, como já dito, expressar sua palavra de forma plena e independente, sem que haja intervenção direta do autor. Isso não quer dizer que ele anule sua própria visão de mundo, ao contrário, sua consciência expande-se de forma profunda e singular, para que consiga compreender e abarcar as múltiplas consciências presentes na obra, inclusive a do herói.

Dessa forma, o autor é presente e ativo, mas seu papel se distingue daquele exercido no romance monológico. No tipo polifônico, a consciência do autor não reduz os personagens a objetos de análise, nem lhes impõe definições fechadas. Tudo o que antes fazia parte do universo do autor adentra na autoconsciência do personagem, é lançado "no cadinho da [sua] autoconsciência" (Bakhtin, 2018, p. 53), o que lhe dá autenticidade e uma dialogicidade.

Na medida em que a autoconsciência constitui o eixo central da construção da imagem do herói, impõe-se ao autor a necessidade de situar-se de maneira orgânica no conjunto da obra, instaurando um clima artístico que favoreça o processo de autoelucidação. Para Bakhtin, a

> autoconsciência como dominante artístico na construção do modelo do herói pressupõe [...] uma nova *posição radical do autor* em relação ao indivíduo representado. [...] não se trata da descoberta de novos traços ou novos tipos de indivíduo, que poderiam ser descobertos, percebidos e representados **sob um habitual enfoque artístico monológico do homem**, isto é, **sem uma mudança radical da posição do autor**. Absolutamente; trata-se justamente da descoberta daquele *novo aspecto integral do homem* [...], que só é possível se o homem for

> enfocado de uma posição nova e *integral* do autor. (Bakhtin, 2018, p. 65, itálico do autor, negritos nosso)

Todavia, a autorrevelação – isto é, o processo de elucidação do herói – não pode ser conduzida por palavras previamente determinadas pela imagem exterior e tipificada que o autor lhe confere na composição final da obra, como se vê na estrutura monológica. A autenticidade do discurso interior da personagem, bem como de sua autoconsciência, só se efetiva a partir da adoção, por parte do autor, de uma "posição integral" que favoreça o desenvolvimento do discurso do herói:

> a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico [...] é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que afirma **a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói**. [...] Não se trata, em hipótese alguma, do estenograma de um diálogo *acabado*, do qual o autor já saiu e *acima* do qual se encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva: ora, isso transformaria imediatamente o diálogo autêntico e inacabado em *modelo* material e acabado do diálogo, modelo comum a qualquer romance monológico. (Bakhtin, 2018, p. 71-72, itálico do autor, negrito nosso)

Ainda segundo Bakhtin, a instauração da autoconsciência como princípio estruturante da figura do herói já implica a desintegração da unidade monológica do universo representado. A partir do momento em que o herói se constitui como sujeito dotado de autoconsciência, deixa de ser mero prolongamento da consciência do autor, adquirindo uma voz relativamente autônoma. Nesse sentido, a construção do herói torna-se, simultaneamente, escolha de ordem estética e ética.

Ao privilegiar a autoconsciência como dominante, o autor se submete às exigências internas impostas por esse princípio organizador, o qual não permite manipulações arbitrárias, já que opera segundo parâmetros específicos que devem ser observados. Dessa forma, a representação do herói não pode ocorrer por meio de formas fixas ou autoritárias que objetificam o seu discurso.

O herói só pode ser compreendido e revelado como tal na medida em que é chamado a desenvolver sua própria lógica interna no interior da obra, com suas palavras e estilo. Em *Lavoura Arcaica* (1975/1989), observamos que o autor, em seu distanciamento, não impõe um sentido final à personagem principal, não a objetifica. André, o protagonista, se constitui como um sujeito relativamente livre, cuja palavra manifesta-se como palavra alheia, dotada de autonomia, equipolência e estilo próprio. Assim, a inconclusibilidade esboça seus contornos na trama de Nassar, manifestação associada à posição do autor, que ao adotar uma postura de distanciamento, não impõe um sentido final e concludente à personagem principal, evitando sua objetificação na tessitura de *Lavoura Arcaica* (1975/1989).

Passemos, então, à análise da posição do autor na obra de Raduan Nassar e, em seguida, à inconclusibilidade, peculiaridade condicionada por essa posição.

### A posição do autor e a autoenunciação em *Lavoura Arcaica*

Com uma base no enredo bíblico da parábola do filho prodigo, *Lavoura Arcaica* (1975/1989) narra o retorno de André, o protagonista, para a casa paterna depois de um tempo distante em busca de seu lugar no mundo. A obra é dividida em duas partes. A primeira e mais extensa recebe o título "A partida". Nela, o presente da narração e o tempo da memória se entrelaçam em um fluxo alternado de capítulos. Já a segunda parte leva o nome de "O retorno" e conta a volta do protagonista e os subsequentes acontecimentos que isso gera na família.

A história é narrada pelo próprio André. Ele inicialmente encontra-se em um quarto de pensão. Em um trabalho com a linguagem, criando um lírico estilo, o narrador revela para o leitor

> a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho

> do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé, me curvando pra pegar a toalha estendida no chão; apertei os olhos enquanto enxugava a mão, agitei [...] (Nassar, 1989, p. 9-10)

Como podemos observar, o autor não interfere na enunciação, deixando o curso livre da expressão a cargo de André, que guia o leitor por seus pensamentos e sensações. Assim, através de suas palavras, vislumbramos seu corpo – "as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte" (Raduan, 1989, p. 10) – e o mundo que o circunda – "eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta" (Raduan, 1989, p. 9-10). Tudo em um discurso de primeira pessoa, isto é, em uma autoenunciação de estilo singular.

O autor toma uma posição especial de não intromissão, deixando espaço para o discurso da personagem ser construído em plenivalência, sem termos estranhos a ele. Esse distanciamento autoral aproxima a obra

de Nassar da posição artística do autor no romance polifônico. Conforme examina Bakhtin, ao estudar a polifonia em Dostoiévski, a

> nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, **que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói**. Para o autor, o herói não é um "ele" nem um "eu", mas um "tu" plenivalente, isto é, o plenivalente "eu" de um outro (um "tu és"). (Bakhtin, 2018, p. 71, itálico do autor, negrito nosso)

Ao longo de quase toda a narração, André volta-se para si, e com essa autonomia, liberdade para enunciar, estiliza um tenso discurso, no qual confronta as suas íntimas questões sobre pertencimento e ruptura, interdição e desejo, matéria e linguagem, natureza e homem etc. Nada há que freie o personagem, não há limites impostos sobre ele, nem para se revelar a si mesmo, nem a seu irmão Pedro, nem ao leitor. Várias são as cenas em que se reveste de um frenesi incontrolado e incontrolável. Observemos um exemplo dessa altercação entre os polos da fé e da descrença:

> Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse "para onde estamos indo?" – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: "estamos indo sempre para casa".(Nassar, 1989, p. 35-36)

Na autoenunciação conflitante, André resgata o discurso do outro, o que revela um caráter bivocal. Segundo Bakhtin (2018), a bivocalidade[5]

5 A bivocalidade, nas suas mais variadas modalidades, ocorre, nas palavras de Bakhtin (2018, p. 220), pela "interseção [...] [no discurso do narrador, do personagem e do autor] de duas vozes e dois acentos." Interseção que pode estar explicita ou implicitamente claras no texto.

constitui-se como a presença simultânea de duas vozes ou consciências em uma mesma palavra, que pode variar em intensidade, ironia, distância ou conflito. Em *Lavoura Arcaica*, o discurso bivocal manifesta-se sobretudo através da relação que André institui com o discurso do seu irmão Pedro, da mãe e o do pai. Assim, mesmo que repita o léxico e, aparentemente, os valores do outro, por exemplo, o paterno – representante de uma ordem simbólica tradicional, marcada pela rigidez e pela hierarquia –, tensiona esses mesmos valores ao reinscrevê-los em sua própria perspectiva, conforme ilustra a passagem a seguir:

> E depois de ter deitado tanto vinho nos copos, o ancião interrompeu subitamente a falsa bebedeira, e, assumindo sua antiga simplicidade, a fisionomia de repente austera, falou com sobriedade ao faminto com quem dividira imaginariamente sua mesa: "Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa." E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome.
>
> (Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua

> indignação: "Senhor meu e louro da minha fronte, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor.") (Nassar, 1989, p. 85-87)

Ao resgatar a parábola contada por seu pai – a história de um faminto que, após ser posto à prova pelo rei, é finalmente recompensado com pão verdadeiro – André não apenas rememora, mas reinscreve essa palavra de autoridade em seu próprio discurso. Trata-se de um gesto que, longe de ser passivo, revela a tensão entre a palavra herdada e a palavra própria, entre a autoridade paterna e a insurgência do filho. Essa atuação de uma autoconsciência se solidifica pela posição distanciada do autor, uma peculiaridade que aproxima a obra do conceito bakhtiniano de polifonia.

Essa relação com a palavra do outro na obra de Nassar é que forma, na nossa leitura, uma bivocalidade na estrutura do romance. O discurso bivocal, estudado por Bakhtin, evidencia-se na palavra de André que, "plena como a palavra comum do autor" (Bakhtin, 2018, p. 5), orienta-se pelos meandros do discurso de outrem. No entanto, essa orientação[6] não é de concordância, aceitação, ela aspira a parodia. Segundo o filósofo,

> O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. Prosseguindo, o próprio discurso parodístico pode ser usado de diversas maneiras pelo autor: a paródia pode ser um fim em si mesma (a paródia literária como gênero, por exemplo), mas também pode servir para atingir outros fins positivos [...]. Mas, a despeito de

6 Em um discurso que não é tomado como objeto podem, segundo Bakhtin (2018, p. 217), "ocorrer duas orientações semânticas, duas vozes. Assim, é o discurso parodístico, assim é a estilização, assim é o *skaz* estilizado."

> todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. **Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, ao contrário das aspirações unidirecionadas** da estilização, da narração e das formas afins. (Bakhtin, 2018, p. 222, negrito nosso)

A dupla orientação do discurso de André, proveniente da paródia bivocal, desestabiliza a monologia, pois registra o afastamento da voz autoral, delineando nuances de polifonia em *Lavoura Arcaica* (1975/1989). O romance, então, vai ao encontro das palavras de Bakhtin (2018, p. 261) de que, se a obra possui em sua estrutura "elemento parodístico e polêmico na narração torna-a[se] mais polifônica, dissonante, e esta não se basta a si e ao seu objeto".

A parábola paterna, citada anteriormente, é representada com as palavras do patriarca que são recuperadas por André. No entanto, este logo profere uma interpelação: "Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?" (Nassar, 1989, p. 86). Essa interrogação demarca o início do seu discurso (colocado entre parênteses), que questiona a motivação do pai para contar uma história sobre um faminto, quando eles tinham o alimento da vida e da alma.

Com liberdade e autonomia para interpor sua voz orientada ao discurso do pai, André promove uma quebra na sua pretendida moralidade final e enuncia que a paciência tem um limite, que a força de espírito se esgota. Assim, a história, na sua perspectiva paródica, deveria encerrar com "um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se [o faminto] diante de sua indignação" que a culpa era do imaginário vinho que tomaram.

A palavra de André carrega o discurso do outro (bivocalidade), especialmente o paterno, na forma de um embate de acentos e intenções, ou seja, sua autoenunciação é atravessada pela voz do outro com a qual se entrelaça numa tensão parodística. Como afirma Bakhtin, na

> paródia a palavra do outro é absolutamente passiva nas mãos do autor [ou narrador] que opera com ela. Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele [...] deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins. (Bakhtin, 2018, p. 226)

O fim produzido pelo discurso bivocal parodístico de André é a crítica (uma inconformação) ao o discurso paterno, representante de uma hegemônica cosmovisão social. Assim, o protagonista utiliza a palavra do outro em função de arquitetar a sua arrevesada enunciação e os seus contraditórios pensamentos, tensos, conflitantes, em embate nos microdiálogos, nos diálogos composicionalmente expressos e no grande diálogo – algumas das peculiaridades estudadas por Bakhtin na criação dostoievskiana.

**Em busca da última palavra: a inconclusibilidade de André**

A busca de André em proferir a palavra final, que não lhe é imposta, seja pela figura do outro, seja pela instância autoral, inscreve sua voz e seu discurso na esfera da inconclusibilidade, outra peculiaridade da polifonia. Seu discurso, marcado por uma constante tensão dialógica, projeta-se sempre um passo adiante, mesmo quando seus gestos e palavras aparentam adesão ou concordância com a autoridade paterna. Vejamos a seguinte passagem, em que há uma refração da palavra do pai, forma pela qual o herói manifesta uma réplica, encenada em falsa aderência:

> — Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha

> embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor. (Nassar, 1989, p. 170)

A aceitação de André é um truque para conseguir recompensa, afeto, à revelia paterna:

> E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: "meus olhos" "meu coração" "meu cordeiro"; largado naquele berço, vi que o pai saía para o pátio, grave, como se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia [...](Nassar, 1989, p. 171)

Quem recua frente André, impossibilitado de o concluir para inserir nos padrões ditos normais pela sociedade, é o pai, que, grave, sai para o pátio, limitado no seu discurso e compreensão do filho e da família. André é uma consciência, mas uma consciência imiscuída de outras, com as quais dialoga, rejeitando-as, revoltando-se contra elas. Ele não se deixa capturar pelo outro, resistindo à fixidez e afirmando-se na incompletude constitutiva do sujeito e da linguagem.

Sendo assim, em *Lavoura Arcaica* (1975/1989), o fator que instaura a inconclusibilidade da personagem André é a emergência da autoconsciência, que se constitui nos moldes de um elemento da polifonia bakhtiniana. Trata-se, portanto, de um indício significativo da posição singular do autor na construção do universo artístico, pois, como assinala Bakhtin (2018, p. 57), sendo a "dominante artístico na construção da imagem da personagem, a autoconsciência já se basta por si mesma para decompor a unidade monológica do mundo artístico".

André é um sujeito constituído de autoconsciência, compreende suas divergências, instabilidade e perfil de ovelha tresmalhada, em pecado,

embora lide com o discurso do pecado de forma parodística. Essa condição o retira de qualquer objetificação. Não há interferência autoral que o salve de sua condição miserável, impondo-se a si divergências consigo mesmo e com outras consciências que entra em contato.

Dessa forma, André ouve e usa a palavra do outro, mas não é fechado, concluído à revelia por esse emprego. Diferentemente disso, ele manipula o discurso de outrem segundo os seus objetivos, sua vontade, principalmente visto que, segundo Bakhtin,

> a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto "à revelia", a despeito de sua vontade. A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente. (Bakhtin, 218, p. 67, grifos do autor)

Exemplo desse revelar livre do indivíduo se dá quando André tenta convencer Ana de sua razão amorosa atípica:

> pouco me importando que as quireras do meu raciocínio pudessem ser confrontadas com as quireras de outro moinho: "é um fato corriqueiro, querida Ana, pelo qual sempre passamos feito sonâmbulos, mas que, silencioso, é ainda o maior e o mais antigo escândalo: a vida só se organiza se desmentindo, o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo (Nassar, 1989, p. 134-135)

Na passagem citada, delineia-se um microdiálogo interposto a outro, composicionalmente expresso, em que vozes conservadoras expostas e questionadas, não sem tensionamento e tomadas de novos tons. A autoenunciação de André, assim, jamais se encerra em si mesma, ela mantém relações com outras vozes – a do pai, da mãe, do irmão – em um em *perpetuum mobile* (Bakhtin, 2018, p. 266) na busca de afirmar-se

linguisticamente, por mostrar-se como uma consciência que recusa ser silenciada por qualquer fechamento imposto. Não importa se em alguns momentos o personagem usa a palavra do outro, pois essa recuperação já é uma subversão, isto é, um jogo de sombras (paródia) que ele projeta na palavra do outro quando a emprega no seu discurso (o que o torna bivocal). Ao fazer isso, André orienta o seu discurso para o discurso do outro, mas não na mesma direção (que possibilitaria a conformação, fusão ou unificação), o que por si já fragiliza o monologismo e desenha indícios da polifonia bakhtiniana no romance.

## Considerações finais

Bakhtin afirma, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963/2018), que só "Dostoiévski pode ser reconhecido como **o criador da autêntica polifonia**" (Bakhtin, 2018, p. 39, negrito nosso). Ele seria o único, até então, a desenvolver um modelo artístico de universo mais complexo (mas não inferior) que o monológico. Portanto, o "romance polifônico apresenta [e requer] novas exigências até ao pensamento estético", e o estudioso, para as compreender, necessita se afastar da "educação baseada em formas monológicas de visão artística" (Bakhtin, 2018, p. 341), ou seja, olhar de uma outra maneira para a forma (das partes e do todo) de uma obra.

Todavia, não é improvável vislumbrar algumas peculiaridades da teoria bakhtiniana em outros textos, embora seja fundamental deixar claro que todas as partes (do todo polifônico) necessitam estar presentes e em relações dialógicas para formar o universo polifônico.

Ao longo da nossa análise de *Lavoura Arcaica* (1975/1989), observamos a presença de algumas dessas peculiaridades da polifonia, especificamente o distanciamento do autor, o discurso bivocal parodístico e a inconclusibilidade. Na obra de Nassar, André, narrador e protagonista, tem plenivalência para autoenunciar sem sofrer, aparentemente, a imposição de uma palavra pelo autor que o objetificaria. Com um estilo próprio, dirige-se ao leitor e aos demais personagens por meio de um singular discurso arrevesado.

Esse elucidar autoconsciente de André promove nos meandros do romance a interação de sua palavra com a dos demais personagens, principalmente a paterna, o que bivovaliza o discurso. No entanto, essa interação não almeja uma concordância, uma aceitação, na forma de um embate de acentos e intenções: a autoenunciação de André é atravessada pela voz do outro com a qual ele relaciona numa tensão parodística. Assim, a bivocalidade com sua orientação paródica desenha indícios da polifonia estudada por Bakhtin na obra de Dostoiévski em *Lavoura Arcaica* (1975/1989). Como afirma Flora Süssekind (1985), a envolvente narração de André instaura um torrencial fluxo de palavras "numa bela tensão entre o não dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade no contexto da ação e a rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano [...] [da sua autoconsciência]. (Süssekind, 1985, p. 65)

A inconclusibilidade, outra particularidade da polifonia bakhtiniana, também emerge na tessitura narrativa de Raduan Nassar como manifestação associada à posição do autor. Sem a interferência autoral que poderia, talvez, salvar André de sua condição miserável, o protagonista mergulha, com seu discurso e autoconsciência, em um emaranhado de divergências consigo e com outras consciências, sempre em busca de uma palavra que não o conclua, que não seja imposta pelo outro. Mesmo quando recupera ou reassume em seu discurso a palavra do pai, do irmão ou da mãe, essa recuperação se fundamenta numa subversão, por meio do jogo de sombras da paródia, com o propósito de alterar as nuances e os sentidos anteriormente estabelecidos, isto é, seu uso, sua voz, introduzem nessa palavra alheia uma dissonância e uma dualidade internas.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polémicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

# O GRITO SOCIAL NO MICRODIÁLOGO D'A BELA E A FERA, DE CLARICE LISPECTOR

**Alexsandra Loiola Sarmento**[1]

## Introdução

Este estudo faz uma análise do conto "A bela e a fera ou a ferida grande demais", de Clarice Lispector (2016) e tem por objetivo mostrar a função da praça pública bakhtiniana, como ela propicia a representação literária do contato humano e das relações sociais com a quebra de hierarquias entre diferentes classes, gerando a autoconsciência e a autoenunciação em forma de microdiálogo.

O trabalho encontra-se embasado nos estudos de Mikhail Bakhtin (2010) que, ao estudar a produção poética de Dostoiévski, enfatiza o cenário das obras do autor russo, que ocorre em lugares abertos ou no limiar que permite a presença de várias classes sociais num entrecruzar de vozes. No conto escolhido para leitura, o espaço aberto se configura numa das principais avenidas do Rio de janeiro. O tecido literário da narrativa é construído com aquele mesmo "fio temático-estilístico" que percorre os textos de Clarice: "a cidade, a pobreza e a violência sentidas-pensadas-vividas pelas mulheres", como já identificou Lígia Chiappini (1996, p. 62).

O local onde se desenvolve a trama e a presença do personagem mendigo ilustram na ficção as desigualdades sociais do Brasil. As obras da autora de *A cidade sitiada* refletem o contexto da aguda crise social e econômica brasileira deflagrada no pós 1964, resultado da acelerada e caótica urbanização do país, cuja indústria se sobrepôs à agricultura, obrigando as pessoas a migrarem do campo para a cidade, que cresce, então, de forma tumultuada. Sem reforma agrária e desamparados de políticas públicas,

[1] Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/Minas. Membro do Grupo de Pesquisa Bakhtin e os Estudos Literários da PUC/Minas.

"os trabalhadores do campo se veem expulsos de suas terras tornando-se marginais entre os miseráveis das grandes cidades, pois a cidade não atende uma série de necessidades" (Chiappini, 1996, p. 63). Assim, o mendigo, como a nordestina Macabéa de *A hora da estrela*, retrata milhões de indivíduos perdidos na modernização desordenada do país, vivendo como seres anônimos, sem reconhecimento, identidade e consciência de si, como peças soltas de uma engrenagem que não para.

A literatura de Clarice Lispector explora "uma perpétua busca angustiosa pela identidade" (Oliveira, 2025, p. 94). Nela, as personagens que representam os indivíduos autômatos da vida moderna atingem o ser perdido em meio aos papeis já determinados e impostos por uma sociedade desigual. Tendo isso em vista, este trabalho focaliza a protagonista Carla, uma mulher de classe alta, alienada em relação ao papel social que desempenha e do sentido do seu próprio existir, alcançando a consciência de si mesma e do mundo por meio da voz do outro, num diálogo tenso consigo mesma.

**O grito social do mendigo na avenida e o microdiálogo da socialite**

O conto "A bela e a fera ou a ferida grande mais" é constituído por um narrador indireto livre, que se mistura com a voz da personagem feminina protagonista do enredo. Apesar de se concentrar na personagem Carla, em alguns momentos o narrador também. expressa o pensamento e a fala do mendigo. O foco narrativo acompanha o pensamento da personagem Carla, pertencente à alta classe social, quando ela está saindo do cabeleireiro, num bairro nobre do Rio de janeiro, deslumbrada com sua bela aparência e com uma expressiva sensação de bem-estar: "Mas — mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua — ao vento que mexia com os seus cabelos. [...] Pensou na sua vida e considerou estar segura: "estou casada, tenho três filhos, estou segura" (Lispector, 2016, p.359).

Esse estado de conforto e leveza, porém, sofre uma alteração, uma espécie de abalo que modifica a ordem da vida no instante em que:

> um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:
> — Moça, me dá um dinheiro para eu comer?
> "Socorro!!!" gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. "Socorre-me, Deus" disse baixinho. Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com "seu" José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que "essa gente" se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. "Da dela?" "Que espécie de ela era para ser 'da dela'? (Lispector, 2016, p. 360).

Bakhtin (2010), ao estudar a produção poética de Dostoiévski, enfatiza o cenário onde se desenvolvem as ações nas obras do autor russo, como praça pública e seus equivalentes (ruas, tabernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc) ou o limiar (corredores, patamar, escada, portas abertas etc.) que permitem o contato entre pessoas de diferentes classes sociais num entrecruzar de vozes. Nesses espaços, vários dos seres criados por Dostoiésvski vivenciam a crise que move a consciência. Na narrativa escolhida como objeto de análise, o lugar onde se dá o encontro das personagens é na Avenida Copacabana, a o que propicia o embate de vozes, permitindo ver a movimentação das hierarquias do mundo em sociedade. Na visão da personagem clariciana estar ali naquela rua é estar exposta a toda 'espécie de gente', correspondia a um acidente. Só estava ali porque se distraíra, o seu habitual era não andar às ruas: quando saia era sempre "de porta a porta", de carro com motorista e vidro fechado (Lispector, 2016, p. 360), o que indica uma reclusão em seu mundo e em sua classe social burguesa. Não diferente das personagens de Dostoiévski, cuja ação pensante muitas vezes se desenvolve nos espaços abertos que permitem o contato público. Como já constado por Lígia Chiappini (1996), uma alteração acontece no interior das personagens claricianas de *A paixão segundo GH, A hora da estrela*, "Amor", "A bela e a fera ou a ferida grande demais" ao contemplarem a cidade, seja por uma janela de um quarto, ou mesmo ao se deslocarem para a rua, sendo aí o local de transformação e descoberta.

Dando prosseguimento à análise do conto, verifica-se que a enunciação que se inicia quando o mendigo dirige a voz a Carla é significativa, pois temos aí um discurso na acepção bakhtiniana "a língua em sua integridade concreta e viva" (Bakhtin, 2010, p. 207). Vê-se a realização da linguagem numa interação social e dialógica de vozes, com posicionamento dos integrantes da comunicação: ele, o mendigo, simplesmente; ela, a socialite – "era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o "de" e o "e": marcavam classe e quatrocentos anos de carioca" (Lispector, 2016, p. 359). O contato da socialite com o mendigo equivale a uma situação extraordinária que revela e provoca, semelhante aos processos a que Dostoiévski submete os seus personagens para que busquem a verdade (Bakhtin, 2010). Tal acontecimento gera uma quebra da estabilidade, o mundo aparentemente em ordem e harmonia se desestrutura: "É uma mal-estar (respiração opressa etc) que surge do mundo para sujeitar a consciência ao descontrole do corpo" (Nunes, 2009, p.97). A personagem sente a inquietação da descoberta, a boca seca e a garganta em fogo, achou que poderia desmaiar. Ela passa a viver o limiar, sente um choque e traz à tona um momento de crise de consciência:

> Desesperou-se então. [...] A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão bem maquilado. [...] Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter um mal-estar. Como não teriam?" (Lispector, 2016, p.361,362, 363).

Ela, que não pagava nem mesmo o salão de beleza, pois a conta era enviada para a secretária do marido, não sabia quanto dar ao mendigo. A partir de então, começa a pensar... no dinheiro, na sociedade, na estrutura dividida em classes, na sua condição. A protagonista encosta-se à parede, reflete e desvenda "todo um mundo para além do seu mundinho confinado" (Chiappini, 1996, p. 62). Em estado de "descortínio", os personagens

clariceanos, segundo Benedito Nunes (2009), vão além do estado psicológico, o individual passa a inserir-se no mundo, a integrar a vida, seja ela material, orgânica, existencial, transcendental, universal. No caso do conto "A bela e a fera", Carla sente integrar-se no mundo em sociedade.

Há uma amplificação do sentido da voz que se transforma em grito, e não é mais o mendigo como ser individual que é escutado, mas o apelo do mundo: "Não. O mundo não sussurrava. O mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem. [...] Espantada pelos enormes gritos do homem, começou a suar frio." (Lispector, 2016, p.363). O grito corresponde a um ruído interferente, desordenante e desconcertante que indicia, de acordo com Wisnik (1989), a interferência do outro, do marginalizado que perpassa a malha do tecido social e desestabiliza a aparente harmonia. Como expressa um dos títulos sugeridos para o livro *A hora da estrela*, tais indivíduos têm "O direito ao grito" (Lispector, 1998) e, ao contrário de Macabéa, pois, "Ela não sabe gritar" (Lispector, 1998)- outro título sugerido para aquele livro - o mendigo de "A bela e a fera" sabe gritar. Na estética literária, a aparição de personagens como o mendigo e Macabéa causa mal-estar, pois, aos olhos da classe média, eles deveriam ficar ocultados, como se inexistisse. A exemplo disso, em *A hora da estrela*, o narrador considera que Macabéa deveria ter ficado em Alagoas com seu vestido de chita. Em "A bela e a fera", Carla pensa em matar todos os mendigos. Conforme Rosenbaum,

> O papel desse outro provocativo e inapreensível ganha figurações variadas na escritura clariciana [...] Essa presença da alteridade diante de um sujeito que a estranha é a mola propulsora dos textos dessa autora que não pode recuar diante da opacidade do outro (Rosenbaum, 2025, p. 37).

Assim, a recepção da voz do mendigo aciona a reflexão da protagonista, e é a partir desse ato comunicativo que Carla começa a sua busca pelo saber, pois "a verdade não nasce nem se enquadra na cabeça de um único homem, ela nasce entre os homens [...] (Bakhtin, 2010, p. 125). Essa ideia fundamenta o dialogismo que se baseia: "na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método

dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade única acabada, [...] (Bakhtin, 2010, p. 125). Daí a função especial do outro na obra de Lispector como meio de inserção na realidade e de acesso ao conhecimento de diferentes concepções de mundo.

Na busca de uma outra verdade, a protagonista questiona quem ela era e como a vida se organizava. Nesse estágio de consciência, reflete sobre a sua vida e o mundo e sofre um processo de desagregação: "De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?" (Lispector, 2016, p. 361). Há um confronto entre abastança e pobreza, beleza e feiúra, afinal "a vida lhe dera tanto" e ao mendigo tão pouco. A ela o esplendor da beleza física, a tradição familiar, o peso da tradição, o luxo; a ele, a indigência, a amputação da perna, as gengivas abertas, a ferida aberta e redonda na perna, a miséria. A consciência disso leva a protagonista a se defrontar com a realidade e o mundo de aparência não mais se sustenta.

> Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco. Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte – era desse modo que se ligara ao tempo vazio. Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois. (Lispector, 2016, p.361).

Especulativo, inquietante e febril, o pensamento de Carla descobre o vazio da sua existência e a inautenticidade com que vivera até então, a sua identidade plasmava-se numa imagem de máscara de "um manequim de cabelos negros e unhas compridas e vermelhas". Era a primeira vez que pensava sobre si mesma, sempre envolvida em exercer o papel da sua classe, num automatismo inquestionável. Como nas demais narrativas de Clarice, há no conto uma inquietação que tortura a personagem no "desejo de ser completa e autenticamente – desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como definitivo, realização das possibilidades em

nós latentes." (Nunes, 2009, p. 128). Essa experiência vivida se assemelha àquela:

> espécie de torturas morais a que Dostoiévski submete as suas personagens, visando a obter delas a palavra de sua autoconsciência, que chega aos seus últimos limites, permite dissolver todo o concreto e material, todo o estável e imutável, todo o externo e neutro na representação do indivíduo no campo da sua autoconsciência e autoenunciação (Bakhtin, 2010, p. 60).

Assim, ao atingir um grau de consciência, Carla expressa o aumento da tensão psicológica, um abalo interior que se mostra convulso, histérico. Em tal situação, desenvolve o microdiálogo, fala consigo mesma e com vozes que a atravessam, pois "onde começa a consciência começa o diálogo" (Bakhtin, 2010, p.47). Nesse microdiálogo clariciano, transportadas para o interior da personagem, as vozes se encontram e se confrontam na busca de compreender o eu inserido na sociedade regida pelo dinheiro, pelo lucro; enfim, pelo capitalismo e a desigualdade social.

> Quis forçar-se a entender o mundo e só conseguiu lembrar-se de fragmentos de frases ditas pelos amigos do marido: "essas usinas não serão suficientes." Que usinas, santo Deus? as do Ministro Galhardo? teria ele usinas? "A energia elétrica... hidrelétrica"? (Lispector, 2016, p. 363).

Como pode ser notado, a reprodução da fala dos empresários sofre a interferência da voz da protagonista que a repete e do contexto no qual é representada, assumindo novos sentidos, agora questionada sob o viés da denúncia da ambição, do desejo do lucro desenfreado, do capitalismo individualista. A voz do outro, ao ser reproduzida, passa por um processo de avaliação, espécie de escrutínio. Na medida em que a voz é questionada, examinada, ironizada e se mistura à própria voz da personagem, tem seus sentidos duplicados. Desse modo, "o diálogo adentra o interior de cada palavra e torna-o bivocal." (Bakhtin, 2010, p. 47), como é possível notar na passagem a seguir:

> Não, ela não era mulher de ter chiliques e fricotes e ir desmaiar ou se sentir mal. Como algumas de suas "coleguinhas" de sociedade. Sorriu um pouco ao pensar em termos de "coleguinhas". Colegas em quê? Em se vestir bem? Em dar jantares para trinta, quarenta pessoas? (Lispector, 1996, p. 362).

O termo usado entre aspas indica a tonalidade e o acento da voz que traz uma conotação crítica e pejorativa a 'coleguinhas', indicando ao contrário de um afeto que poderia existir no vínculo de amizade, apenas uma ligação entre as mulheres que se dá pelo círculo burguês da aparência e do *status*. Veja-se que a palavra 'coleguinhas' é repetida e depois questionada: "Colegas em quê"?.

Por vezes, o desnudamento da realidade mistura o grotesco e o humor: "Ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só deveria comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... "Carne?" Lembrou-se vagamente que a cozinheira dissera que o "filet mignon" subira de preço. Sim." (Lispector, 2016, p. 362). A palavra entre aspas associada à voz da cozinheira adquire um sentido a mais no contexto: 'carne' não é só um alimento, mas um alimento dos privilegiados da classe burguesa. A palavra é considerada do ponto de vista social, econômico e usada de forma irônica, pois o mendigo, além de não ter dentes para mastigar a carne, o produto é pouco acessível a sua classe.

Configura-se na narrativa a bivocalidade que penetra "em cada gesto em cada movimento mímico, da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isso já é o microdiálogo" (Bakhtin, 2010, p.47). A protagonista de "A bela e a fera" desenvolve seu microdiálogo ao falar consigo mesma e com outras vozes que leva para dentro de si, perscrutando-as de forma irônica e questionadora. No microdiálogo do conto "A bela e a fera", a personagem fala consigo mesma e traz outras vozes para dentro de si e as perscruta de forma irônica e questionadora; indo além, lança réplicas a um interlocutor fisicamente ausente. "Teve vontade de gritar para o mundo: "Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como sabe dessa miséria de alma." (Lispector, 2016, p. 362). Como se estivesse em um julgamento por

ter sido negligente ou por ter cometido alguma falha para com o outro, ou para com o mundo, ela antecipa uma resposta como uma autodefesa: "Que paciência tinha que ter para salvar a sua própria pequena vida. Salvar de quê? Do julgamento? Mas quem julgava?" (Lispector, 2016, p. 361).

Demonstrando ainda uma semelhança com algumas passagens narrativas de Dostoiévski, que abre um intervalo de tempo onde o mundo aparece às avessas, pois rompem-se as barreiras de classe que separam a divisão da sociedade, as posições hierárquicas são desconstruídas e ocorre o livre contato entre pessoas heterogêneas que se colocam em um mesmo patamar (Bakhtin, 2010).

Dessa forma, o banqueiro, marido de Carla, e o mendigo se igualam: ambos têm vocação pelo dinheiro. Enquanto o banqueiro investe na bolsa de valores; o mendigo investe na grande ferida aberta. Nesse sentido, chama atenção o nivelamento entre personagens tão diferentes. Carla se posiciona lado a lado com o mendigo na calçada da avenida, ela chega a querer sentar-se no meio fio: "onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? Então pensou: ela é daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês e com certeza está cumprindo alguma promessa?" (Lispector, 2026, p.364). Ela, portanto, aos olhos do mendigo, não se diferencia do grupo "dessa gente" que vivia nas ruas. Pontos de identificação entre o mendigo e a socialite sobressaem no texto:

> – Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha (Lispector, 2016, p.364).

Assim, Carla vê na "redonda ferida aberta" a sua própria ferida: vivia às custas de um marido que a traia com duas amantes, era dele dependente e não conseguia gerir a própria vida. Como pôde ser mostrado "o enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas" e destrói uma visão ingênua de si. (Bakhtin, 2010, p.137).

## Considerações finais

A análise se embasou nos estudos de Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski, tendo como foco a praça pública como espaço favorável ao encontro com o outro, que impulsiona uma performance comunicativa impactante, por meio da qual se vê a sociedade e suas hierarquias. A praça pública funciona ainda como local onde ocorre a crise da personagem e o microdiálogo.

Na narrativa escolhida como objeto de análise, a protagonista Carla, que figura como socialite, é interpelada por um mendigo na Avenida Copacabana. Pela voz do mendigo, ela escuta o grito que vem do social e sofre a crise de consciência, espécie de tortura moral que a faz entrar em processo de questionamento de si e de seu papel no mundo em sociedade. Nesse momento, entra num estado de inquietação desestabilizadora e passa a desenvolver o microdiálogo: a personagem fala consigo mesma, trazendo para si outras vozes, com as quais se defronta num instigante embate.

As vozes que adentram o interior da consciência são pronunciadas repetidamente, em tom e acento diferenciado, indicando a interferência da voz do eu sobre a voz do outro de forma avaliativa, questionadora, ou mesmo, irônica, configurando a bivocalidade. Por meio das vozes com que se defronta, a protagonista passa um processo de descortínio. Quebrando as barreiras hierárquicas entre a diferença de nível social, ela enxerga na ferida do mendigo a sua própria ferida, e se posiciona no mesmo patamar dele. Reconhece que o seu eu, até então, era apenas uma máscara constituída de frivolidade e alienação.

A ficção da escritora brasileira faz a sua personagem mirar-se no espelho, mas o que ele reflete não é o aspecto físico de sua imagem; a autor-revelação adentra o interior e retira a aparência externa construída pela hipocrisia social, lançando foco de luz sobre as verdades obscurecidas.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar – Leitura de Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade** (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, p. 60-80, 1996. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682. Acesso em: 26 junho. 2025.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Rumo à Eva do futuro: a mulher na obra de Clarice Lispector. In: **Remate de Males**, Campinas, p.95-105,1989. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636565. Acesso em 26 de junho de 2025.

ROSENBAUM, Yudith. A escrita (do) impossível em A hora da estrela. **Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária**, 23, São Paulo,(23), p. 24–41, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p24-41. Acesso em 20 de Junho de 2025.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# NARRATIVAS DE DESEJO: A ESPIRAL COMO METÁFORA EM *AH, É?*, DE DALTON TREVISAN

**Micaela Sá da Silveira**[1]

## Interface como espaço de encontro: literatura, gênero e geometria

A análise do contemporâneo tornou-se uma prática cada vez mais frequente nos estudos culturais, acompanhada por uma diversidade de debates em torno das definições e das formas possíveis de apreender o que se entende por esse período. Na percepção de Schollhammer (2009), ser contemporâneo significa ser capaz de se orientar mesmo em situações de incerteza e ter a coragem de reconhecer e de comprometer-se com o presente, mesmo que não seja possível estar completamente alinhado com ele.

Nesse cenário, a literatura brasileira contemporânea – que abrange as produções do final do século XX até os dias atuais – apresenta, em sua tessitura, a presença cada vez maior de temas e personagens que, historicamente, foram relegados a um lugar de invisibilidade na tradição canônica. Cabe destacar, nesse contexto, o que Resende (2008, p. 8) denomina de "guinada subjetiva": um movimento cultural e literário que buscava dar ênfase às experiências individuais, focando no "eu" das pessoas. Esse movimento surgiu com o intuito de valorizar novas vozes e perspectivas, após um longo período em que essas áreas estavam voltadas predominantemente para o social e o coletivo. Essa guinada resultou na tentativa de "democratização dos autores da história capaz de dar voz aos excluídos, aos sem-voz e sem outras posses e direitos" (Resende, 2008, p. 8).

Outro aspecto relevante acerca da literatura contemporânea, também apontado por Resende (2008), é a constatação de três aspectos nessa produção, a saber: a fertilidade, qualidade e a multiplicidade. A fertilidade

1 Doutora em Literatura e Interculturalidade pela UEPB; Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária/UFERSA; Coordena o grupo de pesquisa Limiares/UFERSA/CNPq; E-mail: micaela.letras@gmail.com . Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7339-8051

está relacionada ao aumento da quantidade de produções publicadas, gerando um aumento no consumo de obras. A qualidade relaciona-se com o valor do texto, apontando para o juízo de valor em relação às obras. Por fim, a multiplicidade é uma consequência da fertilidade. Para a autora,

> Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura. (Resende, 2008, p. 24)

Assim, evidencia-se uma maior liberdade e pluralidade no que se refere às temáticas, e também na forma como os textos contemporâneos são materializados. A relação forma e conteúdo ganha espaço nas produções do último século, desestabilizando as noções estruturais clássicas dos gêneros em que estes textos estariam tradicionalmente classificados. Ao observar a prosa de ficção contemporânea, principalmente as publicações da metade dos anos 1990 até a primeira década do século XXI, é preciso considerar a tendência a experimentações que extrapolam os modelos e conceitos cultivados até o século XX.

Nesse sentido, no processo de leitura e releitura de narrativas de autores/as da literatura contemporânea, sobretudo de temática LGBTQIAPN+, fica nítido que o seu aspecto temático e estrutural suscita um novo modo de análise. Pensar o aspecto particular das obras literárias do hoje exige dos estudiosos um novo modo de olhar e, segundo Silva (2016),

> A literatura atual, pela sua complexidade e diversidade exige novos parâmetros de leitura das formas literárias e dos vários gêneros nascidos ou sendo construídos; uma flexibilidade quanto aos modos de ver e de entender a produção literária de hoje, sem as amarras do preconceito e da discriminação, fato que ameaça todo e qualquer processo de formação de leitura (Silva, 2016, p. 54-55).

Desse modo, é importante destacarmos que a interface proposta neste trabalho surge dessa necessidade de pensar modos distintos para ler textos que são, notadamente, diferentes do que tínhamos nos séculos passados. Entendemos que a produção literária, sendo temporal, pede uma leitura crítica que esteja relacionada com o contexto no qual se insere.

Esse modo de ler, bem como as características da literatura contemporânea vão ser evidenciadas na obra que é o nosso objeto de análise, a saber: *Ah, é?*, de Dalton Trevisan (1994). O livro é composto por 187 mini histórias, que tensionam as questões de gênero e sexualidade, intituladas com numeração em ordem crescente, entrecruzadas com imagens que, aparentemente disformes, possibilitam ao leitor ampliar a compreensão das narrativas. A concepção do "mini", do minimalista, abre possibilidades a múltiplas leituras e interpretações para os textos, elevando a uma maior potência à ideia de que o texto literário é compreendido de modos distintos, de acordo com a bagagem de cada leitor, completando os vazios existentes nas entrelinhas.

Estes vazios tornam-se maiores nos textos ficcionais mais curtos, a exemplo de Trevisan (1994), pioneiro brasileiro na produção de narrativas minimalistas. É significativo ressaltarmos que esta forma de materialização textual percorre lado a lado com a rapidez típica do mundo pós-moderno, globalizado e tecnológico, em que a arte tem seguido uma tendência de impactar e provocar reflexão com uma quantidade "mini", por assim dizer, de informações propagadas. No que se refere à literatura, podemos dizer que as mini histórias ou minificções vêm conquistando cada vez mais espaço nas últimas décadas, concretizando-se como um gênero híbrido com marcas dos gêneros clássicos, mas não se limitando a eles.

Diante disso, entendendo a literatura como território fértil para a problematização das normas sociais que regem os desejos e os afetos, o objetivo desse trabalho é analisar os textos "Miniconto nº 29" e "Miniconto nº 82", publicados na obra *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan, empregando a metáfora da espiral como chave interpretativa, tomando como base os conceitos da geometria euclidiana. A espiral, aqui, é entendida como figura geométrica que expressa movimentos, deslocamentos,

distanciamentos e aproximações, indicando leituras não lineares para os desejos, explorando, desse modo, as interfaces possíveis entre forma, linguagem e subjetividade.

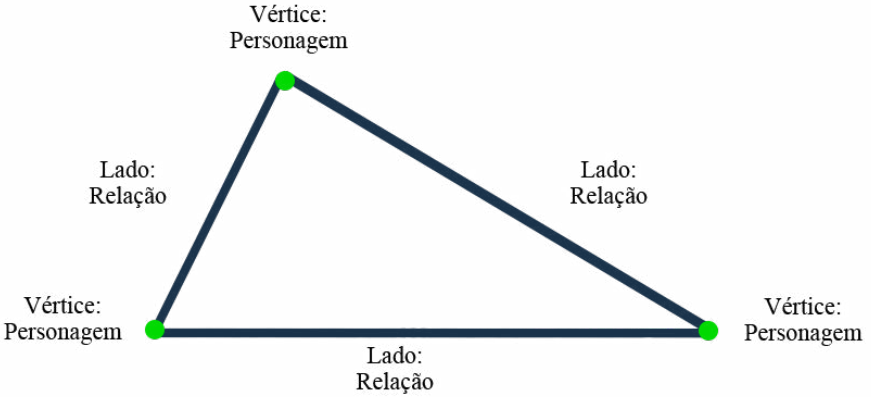
Para que a articulação entre as áreas utilizadas como chave de leitura fique clara, faz-se necessário delinear alguns conceitos geométricos que embasam a discussão proposta, entendendo de onde surge a interseção proposta. Ao observarmos a produção ao longo da história de literatura brasileira, percebemos a recorrência do triângulo amoroso como elemento central na construção das narrativas, que será aqui compreendida à luz da noção de dominante, tal como elaborada por Roman Jakobson, em 1935. Segundo o autor, a dominante corresponde ao foco principal de uma obra artística, funcionando como princípio organizador que regula, orienta e transforma os demais elementos da estrutura, assegurando sua coesão interna (Jakobson, 2002, p. 513).

Entendemos, assim, a imagem do triângulo amoroso é percebida como dominante na história da literatura brasileira e, tal configuração reflete uma tradição literária que se debruça sobre o interdito, aquilo que é socialmente proibido, mas que, paradoxalmente, se revela constantemente presente nas vivências interpessoais. Trata-se, portanto, de uma forma que dramatiza os conflitos entre norma e desejo, entre convenção social e experiência subjetiva.

Ao refletirmos sobre a configuração dos triângulos amorosos, sua limitação enquanto metáfora para representar a complexidade das relações de desejo torna-se evidente. A análise atenta de obras da literatura brasileira[2] em que uma terceira personagem desestabiliza a formação de um casal revela que a estrutura tradicional do trilátero não dá conta dos múltiplos e dinâmicos vínculos que se estabelecem entre as personagens. Na imagem abaixo, em que se considera os vértices como personagens e os lados como as relações, fica evidente que as três personagens não estabelecem contato/relação, descaracterizando a perspectiva de uma real triangulação.

2 Conforme pesquisas realizadas anteriormente, conferir Silveira (2014) e (2020).

Figura 1 – Representação do triângulo amoroso na literatura




Fonte: Arquivo da autora (2018).

Assim, para melhor visualizar as relações que extrapolam o escopo monogâmico, encontramos outra figura que evidencia a instabilidade das relações compostas por mais de duas personagens, ou sujeitos de desejo, que não se fixam em posições estáticas, mas estão em constante deslocamento. Essa busca nos conduziu a uma figura geométrica oriunda da matemática, mas que, ao ser transposta para a análise literária, revela desdobramentos significativos: a espiral.

A ideia do movimento da espiral corrobora o pensamento que estamos construindo acerca da materialização das relações entre os sujeitos ficcionais: os envolvimentos que não estão limitados a padrões quantitativos, uma vez que o sujeito pode decidir quantas voltas/relações a sua espiral construirá. Logo, é possível relacionar as possibilidades múltiplas de concretização dos desejos à satisfação do sujeito desejante.

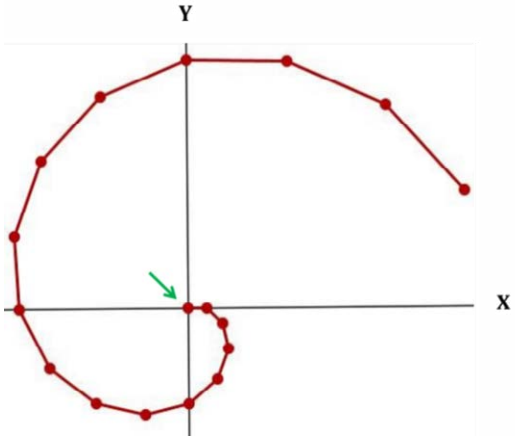
Com o intuito de ilustrar a leitura que propomos, na qual a espiral funciona como metáfora para as relações entre personagens, recorremos à espiral de Arquimedes, também chamada de espiral aritmética. A pesquisadora Roque (2012) define essa figura da seguinte maneira:

> Se uma linha reta traçada em um plano se move uniformemente em torno de uma extremidade fixa e retorna à sua posição de partida,

> e se ao mesmo tempo em que a reta se move (uniformemente) um ponto, partindo da origem, se move (uniformemente) sobre a reta, esse ponto irá descrever uma espiral no plano (Roque, 2012, p. 200).

Dessa forma, a definição apresentada pode ser visualizada, na figura abaixo, por meio da marcação dos pontos vermelhos, que, em sentido metafórico, representam o percurso realizado pelo sujeito do desejo ao longo de suas relações. O ponto central, indicado por uma seta verde, refere-se ao próprio sujeito e ao impulso que o move – sendo, portanto, o ponto de partida para os giros que a espiral realiza ao longo de seu ciclo de vida. É importante notar que os pontos indicam velocidade: a espiral só ganha forma com o movimento. As relações, assim como a figura, não são estáticas, e é justamente essa dinâmica que torna a espiral uma imagem tão adequada para representar os afetos e suas transformações nas narrativas literárias. A seguir, a representação gráfica:

Figura 2 – Espiral de Arquimedes ilustrando relações afetivas




Fonte: https://www.obaricentrodamente.com/2012/01/construcao-geometrica-da-espiral-de.html

Cabe destacar que estamos tratando de metáforas, a ideia de infinitude está para uma perspectiva de não limitação de quantidade de pessoas envolvidas em uma relação, por exemplo. Nesse sentido, a figura espiralada

nos permite pensar em movimento, em constância, em desenvolvimento, por viabilizar um leque de possibilidades variadas.

Após esse preâmbulo acerca das particularidades da literatura contemporânea, assim como dos elementos da geometria euclidiana, que embasam a perspectiva analítica proposta para pensar as relações entre personagens LGBTQIAPN+, adentramos o universo das micro narrativas de Trevisan (1994) para visualizarmos os envolvimentos espiralados.

### Espirais como forma para o desejo em *Ah, é?*

Ao iniciarmos a leitura das minificções de *Ah, é?*, notamos algumas temáticas recorrentes, como a violência, sobretudo a violência doméstica ou familiar, muitas vezes lida como conflitos do amor; outro tema recorrente é o desejo homossexual velado, ou revelado nas entrelinhas do não dito. E, inseridos nestes conflitos estão as espirais de desejo que podem ser percebidas de modos também particulares quanto a sua estruturação.

Iniciemos pelo "miniconto Nº 29". A narrativa transcrita abaixo traz uma possibilidade de relação que foge ao padrão monogâmico percebido e manifestado mediante os vazios presentes no texto, bem como nas marcas linguísticas e textuais. Vejamos:

> Uma tarde, grávida do segundo filho, prontos para ir à feira. Bate na porta um negro com cesto de laranja. João disposto a regatear.
> – Você na frente, querida. Eu já vou.
> Mas não foi. Na volta, ela acha tudo em ordem. Não é demais, tanta ordem? Mesa arrumada. Cama cuidadosamente estendida. A fruteira transborda de laranja, ainda verde. Na casa imaculada João só esquece a catinga do negro, medonha no quarto (Trevisan, 1994, p. 24).

Notemos no texto a fuga de João: ao pedir para que sua esposa grávida vá à frente à feira, deixa subtendido seu envolvimento com o negro que chegara em sua casa com a cesta de laranjas. A relação é confirmada a partir do momento em que o marido, através de um vocativo amoroso, "querida", apresenta à esposa uma mudança de plano, solicitando-a que se desloque à

feira antes dele, pois ele iria negociar com o vendedor que acabara de chegar. É por intermédio da única fala do texto que João promete algo, mas não cumpre, afirma "Eu já vou", mas, a negociação acaba se estendendo mais do que se esperava, de tal modo que a esposa vai à feira e volta.

No regresso, o narrador caracteriza o lar do casal com muito estranhamento da ordem percebida, "Não é demais, tanta ordem?". É por meio desse questionamento que o narrador desperta no leitor a suspeita da infidelidade do marido, pois a utilização do advérbio "demais" denota que algo extrapola, está além da medida para aquele ambiente. A ideia de tanta ordem, marcada no texto, nos direciona ao seu polo opositor: a desordem, a fuga do estabelecido, seja por meio do discurso que afirmara que João iria se encontrar com a esposa e não foi, seja pelas ações do marido apontando para a quebra do padrão do relacionamento. Há uma dupla desordem determinada pela ironia do narrador.

Seguindo a lógica do que estamos vendo como possibilidade de relação espiralada, percebemos que os aspectos caracterizados como ordem/desordem estão claramente ligados à relação matrimonial: cama, mesa e banho – não necessariamente nessa ordem. Quando nos referimos à relação matrimonial, estamos pensando nos moldes do que se espera na tradição judaico-cristã que, evidentemente, não é o caso representado no texto de Trevisan (1994).

Ao referir-se à mesa, o narrador aponta para dois elementos importantes: a arrumação, bem com a presença da fruteira cheia de laranjas com a ressalva do "ainda verde", o que nos leva a pensar que talvez aquela não fosse a melhor opção para comer, mas, mesmo assim, João fica com as frutas como provável álibi. Além disso, se ele e a esposa estavam indo à feira, era possível que encontrassem opções de laranjas maduras, prontas para o consumo, não havendo necessidade de transbordar uma fruteira com tantas laranjas verdes. Tal transbordar das laranjas pode ser entendido como um modo de ler o desejo de João, que, ao extravasar, é concretizado através de uma relação que, pela extensão do texto, pode ser lida como esporádica ou fortuita. Nesse sentido, podemos dizer que na mesa posta a refeição foi realizada de modo completo.

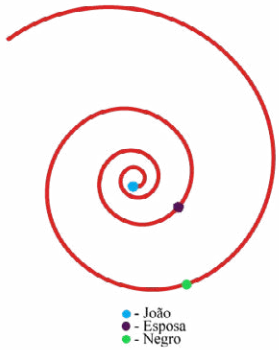
No que diz respeito à cama, mais uma vez a ordem é indicada pelo advérbio. Dessa vez, o "cuidadosamente" é o que caracteriza o modo como a cama se encontrava: estendida com cuidados, ou seja, o ninho das relações sexuais também é organizado com a devida cautela.

Por fim, a ideia do banho vem pela falta, pois o que denuncia o sexo entre os dois homens é a "catinga do negro", isto é, por mais que houvesse uma ordem dissimuladora do que ocorrera na "casa imaculada", o cheiro não deixava dúvidas, preenchia os espaços marcando o encontro dos corpos, apesar do narrador apresentar um discurso racista e preconceituoso ao atribuir ao negro o fedor, lançando mão de um estereótipo extremamente negativo.

Nessa mini-história fica evidenciada a presença de desejos que constituem espirais. Ao ler a narrativa de Trevisan (1944), em um primeiro momento, poderíamos pensar em triangulação amorosa, uma vez que há quantitativamente três personagens. No entanto, o texto não aponta para envolvimentos anteriores ou posteriores a este momento, na verdade ele mostra a concretização do desejo pulsante entre João e o vendedor. Naquele momento, há corpos desejosos que, ao se encontrarem, enchem o espaço com a "catinga de negro".

Graficamente, representamos a espiral dessa relação a partir do desenho abaixo:

Figura 3 – Representação da espiral amorosa no "Miniconto Nº 29" (1994)




Fonte: Arquivo da autora (2020).

Percebamos que está centralizada a personagem João, tendo em vista que no texto ele é responsável, por assim dizer, por movimentar a espiral: é em torno dele que as relações são constituídas, desse modo o reconhecemos na condição de principal vetor dessa espiral. Notamos que no texto de Tresvisan (1994) João se relaciona com sua esposa grávida, assim como se relaciona com o negro vendedor de laranja, que marca sua presença com o exalar do seu cheiro. Evidentemente que o texto, por sua extensão, não nos apresenta muito material em forma de texto, mas nos permite perceber vazios que são preenchidos por significações. Nesse texto, não há uma crise de identidade, não há uma subjetividade hétero nem homo, há sim, um homem que vê naquela situação uma oportunidade para vivenciar desejos. Em termos de subjetividade, poderíamos cogitar que estivesse inclinada por uma subjetivação bissexual, por notar o modo como João se relaciona com a esposa e com o vendedor, mas nada está verticalizado no texto, além dos desejos.

Diante da leitura realizada no texto de Tresvisan (1994), um aspecto nos chama atenção: o modo como a linguagem é utilizada para materializar a espiral, estabelecida entre dois homens e uma mulher. As marcações dos advérbios e adjetivos para caracterizar a mulher como "querida", a "mesa arrumada", a "cama cuidadosamente estendida", a "casa imaculada", "a catinga do negro" nos possibilitam visualizar a formação da espiral, mesmo que esta relação não seja dita com todas as palavras.

Ainda no que se refere ao conto analisado, é preciso chamar atenção para o modo extremamente preconceituoso que a personagem se refere ao negro, através de uma expressão racista que estereotipa a personagem que lhe proporciona prazer. A vivência do desejo é marcada pela catinga, como se o que restasse daquele momento fosse o que diminui o parceiro. Notemos ainda que das expressões que destacamos no miniconto, a única que tem carga negativa é a que adjetiva o outro, menosprezando-o e reduzindo-o.

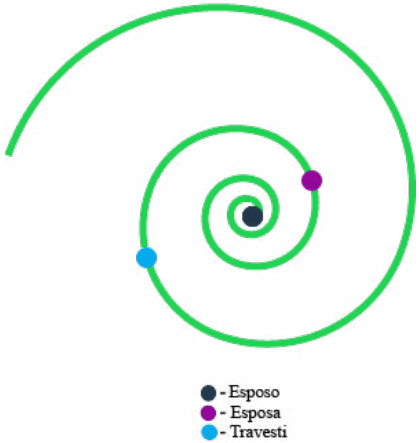
Do mesmo autor e publicado no mesmo livro, o "miniconto Nº 82" também exibe uma relação em espiral que se forma por meio de um *ménage à trois*. O texto Nº 82 carrega o olhar da mulher no relato da experiência.

A narradora protagonista, em uma única fala, mostra suas sensações diante de uma vivência: "– Meu marido levou um travesti para transar com a gente. Ele me beijou o seio, eu amamentava ainda o filho. Fui ao banheiro e, chorando, lavei, lavei" (Trevisan, 1994, p. 61).

A perspectiva do *ménage* é outra possibilidade de construir relações espiraladas. Essa prática, vista muitas vezes sob uma ótica negativa pelos sujeitos mais conservadores, tem sido uma recorrente nos relacionamentos atuais e representada nas obras literárias contemporâneas. O diferencial do *ménage* é o consentimento entre as partes envolvidas, não é uma situação em que um dos pontos da espiral esteja desconfortável, teoricamente.

Notoriamente, o texto é uma descrição de um momento pouco agradável, já que a esposa trata da situação como algo não desejado por ela, marcada em sua fala com a informação de que o seu marido leva alguém para transar com eles. No período seguinte, ela informa que "ele" a beijou no seio e, ao informar que vai ao banheiro, chorando, para lavar, deixa transparecer como não estava satisfeita com aquele envolvimento íntimo, em certa medida, imposto pelo marido, por entender que o seio que amamenta não deveria servir para o prazer travesti. Visualmente, temos uma espiral desenhada da seguinte forma:

Figura 4 – Representação da espiral amorosa no "Miniconto Nº 82" (1994)




Fonte: Arquivo da autora (2020).

Este segundo miniconto corrobora a ideia que temos defendido, de que há uma multiplicidade na construção das espirais amorosas. A diversidade, à qual nos referimos, está relacionada à formação que ocorre por personagens distintas e, consequentemente, de sensações variadas em suas vivências, que desenham movimentos e curvas, que ora se aproximam e ora se afastam. Nos dois textos percebemos a presença do desejo do homem como mola propulsora para as espirais: no primeiro, o desejo é direcionado para um vendedor de laranjas e, no segundo, para uma travesti, ampliando assim as possibilidades de vivências que fogem ao sacramento matrimonial, ainda que em ambos os textos os homens sejam casados com mulheres e constituam famílias aos moldes conservadores.

Nesse sentido, entendemos que o desejo, nos dois casos, é comandado pelo homem, ele que representa o discurso de poder. No entanto, em ambos, apesar da liberdade de possibilidades de vivências, há uma manutenção de uma configuração na qual o homem reitera um lugar conservador, em que se tem uma relação extraconjugal, mesmo entre iguais, mas se volta para a ordem normativa, para o lar, apontando para um neoconservadorismo que, apresentado como novo, borra as marcas do conservador, mas não ao ponto de apagá-las definitivamente.

Assim, não podemos afirmar que os maridos, nas duas narrativas, sejam homossexuais e que, por isso, vão deixar o lar para constituírem novos relacionamentos. Na verdade, o que está materializado no texto é o modo como as personagens vivenciam seus desejos e suas fantasias. Além disso, fica evidenciado como um desejo não anula o outro, pois estamos sempre desejantes. Por fim, nos possibilita pensar como, na contemporaneidade, os sujeitos ficcionais estão mais livres para experienciar modos de desejo que não estão ligados aos padrões que vigoravam de modo mais rigoroso nos séculos passados.

## Considerações finais

A proposta de analisar as relações afetivas e sexuais entre personagens da literatura brasileira por meio de figuras geométricas, especialmente da

espiral, permitiu identificar dinâmicas narrativas que escapam das estruturas fixas tradicionalmente associadas ao triângulo amoroso, abrindo caminhos para novas reflexões, considerando que as formas de desejo e afeto analisadas continuam em movimento, tal como a própria espiral que as metaforiza.

Nesse percurso, a espiral se mostrou uma imagem potente para visualizar essas relações. A análise das narrativas de Trevisan (1994), e suas personagens LGBTQIAPN+, reforça essa leitura, revelando experiências afetivas não monogâmicas em que a figura não se desenha pela quantidade de envolvidos, mas por suas formas de se relacionar. Assim, a leitura dos minicontos da obra *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan, permite observar como o autor mobiliza, de maneira concisa, temas complexos relacionados ao desejo, às estruturas familiares e à subversão das normas. Ambas as narrativas trazem à tona relações que escapam ao modelo monogâmico tradicional e evidenciam formas espiraladas de organização do desejo.

No miniconto nº 29, a espiral se desenha a partir do deslocamento de João, que vivencia um encontro furtivo em meio à normalidade aparente da vida conjugal. A estrutura textual sugere mais do que afirma, e é justamente nos vazios que se revela os envolvimentos. A linguagem, marcada por advérbios e adjetivos carregados de valor simbólico, contribui para compor o desenho da espiral, enquanto o desejo se realiza e se dissipa na tentativa de normalização do lar. Nesse processo, observa-se também a permanência de um discurso racista e estereotipado, que fragiliza a alteridade ao mesmo tempo em que a instrumentaliza para o prazer do protagonista.

Já o miniconto nº 82 oferece outra perspectiva, centrada na voz da mulher, que revela um *ménage à trois* como prática dolorosa. A protagonista, ainda envolvida com a maternidade, não apenas repulsa a experiência, mas expressa rejeição e tristeza diante da imposição vivida. A cena, embora represente uma relação múltipla, expõe o limite entre desejo e violência simbólica dentro de uma estrutura ainda assimétrica de poder. Mais uma vez, o desejo masculino conduz a narrativa e organiza a espiral.

Ambos os minicontos demonstram que a imagem da espiral permite visualizar como os desejos se configuram nas relações narradas. Ao invés de relações triangulares estáticas, o que se apresenta são movimentos

curvos e contínuos, com aproximações e afastamentos que desenham modos de subjetivação em trânsito. Esses textos reafirmam, portanto, a potência da literatura contemporânea como espaço de representação de afetos dissidentes e de reorganização das normas que historicamente regularam e seguem na tentativa de regular o desejo.

Nesse sentido, a leitura espiralada das relações escritas por Trevisan revela não apenas novas formas de organizar o desejo na ficção, mas também os limites e contradições de uma liberdade que ainda convive com marcas profundas de conservadorismo, desigualdade e preconceito. Os textos oferecem, assim, um campo fecundo para refletir sobre os modos como o sujeito contemporâneo vive, tensiona e representa seus afetos e desejos, mesmo quando estes seguem sendo atravessados pelas normas que ousam desafiar.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Algaravias do Desejo ou de como se tenta atracar um navegante e etc. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias da.; MORAIS, Raffaela Medeiros e.; SILVA, Taciano Valério Alves da. (org.). **Interfaces**: gênero, discursos, linguagens. São Paulo: Scortecci, 2014. p. 15-34.

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

JAKOBSON, Roman. O dominante. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 511- 518.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

ROQUE, Tatiana. **História da matemática**: uma visão crítica, desfazendo mitos e lendas. Rio de Jaeiro: Zahar, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. Tradução de Plinio Dentzien. **Cadernos Pagu**. São Paulo, n. 28, p. 19-54, 2007.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Aspectos do conto e do romance da atualidade: problemas de ordem teórico-conceitual. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.) **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. Campina Grande: EDUEPB, 2016. p. 19 – 59.

SILVEIRA, Micaela Sá da. ***A interface literatura e geometria:*** *problematizando matizes sexuais em Allex Leilla.* Orientador: Antonio de Pádua Dias da Silva. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

SILVEIRA, Micaela Sá da. **Espirais de desejos:** as relações de afeto na literatura brasileira. Orientador: Antonio de Pádua Dias da Silva. 2020. 200 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

TREVISAN, D. **Ah, é?**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

# HELENA, HERDEIRA DE UM DESTINO PARASITÁRIO

**Iasmim Santos Ferreira**[1]

## Considerações iniciais

Machado de Assis dedica boa parte de sua produção literária ao tema aparência versus essência, isto é, as máscaras sociais sobrepostas à identidade das pessoas, mostrando o jogo de interesses. Dessa temática central parte uma mostra desse jogo: o parasitismo. Esse tema aparece desde os primeiros escritos machadianos até os últimos, das crônicas e contos aos romances, da fase inicial à madura. Sua estreia se dá com o conjunto de crônicas *Aquarelas* (1859), publicado no jornal *O Espelho*, RJ. O conjunto de crônicas conceitua a parasítica, apresenta os principais tipos e os lugares mais proeminentes. Em seus romances, as personagens dão corpo as conjecturas afirmadas nas crônicas, expandindo os parasitas. Nessa esteira, Brayner (1979) demonstra a relevância das crônicas para nosso escritor, sendo um verdadeiro laboratório ficcional em que faz testes, produz, refaz para então se chegar aos textos da maturidade. Desde o primeiro romance, *Ressurreição*, o tema é abordado através do personagem Viana – parasita da mesa que se beneficia dos charutos, vinhos e jantares do médico Félix, com que deseja casar sua irmã Lívia – até o último *Memorial de Aires* – um diplomata aposentado que não deixa de visitar os ministros, de receber favores, de parasitar, sobrepondo as questões pessoais às de interesse público.

Este tema parte dos escritos de Luciano de Samósata, um sírio helenizado do século II d.C. que une as personagens da comédia ao diálogo filosófico, partindo da chamada sátira menipeia, de acordo com Sá Rego (1989) e Brandão (2001). Luciano escreve um diálogo *O Parasita*, o qual, ironicamente, coloca o parasitismo como a arte mais sublime pois consiste na amizade do anfitrião e do hóspede. Um dá de comer ao corpo, o outro ao espírito. O

1 Doutora pela UFS/PPGL, Professora Substituta de Literatura Brasileira no DLI/UFS. E-mail: iasmimferreira20@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4980-4416

parasita não tem emprego, não tem bens, usufrui do que o anfitrião oferece, vive despreocupadamente. Machado parte da discussão luciânica e adapta o tema à realidade brasileira, apontando os lugares da parasítica (na literatura, na igreja, na política, na diplomacia) e os tipos mais proeminentes (os fanqueiros literários, o parasita da mesa, o parasita literário, o empregado público aposentado, o folhetinista). Expandindo a proposta de Luciano, o cronista reflete que mais do que uma simbiose há uma parte que devora a outra, que precisa da outra para existir. Nas palavras dele: "é necessário aceitar essas criaturas tais como são – para aceitarmos a sociedade tal como ela é. A sociedade não é um grupo de que uma parte devora a outra? Eterno antagonismo das condições humanas" (Assis, 1859, p. 5).

O lucianismo é uma fonte para as raízes da carnavalização, segundo os estudos de Bakhtin (2010). As principais características dessa tradição filosófica nos escritos machadianos são: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (Sá Rego, 1989). Outrossim, Machado amplia a temática e se insere na tradição luciânica ao fazer uso dos recursos linguísticos próprios dessa linhagem. Nossos estudos apontam o parasitismo como um dos grandes temas machadianos presente em todos os seus romances. No caso de *Helena*, trata-se de um romance em que a protagonista não é propriamente uma parasita, mas atua como se fosse, ao usurpar uma herança que não lhe pertence, porém com um propósito digno de uma heroína: cuidar do seu pai biológico. O parasita que se sobressai na trama é Camargo, que se coloca como um adversário de Helena, com vistas de casar sua filha com o herdeiro do Conselheiro Vale, Estácio. Essa narrativa apresenta ecos da temática que se afunila com mais propriedade nos demais romances, sobretudo, em *Quincas Borba*. Neste artigo dedicamo-nos a apresentar esses ecos.

## Por dentro do romance Helena

Na advertência da nova edição, Machado alerta ao leitor a respeito do tom romanesco de *Helena*, o que, segundo o autor, se deve ao "eco de

mocidade" e à "fé ingênua", mas, como diz o próprio Machado, "cada obra pertence ao seu tempo" (Assis, 2015, p. 380). Portanto, devemos lê-la em sintonia com a época dos românticos. De fato, interessa-nos o destino parasitário que recai sobre a protagonista.

*Helena* apresenta duas características marcantes da tradição luciânica: o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* e a consciência de ficcionalidade. A história é narrada por um narrador observador que nos revela cada passo da trama e se mostra bastante consciente de seu papel ficcional. Como se pode ver no excerto: "Eugênia desfiou uma historiazinha de toucador, que omito em suas particularidades por não interessar ao nosso caso" (Assis, 2015, p. 395). Sua omissão revela a seleção de fatos e a elaboração caprichosa.

A história de Helena é uma versão paternalista, uma ilustração da cooptação burguesa, como mostra Schwarz (2012, p. 117): "Deixado a si mesmo, o jogo da cooptação e dos interesses burgueses dá resultados degradantes". Isto é, Helena é símbolo cristão de resignação e submissão diante da condição parasitária de usurpadora, opera na defensiva, sem interesse deflagrado como faz Guiomar, heroína do romance anterior, *A mão e a luva*. Embora sejam romances diferentes, o substrato é igual: "liga-se ao individualismo moderno, que a circulação do Capital produzia e o romance europeu divulgava, que não podíamos adotar nem desconhecer" (Schwarz, 2012, p. 129). Ou seja, na visão de Schwarz, é a incongruência do capitalismo em terras brasileiras, sem firmeza, sob circulação escravista e importando as questões do romance europeu, mais uma vez, "as ideias estão fora do lugar", usando termos do próprio Schwarz. Mas também é o lastro do parasitismo que se firma a cada romance machadiano, seja pelas personagens, seja pelo destino que recai sobre Helena.

O romance desperta a atenção de quem lê já nas primeiras páginas com a morte do conselheiro Vale e o desenrolar do misterioso testamento, cujo consentimento repousará no reconhecimento de Helena como filha. A família de Vale não sabe quem ela é, de onde vem, nem como surgiu essa paternidade. Do outro lado da narrativa, o leitor não sabe se se trata de uma personagem boa ou má. Como de praxe, Machado não se firma no maniqueísmo, e Helena nos surpreende pelo jogo de sagacidade e inocência.

Helena era dedicada à leitura, aos alfinetes, aos bailes e aos arranjos de casa; dona de uma voz de contralto magnífica e de uma beleza sem igual; pianista, entendida de costura, de bordados e de línguas, conhecia o francês, o inglês e o italiano. O narrador não só revela suas qualidades como também evidencia a maior delas: "O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres" (Assis, 2015, p. 391). Sobre Helena respingam caraterísticas do parasitismo: a usurpação da condição de filha, a mentira sobreposta à verdade e, principalmente, a adaptação. Esta é uma das mais fortes características do parasita: a capacidade de se adequar as situações; e a protagonista não dispensa essa virtude.

Helena pode ser considerada uma personagem plana, de acordo com as classificações propostas por Candido (2014), isto é, um elemento narrativo que não sofre grandes modificações ao longo da trama. Como "As personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes" (Candido, 2014, p. 67). Assim, por ser uma criação ficcional, e não uma pessoa em situação real da vida, torna-se um "paradigma mais eficaz" para compreendermos situações do dia a dia.

A jovem é aceita pela família e desenvolve um laço afetuoso com o irmão Estácio, pouco a pouco também consegue reverter a antipatia da tia Úrsula em puro afeto. Assim, "Entre a intensidade do desejo e o caráter reduzido e inibitório de sua finalidade, a contradição é flagrante, e o obsequiado pobre, a independência pessoal é o mínimo imprescindível, ao mesmo tempo que o máximo inalcançável" (Schwarz, 2012, p. 128). Apesar de Helena tornar-se rica, não é benquista pela condição de ser uma bastarda inserida após o testamento de Vale. Outrora obsequiada pobre, no presente não consegue alcançar a independência pessoal mínima. Dentre as narrativas românticas, Estela, de *Iaiá Garcia*, é a única que consegue se desvencilhar do obséquio.

Estácio é o filho querido da relação, homem que comandará toda a riqueza do pai falecido. Inconscientemente nutre um amor sexual pela irmã,

que não concretizará mesmo depois de desfeita a mentira sobre o seu parentesco. Segundo Schwarz, ele é uma retomada de Félix, de *Ressurreição*", "Uma personagem indecisa, assaltada de ciúmes cíclicos" (Schwarz, 2012, p. 143). O fato é que, para o rapaz, Helena torna-se uma companhia para cavalgar, ler e trocar ideias, um verdadeiro complemento para a família, conforme o narrador dá vazão ao pensamento de Estácio: "O que ali faltava era justamente o gorjeio, a graça, a travessura, um elemento que temperasse a austeridade da casa e lhe desse todas as feições necessárias ao lar doméstico. Helena era esse elemento complementar" (Assis, 2015, p. 390-391). Já para dona Úrsula, a reviravolta se deu quando adoeceu e recebeu cuidados de Helena. A tia reconheceu seu empenho e mudou seu sentimento para com a menina: "foi um verdadeiro anjo, foi mulher, mãe e filha. Obrigada, Helena! Pode ser que a medicina tenha ajudado a cura, mas o principal mérito é só teu" (Assis, 2015, p. 413).

Outrossim, a figura de Camargo eleva-se na narrativa, desde seu comportamento junto ao desenrolar do testamento até o desfecho da trama. O narrador descreve-o do seguinte modo:

> Camargo era pouco simpático à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente. Falava pouco e seco. Seus sentimentos não vinham à flor do rosto. Tinha todos os visíveis sinais de um grande egoísta; contudo, posto que a morte do conselheiro não lhe arrancasse uma lágrima ou uma palavra de tristeza, é certo que a sentiu deveras. Além disso, amava sobre todas as coisas e pessoas uma criatura linda, — linda Eugênia, como lhe chamava, — sua filha única e a flor de seus olhos; mas amava-a de um amor calado e recôndito. Era difícil saber se Camargo professava algumas opiniões políticas ou nutria sentimentos religiosos. Das primeiras, se as tinha, nunca deu manifestação prática; e no meio das lutas de que fora cheio o decênio anterior, conservara-se indiferente e neutral. Quanto aos sentimentos religiosos, a aferi-los pelas ações, ninguém os possuía mais puros. Era pontual no cumprimento dos deveres de bom católico. Mas só pontual; interiormente, era incrédulo. (Assis, 2015, p. 382).

Camargo, homem nada simpático à primeira vista, sentimentos às escondidas, católico exteriormente, por dentro, incrédulo. Era médico, casado com Tomásia, pai de Eugênia, a quem atribui todo o seu amor, segundo o narrador. Ele era um dos amigos mais chegados do conselheiro. Ao contrário de sua esposa, permanece sem fortes emoções após a morte do amigo. Pelo contrário, ao chegar em casa, tem uma conversa com Tomásia em tom baixo, sobre a qual a voz narrativa não revela mais do que o tom, mas não esquece de transparecer a relação dele com a filha e de marcar o primeiro beijo dado em Eugênia. "Era o primeiro beijo, ao menos o primeiro de que a moça tinha memória. A carícia encheu-a de orgulho filial; mas a própria novidade dela impressionou-a mais" (Assis, 2015, p. 383). O primeiro beijo que a mocinha lembra de ter recebido de seu pai é dado justamente em um momento que deveria ser de muita tristeza, na verdade, este funciona como o primeiro sinal de um projeto posto em marcha: tornar sua filha nora do conselheiro, logo, herdeira de sua riqueza.

Ao ler o testamento, Camargo insinua a todo tempo que Helena usurpa direitos de Estácio, até então, o único filho do conselheiro. Ataca a decisão do falecido como 'generosa à custa de direitos alheios' com 'excesso de ternura'. Estácio está mais preocupado em ser receptivo com a irmã do que com a divisão da fortuna, mostra-se curioso em saber detalhes de Helena, e o amigo do pai, que já conhecia a menina, revela ter a visto umas três ou quatro vezes. A intromissão do médico é demasiada e maliciosa, já que sua preocupação repousa em fazer com que a partilha dos bens seja exclusivamente do jovem e de sua futura esposa, nesse caso, sua filha.

> — Aconteceu o que eu previa, um erro, disse ele. Não houve lacuna, mas excesso. O reconhecimento dessa filha é um excesso de ternura, muito bonito, mas pouco prático. Um legado era suficiente; nada mais. A estrita justiça...
> — A estrita justiça é a vontade de meu pai, redarguiu Estácio.
> — Seu pai foi generoso, disse Camargo; resta saber se podia sê-lo à custa de direitos alheios.
> — Os meus? Não os alego.
> — Se os alegasse seria pouco digno da memória dele. O que está feito,

> está feito. Uma vez reconhecida, essa menina deve achar nesta casa família e afetos de família. Persuado-me de que ela saberá corresponder-lhes com verdadeira dedicação...
> — Conhece-a? inquiriu Estácio, cravando no médico uns olhos impacientes de curiosidade.
> — Vi-a três ou quatro vezes, disse este no fim de alguns segundos; mas era então muito criança. Seu pai falava-me dela como de pessoa extremamente afetuosa e digna de ser amada e admirada. Talvez fossem olhos de pai. (Assis, 2015, p. 384-385).

O médico não se dá por satisfeito com a riqueza de Estácio, trata também de lhe atribuir mais prestígio social por meio do espaço político. Camargo enseja fazer de seu futuro genro um deputado. Para isso se vale da posição de amigo do falecido, fingindo um amor paternal pelo jovem. Ele afirma: "A política é a melhor carreira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis" (Assis, 2015, p. 405-406). E mais: "Para facilitar-lhe o sucesso, entendi-me com duas influências dominantes. O negócio afigura-se-me em bom caminho" (Assis, 2015, p. 405-406). Esse capítulo chama a atenção para um desdobramento temático do parasitismo que aparece em outros textos machadianos: a política de favores. É justamente dela que o parasita vive e se move socialmente. Nas "Aquarelas" (1859), nosso autor debruça-se sobre cinco tipos parasitários, entre eles: o empregado público aposentado. Este permanece às sombras do antigo trabalho, sobretudo, da amizade com os ministros para empregar os parentes e os amigos. De forma análoga, em *Helena*, o pai de Eugênia comporta-se tal qual esse tipo parasitário; embora não seja um aposentado, alimenta-se das relações sociais para obter favores, e mais, deseja que por meio de Estácio sua filha alcance um lugar ao sol. Obstinado em fazê-lo um deputado, Camargo dá conselhos que redundam em como ser um parasita político.

O filho do Conselheiro Vale rejeita, em todo tempo, o cargo, mas Camargo não desiste e aponta o empecilho para tal cargo: "A única objeção seria a falta de opinião política; mas esta objeção não o pode ser. Há de ter, sem dúvida, meditado alguma vez nas necessidades públicas" (Assis,

2015, p. 406). No entanto, não se tratava de falta de opinião, mas de lados opostos, pois Estácio simpatizava com a oposição. Prontamente, o médico resolve esse embate.

> Nesse caso, dir-lhe-ei que ainda assim deve entrar na Câmara — embora pela porta dos fundos. Se tem ideias especiais e partidárias, a primeira necessidade é obter o meio de as expor e defender. O partido que lhe der a mão, — se não for o seu, — ficará consolado com a ideia de ter ajudado um adversário talentoso e honesto. Mas a verdade é que não escolheu ainda entre os dois partidos; não tem opiniões feitas. Que importa? Grande número de jovens políticos seguem, não uma opinião examinada, ponderada e escolhida, mas a do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam, a que as circunstâncias lhe impõem. Daí vêm algumas legítimas conversões posteriores. Tarde ou cedo o temperamento domina as circunstâncias da origem, e do botão luzia ou saquarema nasce um magnífico lírio saquarema ou luzia. Demais, a política é ciência prática; e eu desconto de teorias que só são teorias. Entre primeiro na Câmara; a experiência e o estudo dos homens e das coisas lhe designarão a que lado se deve inclinar. (Assis, 2015, p. 406).

Dessa maneira, o que importa não é a ausência ou a presença de uma opinião política formada, mas entrar na política, ainda que "pela porta dos fundos". Deve-se seguir o que a maioria dos jovens políticos fazem: acolher a opinião "do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam". Ademais, a política, segundo o personagem, é ciência prática, portanto, a experiência e o estudo vão inclinar Estácio a um lado. Duvidoso, o rapaz promete consultar Helena e o padre Melchior a respeito dessa ideia. O primeiro nome produz uma "careta interior" no proponente, mas sabe dissimular bem. "O nome de Helena produziu em Camargo uma careta interior. Exteriormente, não passou o efeito de um sorriso sardônico e dissimulado. Interveio uma pitada de rapé, que o médico inseriu lentamente" (Assis, 2015, p. 407).

Um dos meios mais eficazes na parasítica é a amizade. É por meio desta que Camargo dissimula seus reais interesses e afasta seus opositores.

Ao se despedir do futuro deputado, assevera: "Consulte as pessoas de seu agrado. Quem não estiver com a minha opinião, não é seu amigo. Em todo o caso, ninguém lhe poderá afirmar que não é a amizade, a longa amizade" (Assis, 2015, p. 408).

Por mais que Estácio tentasse negar, ele apaixonou-se por Helena, porém o amor ficou submerso em si por não poder concretizá-lo. Ela, por sua vez, também demonstrava amá-lo, mas para dissipar tal infortúnio, estimulava-o a se casar. É justamente pela impossibilidade desse amor que Camargo traça seus planos para casar o herdeiro de Vale com sua filha.

Como Helena recebia muitas cartas e começou a sair em companhia de um escravizado a fim de visitar seu pai Salvador, as suspeitas de que fosse um amor rondavam os pensamentos da nova família. Menos para Camargo, que sabia da paternidade roubada de Salvador e inventada pelo Conselheiro Vale e pela mãe de Helena. Ele não perdeu a oportunidade de pressionar a jovem para levar seu irmão a se casar com Eugênia. O narrador destaca o fato de Helena e Camargo não se suportarem e, principalmente, a pressão que ele exerce sobre a menina. Nas palavras da personagem: "– Dizia que muito se devia esperar da dedicação de uma moça que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul" (Assis, 2015, p. 425). Ele se referia à casinha onde Salvador morava e por onde Helena e Estácio cavalgavam, a qual foi objeto de registro nos desenhos da jovem, que acabou presenteando seu irmão. Camargo não estava preocupado com o valor simbólico e subjetivo da casa e das visitas de Helena, mas com o cumprimento de seu plano, por isso, aquele fato ganhou valor de prova contra sua opositora. A protagonista se rendeu à ordem recebida e ao chamar o médico cruel, recebe como justificativa o fato de ser um pai extremoso e discreto. Sobre Eugênia repousa toda a possibilidade de ascensão social, prestígio e riqueza, o que, na verdade, não é preocupação de pai, mas sua vontade sobreposta à da filha. Quando Camargo obtém a dupla vitória de seu plano, o pedido de casamento e o aceite da carreira política, o narrador põe em tela seu sentimento:

> O casamento era muito, mas não bastava. Camargo cuidara na carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura. Se o marido de Eugênia se confinasse no repouso doméstico, entre a horta e a álgebra, a ambição de Camargo padeceria imenso. Vimo-lo apresentar a Estácio a maçã política; recusada a princípio, foi-lhe de novo apresentada, e finalmente aceita com a noiva. Esta dupla vitória foi o momento máximo da vida do médico. Ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior, — antegostava as delícias da notoriedade, — via-se como que sogro do Estado e pai das instituições. (Assis, 2015, p. 431).

Conforme o narrador revela, Camargo projeta no genro e na filha suas ambições para sentir-se "sogro do Estado e pai das instituições". A narrativa descortina o sentimento que nutria pela menina, era quase que sua religião. Ele era capaz de amá-la acima de tudo e de empregar a violência, a perfídia e a dissimulação para fazê-la feliz. De fato, "era a ternura do egoísta; amava-se na própria obra" (Assis, 2015, p. 430). Por conseguinte, não era a felicidade da filha que buscaria sem limites, mas a sua própria. Camargo era um homem sem afeições, o casamento era força da gravidade e "nas relações morais dos homens possuía somente o troco miúdo da polidez; a moeda de ouro dos grandes afetos nunca lhe entrara nas arcas do coração" (Assis, 2015, p. 430). Polido e desejoso por prestígio, seu maior amigo foi o conselheiro Vale, mas nunca deu prova de sacrifício.

Vale mencionar que os beijos de Camargo são marcações na narrativa, sinais de avanços no seu plano e pontos altos da trama. O primeiro é dado quando o conselheiro falece, o segundo quando a carta de Estácio chega, esta pedia a mão de Eugênia em casamento, e o terceiro quando a família descobre que Helena não é filha de Vale, mas de Salvador, o qual fica na casinha onde a jovem visitava todas as manhãs bem cedo. Estácio e dona Úrsula ficam desolados com a descoberta, porém abre a possibilidade de o jovem consumar seu amor matrimonial pela moça. No entanto, ela não sobrevive aos infortúnios e chega ao falecimento. Como coloca o crítico: "Basta saber que Helena não tinha culpa no quiproquó, e que foi tudo

uma *fatalidade do destino*" (Schwarz, 2012, p. 123, grifo do autor); o destino é que lhe põe na condição parasitária.

## Considerações finais

Em geral, as personagens apresentam incongruências: Camargo é vilão e amigo fiel da família Vale; dona Ursula detesta filhos naturais, mas é uma santa para com Estácio; o Conselheiro é hipócrita em política, mau marido e alma nobre; Helena sobressai-se pela bondade, mas herda bens que não lhe pertencem enquanto filha, em conformidade com Schwarz (2012, p. 134). Como sugere Bosi (2006), Helena seria o oposto de Guiomar, Estela não disputa Jorge com Iaiá Garcia e os destinos femininos são diferentes nos primeiros romances. Isso demonstra uma ambivalência do paternalismo, já que os destinos variam conforme as personagens. A estrutura paternal requer proteção humilhante para quem a aceita ou uma alta dose de esperteza, logo, os dignos estarão à margem do poder, de acordo com Bosi (2006, p. 12). Em suma, a narrativa *Helena* põe o paternalismo em evidência; tinha tudo para consolidar o quase incesto, mas dobra a curva dos românticos com o amor não alcançado e recai sobre a protagonista um destino parasitário.

Nossa leitura compreende o parasitismo, em Machado de Assis, como lastro cultural da colonização que atravessa diferentes classes, condição financeira e intelectual e se infiltra nos corações férteis. Um lastro na identidade brasileira que é vivenciado pelos que relutam ao verdadeiro trabalho e têm devoção pelo favor. Nosso trabalho persegue a proposta de Silviano Santiago, a de ler a obra machadiana como um todo organizado. Em seu dizer: "Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam" (Santiago, 2015, p. 129).

Nesse sentido, das primeiras linhas na imprensa às grandes narrativas comprova-se uma roleta de parasitas, apresentada nas crônicas "Aquarelas" e encarnada nos romances: *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá*

*Garcia*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires*. Tal tema perpassa a pena machadiana, atravessa fases e gêneros literários, dando vida a uma face do que Machado parece se ocupar por toda vida: a preponderância da aparência sobre a essência, cujos parasitas são os mestres em obter as batatas dos vencedores.

Esse lastro cultural se dá pelas marcas da escravidão, consequentemente, a não-valorização do trabalho. O Brasil inicia sua história como colônia de exploração dos portugueses para movimentar a economia de Portugal e abrigar todos os não-benquistos da Europa, em termos de Romero (1967), os "vagabundos portugueses". O espírito aventureiro leva à espoliação e a escravização dos africanos (Holanda, 1995). Esse mal atinge não só o Brasil como a fundação da América Latina como discute Santiago (2006). Num país rural como era o Brasil, as pessoas livres pobres não tinham muitas opções de trabalho, nem terras, restando ser agregados ou parasitas, segundo Costa (2010). Com a abolição altera-se a lei, mas não extingue as formas de exploração e de não-acesso aos meios de produção. A estrutura social de pirâmide e trapézio (Faoro, 2001) e a política de favores (Schwarz, 1991, 2012) são os fermentos para a proeminência de parasitas. Seguindo a classificação do próprio Machado nas Aquarelas: o parasita da mesa é mais inofensivo, quer apenas viver despreocupadamente, contudo o parasita do espírito e da consciência deseja o poder, com isso oprime a massa. Exemplos bem claros disso é o oposto entre José Dias e Brás Cubas. Nesse sentido, podemos isentar a protagonista Helena que não parasitou, mas recaiu sobre ela um destino parasitário, usurpando uma herança que não era sua de fato, mas com intuito de proteger seu pai biológico. Helena é uma heroína, em termos românticos, que sofre as agruras do parasita Camargo. Uma peça no quebra-cabeça machadiano de parasitas do corpo e da consciência.

## Referências

ASSIS, Machado de. Helena. In: ASSIS, M. de. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, Machado de. **Aquarelas**. 1859. Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 29 mai. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANDÃO, Jacyntho L. B. **A poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**: tradição e renovação da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Senzala à colônia**. 5ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. 4ª Ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Luciano de Samósata. Séc II. **O Parasita**. In: Luciano [III]. Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <http://www.uc.pt/imprensa_uc>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ROMERO, Abelardo. **Origem da Imoralidade no Brasil**: História da Formação do Caráter Nacional. Rio de Janeiro: Conquista, 1967.

SÁ REGO. E. José de. **O Calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Retórica da verossimilhança**. In: ASSIS, M. de. Machado de Assis: obra completa em quatro volumes. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **A poesia envenenada de "Dom Casmurro"**. Novos Estudos CEBRAP, nº 29, março 1991, pp. 85-97.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

# "AS NOVAS FAÇANHAS DE MACOBEBA": A PRESENÇA DO MONSTRO NA LITERATURA DE CORDEL[1]

**Thayane Verçosa[2]**

Surgido, primeiramente, no periódico pernambucano *A província*, no dia 7 de abril de 1929, o monstro Macobeba foi apresentado no texto "Macobeba é mais feio que o cão", como "um horrível ente fantástico [que] anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos" (Mathias, 1929b, p. 3), em uma publicação que vinha acompanhada por um breve resumo, não assinado, caracterizado pelo tom de novidade: "Em artigo para *A Província* o sr. José Mathias inicia hoje uma série de revelações sensacionais sobre um tal Macobeba, bicho horroroso que está aparecendo nas praias do sul". Com uma extensão considerável, ocupando a maior parte da terceira página do periódico, acompanhado por artigos de temáticas diversificadas, e do desenho da criatura feito por Manoel Bandeira – um relevante artista gráfico e desenhista pernambucano –, ilustrando as principais características físicas do monstro, o primeiro texto destaca uma série de características físicas e comportamentais da personagem:

> Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos. Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de lobisomem,

1 Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI E-26/200.285/2025.

2 Pós-doutoranda, com bolsa da FAPERJ, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF). Doutora em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com bolsa da Capes. E-mail: thayaneverco-sa@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9680-8252

> enorme cabeleira [...] de "Mãe d'água", feroz como "João Galafoice", traiçoeiro e rápido como o "Pai do Mato", o Macobeba empunha uma vassoura de resistentes cordas de cruapé e devasta tudo por onde passa. [...] Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes da sua caraça de "Lobisomem". Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem fica pelos caminhos entontecendo, embriagando, envenenando as gentes (Mathias, 1929b, p. 3).

Inserido, em alguma medida, na tradição folclórica brasileira, ao ter alguns elementos de sua caracterização equiparados aos de personagens folclóricos como "Mãe d'água", "João Galafoice" e "Pai do Mato", também se destaca aqui o modo como inúmeros aspectos que constituem o seu caráter animalesco-diabólico são ressaltados, isto é: a sua velocidade; o modo como, por onde passa, deixa tudo queimando; o seu acre cheiro – composto, inclusive, pelos vapores de enxofre deixados pelo diabo – que, em alguma medida, ataca as pessoas sem que ele precise se aproximar delas; a sua ferocidade; a sua maldade; e o seu comportamento destrutivo.

A mencionada caracterização permanece na maior parte dos textos sobre o monstro, publicados de abril a setembro de 1929 no mencionado periódico. Nesse período, Macobeba é o protagonista de 28 publicações que abordam seus malfeitos, seu aspecto destrutivo, sua genealogia, entre outros. Desse total, 26 foram assinados por José Mathias – pseudônimo do senhor de engenho e escritor, Júlio Bello, amigo de Gilberto Freyre, diretor do periódico à época das publicações –, um por Estevão Pinto e outro por José Lins do Rego. Pode-se considerar que as 26 publicações assinadas por José Mathias apresentam uma estrutura folhetinesca, na medida em que diferentes acontecimentos vividos pela criatura se sucedem e se relacionam de maneiras diversas.

Em "Macobeba é mais feio que o cão", a primeira publicação da série, além de apresentar as mencionadas características do monstro, o narrador

também assegura: "Ninguém mais sai de casa da boca da noite para o dia. O Macobeba vive na zona ribeirinha do mar não se afastando dez léguas dos cômoros da praia" (Mathias, 1929b, p. 3), revelando o tamanho da ameaça e fazendo, na sequência, uma súplica:

> Nossa Senhora proteja as criancinhas de cachos de cabelos louros, as meigas criancinhas das praias da maldade do estafermo. Deus permita que "João Galafoice" que é ranzinza, birrento e teimoso venha do mar e o velho "Pai do mato" desça da floresta, que se ajuntem com as quatro maiores e mais ligeiras "caiporas" da mata virgem, com a "Mãe-d'água" e o "Lobisomem" e deem cabo do malvado para que fiquem as beiras de praia livres do Macobeba (Mathias, 1929b, p. 3).

O narrador revela, portanto, o tamanho da ameaça representada pela criatura, algo que é ainda mais enfatizado na segunda publicação da série, a do dia 11 de abril de 1929. Nela, em suas andanças, Macobeba "passou atrás da igreja de São Mateus, no cemitério, profanou as sepulturas jogando dentro da macega de lacre vermelho do cercado ossadas e caveiras de defuntos" (Mathias, 1929a, p. 3) e "está bebendo a água da maré que nunca mais pôde submergir o mangal". Assim, o narrador conclui que: "O Macobeba é como um "judeu errante": semeia a desgraça no seu caminho. É a alma danada do fogo e da devastação. É necessário caçá-lo com desespero. Tiro não o mata, fogo não o queima, água não o afoga, mas é preciso acabar com o Macobeba" (Mathias, 1929a, p. 3), algo que será repetido diversas vezes em outros textos, enfatizando o caráter maligno e ameaçador da criatura.

Enquanto a série de textos ainda estava sendo produzida e publicada no periódico pernambucano, ou seja, ainda em maio de 1929, Mário de Andrade publicou, no *Diário Nacional* de São Paulo, a sua versão do monstro, na qual apresentou Macobeba como "uma assombração muito simpática"(Andrade, 1929, p. 3), conservando, entretanto, algumas de suas características físicas que permitem o seu reconhecimento. Dessa maneira, ao mudar o caráter da personagem monstruosa, isto é, de "um horrível ente fantástico" (Mathias, 1929b, p. 3) para uma "assombração

muito simpática" (Andrade, 1929, p. 3), o autor de *Macunaíma* deslocou e subverteu a *figuração* original do monstro, criando, à sua maneira, o seu Macobeba, iniciando, assim, a extensa e complexa cadeia das *refigurações autorais* do personagem.

Para compreender melhor esse processo, devemos lembrar, primeiramente, com Carlos Reis, que a refiguração é o "processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens" (Reis, 2018, p. 421), sendo necessário também especificar, com Nabil Araújo em "Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)", que, tal como na recepção de Fausto, há, em uma escala menor, na recepção de Macobeba: "uma cadeia refiguradora na qual [...] se adensarão [...] os vínculos de cada nova refiguração da [personagem] a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um "sobrenome", a denotar, então, um laço de filiação" (Araújo, 2020, p. 319-320).

Além de Mário de Andrade, outros autores relevantes do Modernismo brasileiro também refiguraram o monstro. Em 1930, Graciliano Ramos criou a sua versão de Macobeba, ao produzir uma crítica alegórica ao caráter diabólico do messianismo na política, com os textos "Macobeba pré-histórico" e "Macobeba antigo". Entre os anos de 1943 e 1946, Jorge de Lima publicou, no periódico carioca *A manhã*, três textos repletos de elementos maravilhosos, nos quais Macobeba figurou como uma espécie de vilão. Em 1959, já então consagrado por textos críticos acerca de diferentes obras da literatura brasileira, como *Roteiro de Macunaíma*, Manuel Cavalcanti Proença, tal como Graciliano Ramos, também elaborou uma crítica alegórica, agora ao caráter diabólico do capitalismo, ao figurar o monstro como o presidente de uma megacorporação totalitária e predatória, o vilão a ser derrotado no seu *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*. Já em 1975, Joaquim Cardozo publicou a peça "Marechal, boi de carro", na qual os macobebas aparecem como um grupo monstruoso responsável pela destruição de Muribeca, um município de Sergipe.

Além dessa espécie de recepção literária do monstro, composta pelas mencionadas refigurações autorais, há também uma recepção mais

popular, composta pelas refigurações da criatura em veículos de comunicação distintos, com finalidades diversas, como propagandas, críticas políticas, etc. Ademais, em uma espécie de bifurcação entre as duas cadeias de recepção, uma vez que ainda se tratam de manifestações escritas e autorais, mas pertencem a outros gêneros textuais, podemos situar os cordéis *As novas façanhas do Macobeba* e *O monstro do Rio Negro*, bem como o livro escrito por Marita Guerra, *Memórias de Macobeba*, espécie de coletânea de narrativas e tramas populares pernambucanas, protagonizadas por seu pai.

Em 1949, Francisco Firmino de Paula, autor de uma vasta produção de cordéis, publicou a obra intitulada *As novas façanhas do Macobeba*.[3] A capa, ilustrada com uma xilogravura, trouxe a figura que posteriormente viria a ser reproduzida também na capa de algumas edições do *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba* (1959), de Cavalcanti Proença.

Logo no início do cordel, composto por sextilhas, o eu lírico faz uma espécie de apresentação, de contextualização, de um certo imaginário popular recifense – imaginário esse do qual fazem parte obras como *Assombrações do Recife Velho* (1955), de Gilberto Freyre – que justificaria o constante surgimento de lendas urbanas e criaturas fantásticas na capital do frevo:

> Nunca falta no Recife / quase sempre um novo fato / verdadeiro, ou inventado / por algum sujeito chato, / na cidade ou nos subúrbios / sempre aparece um boato // Certo é que às vezes há / casos que o povo admira / por ser real, porém muitos / na maioria é mentira / é ideia de estudante / ou crendice de caipira // As vezes bancam fantasmas / para perturbar a ordem / ou imitam o lobisomem / pela rua assombram e mordem, / roubam moças e cometem / toda espécie de desordem (De Paula, 1949, p. 2).

3 Após inúmeras pesquisas, descobrimos que o cordel "As novas façanhas de Macobeba" se encontra na Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, localizada em Campina Grande, Paraíba. Como o acervo não está disponível online, enviamos um e-mail para a Biblioteca, explicando a pesquisa realizada e perguntado se seria possível o envio de fotos do cordel. A funcionária Vanessa Lenier, a quem agradecemos imensamente, respondeu imediatamente com o envio das imagens.

Composto por rimas alternadas, com o segundo, quarto e sexto versos rimando, o eu lírico do cordel apresenta aqui um fenômeno relativamente comum na região, o da invenção de boatos e casos sobrenaturais, detalhando, inclusive, algumas atitudes tomadas por aqueles que resolvem criar tais histórias e perturbar a ordem pública, cometendo diferentes tipos de desordens e crimes. Nesse processo, ao mesmo tempo em que reconhece que variadas criaturas, como fantasmas e lobisomens, são imitadas com intuitos diversos, o eu lírico ressalta que, eventualmente, a história contada é admirada pelo povo "por ser real" (De Paula, 1949, p. 2), ou seja, levantando a possibilidade, desde o princípio, de que o caso contado no cordel seja uma dessas raridades de casos verdadeiros.

Depois de apresentar brevemente alguns hábitos do monstro, o eu lírico detalha a composição física da criatura:

> Macobeba é um sujeito / meio homem e meio bode, / tem presas como o queixada, / barba pontuda e bigode, / quem cair nas unhas dele / se acaba e ninguém acode. // As orelhas de jumento, / tem chifres igual um touro / olhos grandes ventas chatas, / é todo preto o seu couro / boca enorme e tem um cheiro / de enxofre e ovo gôro // Mãos grossas e dedos longos / unhas de pontas aguçadas, / imitando essas mulheres / que têm as unhas pintadas. / Usa uma vassoura para / varrer das mesmas as calçadas // A cauda muito comprida, / com a ponta em forma de seta / os braços dele parecem / um guidão de bicicleta, / qualquer sujeito valente / vendo ele pega a reta. // Tem o aspecto de um monstro / seu corpo é todo peludo, / da cintura para baixo / ainda é mais cabeludo / enfim, o tal Macobeba / além de horrendo é chifrudo (De Paula, 1949, p. 2-3).

Enquanto na criação de Júlio Bello o monstro era constituído fisicamente como uma espécie de híbrido de diversos animais, incluindo características físicas e comportamentais herdadas de criaturas folclóricas, o Macobeba desse cordel é uma espécie de fusão entre homem e bode, o que acaba reforçando o seu aspecto diabólico. O fato de que ele seja metade bode não o isenta, porém, de ser comparado a outros animais: as suas presas são iguais às do "queixada", as orelhas "de jumento", e os chifres de "um touro".

Além dessas características, outros elementos reforçam o seu aspecto diabólico: (i) o cheiro que sai da sua boca, "de enxofre e ovo gôro" – lembremos de como o cheiro de enxofre é um elemento presente na caracterização de criaturas diabólicas; o monstro de Júlio Bello, por exemplo, entontecia a população com o seu cheiro; (ii) a cauda com "a ponta em forma de seta", tal como o rabo do diabo; (iii) "a barba pontuda", característica muito comum nas representações diabólicas; e (iv) o medo que leva à população, pois "qualquer sujeito valente / vendo ele pega a reta". Para além desses aspectos, tal como na figuração original, aqui ele também tem os "dedos longos" e as "unhas de pontas aguçadas" – estas na criação de Júlio Bello são comparadas às unhas de lobisomem, enquanto aqui são equiparadas às unhas de mulheres.

Ademais, outro aspecto da figuração original é também retomado: a vassoura que o monstro carrega. Se para o Macobeba de Júlio Bello a vassoura parecia ser inútil – lembremos que, em sua refiguração, Mário de Andrade também ironiza essa característica: "carrega sempre uma vassoura de fios duros maravilhosamente inútil. Não serve-se dela pra nada. Ora por que será que o Macobeba traz uma vassoura na mão?" (Andrade, 1929, p. 3) –, aqui ela tem uma utilidade bastante prática: "varrer das mesmas as calçadas" (De Paula, 1949, p. 2), isto é, expulsar as mulheres das calçadas, quase como uma atitude de organização do espaço urbano ou, quiçá, de um gesto de proteção, no sentido de expulsar as mulheres de determinados lugares da cidade, a fim de que elas voltassem às suas casas.

Na sequência, o eu lírico apresenta um novo elemento do monstro: "Faz uma zoada horrível / quando pisa sobre o chão / e quando quer cria asas / e voa como um Dragão / deita fogo pelas ventas / como as lavas de um vulcão" (De Paula, 1949, p. 3). Assim, além de ser um híbrido de homem e bode, com diversos elementos animalescos e diabólicos, aqui o monstro ganha novas características que o deixam ainda mais poderoso e invencível: o fato de poder voar "como um Dragão" na hora que quiser, e a habilidade de soltar "fogo pelas ventas". Com a revelação dessas características que o deixariam ainda mais poderoso e invencível, o eu lírico continua:

> Muita gente narra que / essa visão esquisita / é um sujeito grã-fino / e alguém mesmo acredita / ser um certo Macobeba / procurando uma Cuquita. // Até o meio da cintura / tem aparências de homem, / o resto é um bode puro / dos pés ao abdômen, / e por isso muitos dizem / Macobeba é lobisomem. // Alguém diz que Macobeba / não é do nosso planeta: / ou é saci-pererê / ou tentação do Capeta / boi-tatá, mula de padre / caipora ou a mula preta. // Macobeba é encantado / surge de qualquer maneira / pois quando quer se transforma / em qualquer troço que queira / já houve quem visse ele / imitando uma caveira // Tem vezes que ele aparece / transformado numa porca / se alguém meter-se a enfrentá-lo / torna-se feia a mazorca / o sujeito ou se escapole / ou Macobeba o enforca (De Paula, 1949, p. 5).

Ao dizer que algumas pessoas pensam que Macobeba é, na verdade, um sujeito grã-fino, uma vez mais o eu lírico reitera uma certa concepção popularesca da transformação do diabo em humano: a suposição de que, quando assume a forma de homem, ele se apresentaria como um rapaz rico, elegante, poderoso. É possível pensar que essa ideia da transformação em "grã-fino" está relacionada, em alguma medida, ao que faz Cavalcanti Proença em sua refiguração do monstro, ao colocá-lo como presidente de uma megacorporação totalitária e predatória, uma vez que, se Macobeba é um grã-fino ou um presidente de empresas, confirma-se a ideia de que o capitalismo é algo diabólico. Na mencionada obra, essa crítica alegórica é elaborada a partir do modo como a empresa presidida por Macobeba, intitulada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz, Colonizadora S/A), lida com os pequenos proprietários e clientes na localidade do Popenó. No entanto, as inúmeras práticas predatórias e destrutivas da empresa são sempre apresentadas por seu funcionário como sinais de progresso e melhorias para o país.

Por outro lado, voltando aos versos do cordel, essa hipótese de Macobeba como "sujeito grã-fino" vem acompanhada por inúmeras outras classificações que definem Macobeba a partir de personagens do folclore – como: "é lobisomem", "é saci-pererê" ou "tentação do capeta" "boi-tatá,

mula de padre / caipora ou a mula preta" (De Paula, 1949, p. 5) –, que acabam, em última análise, dificultando a definição do que realmente seria o Macobeba. A classificação mais precisa da passagem supracitada, que abarca todas essas definições, é  Macobeba é encantado , pois tal adjetivo comporta todas as tentativas de caracterizações anteriores. Se ele é um ser encantado, todas as possibilidades de apresentação, de definição, de caracterização são possíveis, quiçá, compossíveis.

Na sequência, após mais algumas descrições sobre a sua aparência física, o eu lírico comenta um episódio de conflito entre o monstro Macobeba e um de seus inimigos, isto é, alguém que resolveu desafiá-lo:

> Sexta-feira um valentão / encontrou ele no morro / gritou: bicho! Você corre, / se acaba ou pede socorro! / Macobeba deu um pulo / transformou-se num cachorro // Quando ele viu Macobeba / num cachorro transformado, / meteu-lhe o punhal com força / mas o bicho exercitado / pulou por cima do brabo / ele caiu assombrado (De Paula, 1949, p. 5).

Ao se metamorfosear rapidamente em um cachorro, o caráter encantado do monstro fica mais evidente. Com tantas características distintas, que incluem a capacidade de voar e soltar fogo pelas ventas, a criatura escolheu se transformar em um cachorro, quando confrontado por um "valentão". Mesmo golpeado com um punhal, Macobeba consegue assombrar e derrotar facilmente aquele que o havia atacado. Depois da fácil vitória do monstro, o eu lírico apresenta mais conflitos envolvendo o monstro e seres humanos:

> Três sujeitos o cercaram / dando mostras de valentes / e os mesmos se achavam / armados até os dentes, / Macobeba deu em todos / Inda hoje estão doentes. // Um bêbado viu Macobeba / bateu logo a mão na faca, / com a força da cachaça / gritou para ele emburaca! / mas quando viu a derrota / correu, perdeu a casaca. // Um campeão encontrou-o / procurou dar nele um soco / E Macobeba deu-lhe um chute / ele subiu como um coco / e desceu feito uma bola / caiu sentado num toco (De Paula, 1949, p. 6).

Com a mesma facilidade com que havia derrotado um sujeito que resolveu provocá-lo, aqui Macobeba derrota os três, independentemente do armamento carregado por eles. Por outro lado, também se destaca o fato de que, diante de um ataque orquestrado, o monstro se defenda sem matar, enforcar, nem queimar nenhum deles, o que poderia fazer com muita facilidade, devido à sua força; é como se a criatura, apesar de tão habilidosa e diabólica, poupasse a vida daqueles que a atacaram. Posteriormente, o eu lírico comenta:

> Por aí existe brabo / atrevido e fanfarrão / que às custas de aguardente / sempre banca o valentão / porém vendo o Macobeba / perde de vez toda ação. // Pois Macobeba é igual /"a cobra que mordeu Belo" / somente a figura dele / deixa o fulano amarelo, / faça juízo, enfrentando / com tal sujeito um duelo // De forma que Macobeba / é feio e misterioso, / ligeiro e muito valente, / forte, grande e musculoso, / audacioso e perverso, / traiçoeiro e catingoso. // Já ouvi alguém dizer / isso tem "água no bico" / não é bicho nem visão, / é algum sujeito rico / atrás de mulher ou moça, / fazendo todo fuxico (De Paula, 1949, p. 7).

Mesmo aqueles que, sob o efeito do álcool, se sentem mais desinibidos e corajosos, prontos para enfrentar diferentes situações, diante de Macobeba ficam inertes. Ao dizer que o monstro é igual "a cobra que mordeu Belo" – expressão usada para se referir a um homem corajoso –, o eu lírico reitera o fato de que a criatura não teme ninguém nem foge dos combates, pois parece ter ciência de sua indestrutibilidade, reiterada pelos adjetivos apresentados em sequência: "feio", "misterioso", "ligeiro", "valente", "forte", "grande", "musculoso", "audacioso", "perverso", "traiçoeiro" e "catingoso". Ainda que os adjetivos "feio" e "catingos" pareçam destoar do conteúdo de ameaça e violência das outras qualificações, a presença deles aqui se justifica pelo elemento diabólico da criatura: a feiura, além de ser explicada pela sua composição corporal mista, também serviria para incutir medo naqueles que o vissem, enquanto o "catingoso" seria consequência do cheiro de enxofre que deixa por onde passa. Ao comentar que ouviu relatos de que a história de Macobeba tem "água no bico", ou seja, segundas

intenções, o eu lírico reforça a hipótese, já apresentada anteriormente, de que o monstro seria, na verdade, um "sujeito rico" interessado em conquistar "mulher ou moça".

Posteriormente, o eu lírico apresenta uma nova possibilidade de caracterização do monstro, uma vez que, em diversas passagens, ele já evidenciou que não crê plenamente em todas as características monstruosas comentadas pela população: "Talvez esse Macobeba / seja algum ex-deputado / que nada fez pelo povo, / morreu desprestigiado / surgiu agora em Olinda / nas ruas correndo fado" (De Paula, 1949, p. 8). Assim, o monstro seria, na verdade, uma espécie de reencarnação de um político incompetente, que teria retornado à vida para cumprir a sua punição pelo desrespeito e descaso com a população que havia acreditado anteriormente em suas promessas; ou, ainda, esta poderia ser também uma espécie de morte social que teria forçado o deputado a fugir de sua cidade e recomeçar a vida em Olinda, longe da sua carreira política original. Lembremos que esta não é a primeira vez que Macobeba é inserido na política; Graciliano Ramos produziu uma crítica política alegórica em 1930, ao fundir o monstro a um político local para mostrar o caráter diabólico do messianismo na política.

Apesar de recuperar essa anedota local, o eu lírico explica: "Mas o povo ainda crê / que o bicho não é gente, / para pegá-lo é preciso / de um sujeito valente, / muito forte e musculoso / que beba muita aguardente" (De Paula, 1949, p. 8). Dessa maneira, ele reforça, novamente, a crendice popular pernambucana em monstros e assombrações, de modo que a única solução seria o aparecimento de um sujeito forte, musculoso e valente, capaz de beber "muita aguardente" para criar coragem de combater o monstro e vencê-lo. Logo, o eu lírico acaba reiterando a relação entre a bebida alcóolica e o surgimento da coragem, pois somente assim alguém poderia acabar com a criatura. Por outro lado, se pensarmos que por diversas vezes ao longo do cordel ele levanta a hipótese de que Macobeba seria, na verdade, um homem rico, ao mesmo tempo em que questiona as características atribuídas à criatura, a necessidade do consumo de aguardente aqui enunciada poderia estar relacionada não apenas ao despertar da coragem, mas

também à afloração da imaginação para a visão do monstro – lembremos do final da série de textos em *A Província*, no qual Júlio Bello confessou que Macobeba era apenas um produto de seu delírio de bebedeira.

Finalmente, o eu lírico encerra *As novas façanhas do Macobeba* com a seguinte estrofe, que parecem sintetizar muito do que foi apresentado sobre a personagem ao longo da obra:

> **D**igo a quem beber cachaça
> **E**squeça ela não beba
> **P**ouca sendo uma canada
> **A**lguém lhe dando receba,
> **U**se álcool e não se negue
> **L**ute e veja se consegue
> **A**garrar o Macobeba (De Paula, 1949, p. 8; grifos nossos).

A presença de sete versos nesta estrofe, o que a diferencia de todas as outras do cordel, parece ser explicada pela composição do acróstico com o sobrenome do autor, prática configurada com o intuito de "impedir a apropriação indevida de [...] poemas. O acróstico passou a ser utilizado para que o verso somente pudesse obedecer às regras de rima e versificação por meio da manutenção das letras iniciais do nome do autor" (Dossiê, 2018, p. 100). Dessa maneira, o sobrenome de Francisco Firmino de Paula está escrito na última estrofe, que tematiza a necessidade do consumo de cachaça para combater o monstro Macobeba.

Finalmente, o fato de o cordel ser encerrado desta maneira, depois de tantos detalhes e hipóteses sobre o comportamento e a composição física de Macobeba, nos permite questionar se essa espécie de elogio ao consumo de cachaça seria necessário somente para criar coragem de combater a criatura, ou se isso não seria um pré-requisito para enxergar o monstro Macobeba. Lembremos que, desde o início do cordel, o eu lírico tematiza um certo imaginário recifense caracterizado pela presença de assombrações, monstros e afins, ressaltando que "sempre aparece um boato // Certo é que às vezes há / casos que o povo admira / por ser real, porém muitos / na maioria é mentira" (De Paula, 1949, p. 2). Dessa maneira, se a maioria é

mentira, mas existem alguns casos reais, é possível considerar que o consumo de álcool e sua relação com o Macobeba poderia ser para tanto para criar coragem de combater o monstro, quanto para enxergar a criatura.

## Referências

ANDRADE, Mário de. Macobeba. **Diário Nacional**: a democracia em marcha, São Paulo, maio 1929, n. 562, p. 3.

ARAÚJO, Nabil. Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética). *In:* ARAÚJO, Nabil (Org.). **Re-figurações de Fausto**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 289-326.

DE PAULA, Francisco Firmino. **As novas façanhas do Macobeba** [Folheto de Cordel] / Francisco Firmino de Paula. Recife: Tipografia Maceió, 1949. 9 p.

DOSSIÊ de Registro: Literatura de Cordel. Brasília: Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, 2018. 237 p. v. 1. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf. Acesso em: 17 fev. 2024.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. Macobeba é como o "judeu errante". **A província**, Recife, abr. 1929a, n. 83, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. Macobeba é mais feio que o cão. **A província**, Recife, abr. 1929b, n. 80, p. 3.

REIS, Carlos. **Dicionários de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

# GUIMARÃES ROSA À GUISA DA POESIA

**João Paulo Santos Silva**[1]

## O poeta finalmente à baila

Em 1997, finalmente era publicado *Magma* pela Editora Nova Fronteira, o livro de poemas inédito de Guimarães Rosa. Passados mais de seis décadas desde sua submissão ao Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras em 1936, ficara engavetado à espera do seu autor decidir pela publicação, o que, como sabemos, não ocorreu, embora houvesse um anúncio na orelha de *Sagarana* divulgando-a como próxima obra. Mesmo após o falecimento do escritor em 1967, o público e a crítica teriam que esperar por decisões editoriais que passaram pelos detentores do espólio só aparecendo trinta anos depois. Nesse ínterim, a consagração do autor só crescera, bem como, por conseguinte, a curiosidade pelo conjunto de poemas do então jovem escritor.

Com efeito, os estudos acadêmicos são precursores na empreitada da leitura dos poemas inéditos na busca, dentre outras questões, do teor de tais textos e das possíveis conexões com as produções que vieram a seguir. O trabalho da professora Maria Célia Leonel é o mais representativo nesse caso, uma vez que a estudiosa buscou analisar o papel e o sentido de *Magma* em relação à obra rosiana como um todo e, em especial, às narrativas de *Sagarana*, o primeiro da prosa de ficção após a coletânea de poemas.

Para além das discussões críticas que cercam *Magma*, convém ainda destacar que, uma vez efetivamente a lume *post-mortem*, o conjunto de poemas se encontra em peculiar relação no que concerne à obra predecessora: embora escrito antes, a publicação agora encontra um poeta-prosador já

1 É doutor em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Professor Assistente do Departamento de Letras de Itabaiana (DLI/UFS). Professor de Língua Portuguesa da Rede Pública Municipal de Ensino de N. S. da Glória-SE. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2816-1274. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com

consagrado na literatura brasileira, isto é, o horizonte de expectativa do leitor – para usarmos o conceito proposto por Jauss (1994) – é outro e, portanto, mais rico de possibilidades interpretativas. A chave de leitura, entretanto, segue sendo, pelo menos a um primeiro lance de vista, a da obra embrionária na qual já seria possível entrever os germes poético-literários daquilo que viria a seguir e que se iniciara com *Sagarana*. Esta, por sua vez, é praticamente coetânea àquela: em 1937 – portanto um ano depois da premiação de *Magma* –, *Contos*, o prototexto de *Sagarana*, concorria ao prêmio Humberto de Campos.

Além disso, *Magma* está cronologicamente situado entre os primeiros contos publicados nos anos de 1929 e 1930 em periódicos ("O mistério de Highmore Hall", "Makiné", "Chronos kai anagke", "Caçadores de camurças"), que se caracterizam por um estilo ainda preso a modelos alheios, e *Sagarana* (1946), marco inaugural da sua consagrada ficção. O que nos permite inferir o papel precípuo da poesia para o salto literário que se daria a seguir.

Mia Couto (2011, p. 2) vai nessa direção ao afirmar na apresentação de *Antes das Primeiras Estórias*, que reúne os contos iniciais publicados na imprensa: "Entre o autor e o seu texto existem caminhos, existem tempos. O caminho que separava Rosa do texto rosiano foi o da poesia. Os tempos foram os do Sertão. João Guimarães Rosa trilhou o caminho da poesia para poder sair de todos os existentes caminhos." A poesia na sua forma clássica de poema parece ser, pois, o divisor de águas na produção rosiana, marcando uma guinada à poesia mesmo quando escrevia prosa. Consequentemente, o escritor parece hesitar quanto à publicação do livro conforme revela em entrevista a Günter Lorenz em 1965:

> escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura... Então comecei a escrever *Sagarana.* (Lorenz, 1973, p. 325-326)

Nesse trecho, percebe-se que a vida pessoal e profissional do escrito acabou retardando seu projeto literário e quando resolve escrever se decide pela prosa, embora, como se sabe, o prototexto de *Sagarana* é praticamente contemporâneo a *Magma.* O período de dez anos aludido na entrevista pode ter significado um momento de maturação essencial nas concepções estéticas, trazendo como resultado o grande salto qualitativo e fazendo emergir por fim um escritor com identidade própria. Guimarães Rosa (2001, p. 25) comenta a respeito desse processo de escrita em carta a João Condé: "O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi 'retrabalhado', em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez)."

A despeito de o autor não ter publicado o livro, o parecer redigido por Guilherme de Almeida (1968, p. 46) por ocasião do Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras destaca a qualidade da obra:

> Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. [...] É o livro *Magma*, de João Guimarães Rosa, inscrito sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que nosso instante precisava.

O fato de apenas ter vindo a lume em 1997 acaba por conferir, a nosso ver, um viés interpretativo quase que indissociável das demais obras, isto é, a recepção dessa obra parte de um lugar em que o leitor se encontra já ciente das demais obras; afinal, é um Guimarães Rosa nos legando mais uma obra. O problema da cronologia da obra – escrita/premiada em 1936, mas publicada em 1997 – torna-se conseguintemente um problema analítico: como se deve, pois, proceder a leitura de tais poemas ou quais mistérios estão aí em estado embrionário são indagações que nos movem nesta reflexão.

A nossa hipótese de que *Magma* pode ser lido de maneira a se considerar a obra canônica rosiana como referência, ou, melhor dizendo, como

um horizonte de expectativa tenta ir nessa direção e entende a literatura como algo sempre aberto a novas interpretações. Por isso, concordamos com Jauss (1994, p. 25) quando afirma que

> A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.

Acreditamos que a renovação da leitura de *Magma* pode se dar através da discussão do seu lugar ante as demais obras rosianas, o que põe em evidência por conseguinte a sua permanente atualização. Dessa forma, ler os poemas que constituem essa obra põe em movimento toda uma gama de textos publicados ulteriormente pelo autor, emergindo uma teia de conexões semânticas reveladoras do processo de construção do empreendimento literário como um todo. Uma de suas primeiras menções se acha no livro *Joãozito: infância de João Guimarães Rosa* no qual o tio do escritor Vicente Guimarães (1972, p.96) nos conta, no contexto de produção de *Magma*, que o jovem poeta estava em situação financeira delicada, aconselhando-o a submeter os poemas ao prêmio da Academia Brasileira de Letras.

Além disso, eles discutem a respeito das estruturas metrificadas se seriam pertinentes ou não àquela obra e que, por fim, Rosa opta por "poemas soltos, sem rimas e sem regras outras" em vez de "versos metrificados, que davam muito trabalho e tolhiam, às vezes, o pensamento" (Guimarães, 1972, p. 97). Todavia, isso não significa dizer que há um abandono na obra como um todo quanto às estruturas mais formais (rimas, ritmo, assonâncias, aliterações etc.). Pelo contrário: verifica-se uma certa heterogeneidade temática e estrutural entre os textos. O autor se sentiu sob esse ponto de vista livre para experimentar as formas poéticas que melhor atendiam às suas expectativas iniciais.

## *Magma* em perspectiva

O estudo pioneiro da coletânea de poemas rosianos se deve, como já mencionamos acima, à pesquisa de Maria Célia Leonel no contexto da crítica genética, que investiga os manuscritos de uma obra com vistas à sua elucidação. Assim, sob os princípios metodológicos genéticos, a estudiosa flagra através do conceito de transtextualidade de Gérard Genette os textos subjacentes aos manuscritos de *Magma* num instigante processo de identificação de elos textuais com *Sagarana*, que, por sua vez, são reveladores dos procedimentos de escrita adotados pelo autor.

Tal aproximação foi feita pela pesquisadora em tese de livre-docência intitulada *Guimarães Rosa:* Magma *e gênese da obra* publicada em versão adaptada para livro pela Editora Unesp em 2000. Nela, a estudiosa infere, dentre outros, que a temática da natureza e da religiosidade, depois vertida para o âmbito metafísico da sua prosa de ficção, já se localizava aí de maneira embrionária. Com efeito, observa-se em algum grau certo pendor filosófico que parece desdobrar-se na presença recorrente da natureza e do pensamento religioso na poesia, nos contos, nas novelas e no romance.

Como se sabe, ambas as dimensões dariam depois a direção da sua prosa. Construídos sob esses traços, podemos citar como exemplos os poemas "Águas da Serra", "Ritmos Selvagens", "Boiada", "Alaranjado", "Gargalhada" e "Reza Brava". Ademais, a ambivalência parece estar na escrita rosiana desde *Magma*, o que leva Leonel (2000, p. 274-275) a tecer uma conclusão elucidativa acerca das fronteiras entre os gêneros, porque "como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa".

Vejamos abaixo como isso se dá nas duas primeiras estrofes de "Boiada":

> — "Eh boi!... Eh boi!...
> É gado magro,
> é gado bravo,
> que vem do sertão.
> E os cascos pesados,
> atropelados,

vão martelando o chão
na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia...

— "Boiada boa!..."
Ancas cavadas,
costelas à mostra,
chifres pontudos de curraleiros,
tinir de argolas de bois carreiros,
sol de fornalha... poeira vermelha...
Úberes murchos,
corcovas rombas,
berros, mugidos,
bafagem suada,
sangue de ferroadas,
muita bicheira...
— "Que sol!... Que poeira!... (Rosa, 1997, p. 28)

Um dos principais símbolos do sertão – o boi – ganha nesse poema o ritmo pertinente ao seu deslocamento em bando. A existência do poema se confunde, pois, com o canto do vaqueiro e se inicia com travessão, o que lhe confere um índice de narração. Para além da flagrante confluência entre poesia e prosa, percebe-se aí o respeito a uma estrutura rimada e ritmada que nos lembra o próprio movimento dos bois. Este, por sua vez, nos remete a *Sagarana*, sobretudo "O burrinho pedrês" com sua célebre descrição da boiada a certa altura da narrativa:

Caniço de magro, com um boné de jóquei no crânio, lá vai Francolim, logo atrás do Major.
—Eh, boi!... Eh, boi...
E, ao trompear intercadente do berrante, já ecoam as canções:
*"O Curvelo vale um conto,*
*Cordisburgo um conto e cem.*
*Mas as Lages não têm preço,*
*Porque lá mora o meu bem..."*
Nenhum perigo, por ora, com os dois lados da estrada tapados pelas cercas. Mas o gado gordo, na marcha contraída, se desordena em tur-

> bulências. Ainda não abaixaram as cabeças, e o trote é duro, sob vez de aguilhoadas e gritos.
> — Mais depressa, é para esmoer?! — ralha o Major. — Boiada boa! Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (Rosa, 1983, p. 23-24)

A cena aí se tinge de poesia, uma vez que a condução da boiada é a ocasião de manifestação do canto do vaqueiro: para Guimarães Rosa (1997, p. 8), o "poeta não cita: canta"; de modo que a prática corriqueira do sertanejo está atravessada do poético. Além disso, veem-se as repetições das expressões vocativas "—Eh, boi!... Eh, boi..." e "— Boiada boa!" (Rosa, 1983, p. 23), cujas conotações suscitam a função fática da linguagem, numa recuperação direta da situação retratada inicialmente no poema.

Por seu turno, o deslocamento da boiada seria magistralmente retratado na narrativa quando as palavras que indicam a tipologia dos bois – "Galhudos, gaiolos..." (Rosa, 1983, p. 23-24) – demonstram num potente jogo sonoro o ritmo compassado dessa movimentação. Assonâncias, aliterações, rimas internas distribuídas ao longo de vinte palavras paroxítonas dão vida ao trecho. No poema, isso se faz de forma mais saliente se considerarmos a estrutura formal constituída de versos ritmados que põem à mostra tal cadência: [...] "Úberes murchos, /corcovas rombas, /berros, mugidos, /bafagem suada, /sangue de ferroadas" revelam, conforme nos diz o próprio poema, o martelar dos bovinos – "E os cascos pesados, / atropelados, /vão martelando o chão" (Rosa, 1997, p. 28).

Tais aproximações nos permitem assinalar as correlações entre os textos num processo interessante de transposição da poesia à prosa sem, contudo, haver o abandono do poético na sua totalidade. Ao contrário, verifica-se um procedimento de aumento das potencialidades quando vertidas para a prosa. Para Leonel (2000, p. 201), essas similitudes se dão porque "Boiada" e "O burrinho pedrês" seriam do mesmo âmbito lexical, de modo que haveria, segundo a pesquisadora, elos paratextuais dos quais o primeiro já seria o título.

O constante retorno à poesia é algo que será destacado desde o início do aparecimento no escritor no panorama literário nacional. Por isso, Pedro Xisto (1983, p. 115) assevera, quando se refere à ficção rosiana, que a "poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo." A dimensão poética faz parte de maneira indissociável da prosa rosiana e "os começos da linguagem" aí aludidos por Xisto evidenciam a permanência da pesquisa criadora em torno da palavra mesmo em ambiente predominantemente prosaico.

Todavia, o caráter experimental vislumbrado na escrita rosiana já em *Magma* também denuncia o seu aspecto lúdico, o que evoca um modo de ser da sua poesia que se volta a todo tempo à palavra como unidade instauradora do universo poético a ser construído com versos na sua maioria livres. Nesse sentido, é preciso assinalar o ensinamento de Octavio Paz (2019, p. 15) que nos ensina: "O verso livre é uma unidade rítmica." Quando lhe convém, o autor se vale desta ou daquela forma de se construir a sua poesia, usando livremente o que melhor apraz ao seu texto.

Por conseguinte, o jogo com as palavras é, pois, uma constante no seu projeto literário. Isso se dá nos poemas de *Magma* de maneira inaugural, isto é, aí se encontraria um ensaio poético que seria aprofundado na prosa de ficção. Com efeito, a atitude lúdica faz parte da escrita rosiana e pode ser vislumbrada em diversos graus em toda a sua obra. Logo, a escrita rosiana parece também evocar certo tipo de texto cuja tônica foi observada por Johan Huizinga (2019, p. 157) quando em *Homo Ludens* analisa as relações entre poesia, jogo, filosofia e religião, assinalando que "a poiesis é uma função lúdica". E, mais adiante, o ensaísta nos diz: "O que a linguagem poética faz é, essencialmente, jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma" (Huizinga, 2019, p.175).

Nessa esteira, Guimarães Rosa parece já em *Magma* exercer o caráter lúdico com as palavras à medida que a poesia é esse *locus* por excelência, mas o faz de maneira a elevar o discurso poético à categoria de enigma, cabendo ao leitor a busca das possíveis soluções. Isso se dará de modo mais

claro a partir de *Sagarana*, sobretudo com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* quando o trabalho com a linguagem atinge o seu ápice.

## Conclusão

A leitura de *Magma* – tão aguardada pelos estudiosos da obra rosiana e do público em geral suscita –, além do deleite estético-literário, reflexões acerca dos primórdios da escrita de Guimarães Rosa. Entre os primeiros contos premiados e saídos na imprensa e a consagração iniciada com *Sagarana*, emerge uma obra singular, conjunto poemático no qual se revela um poeta por excelência às voltas em exercícios líricos, que, por sua vez, depois seriam "reaproveitados" como princípios construtivos da sua ficção.

No entanto, uma vez publicado somente em 1997, a coletânea de poemas surge pelo menos para o grande público (os estudos acadêmicos já a conheciam bem antes conforme vimos) num contexto bem diverso daquele da sua concepção. A poesia da década de 1930 está inserida na conjuntura do Modernismo e dos seus desdobramentos posteriores à fase inicial mais revolucionária. Com efeito, *Magma* faz jus em alguma medida à liberdade reivindicada pelos modernistas, embora não se vincule claramente ao movimento. Por outro lado, quando efetivamente trazida à baila, o cenário literário é inteiramente outro, o que significa dizer em outras palavras – além da óbvia distância temporal de mais de sessenta anos – que as condições de recepção mudaram drasticamente.

Ademais, tematicamente veem-se as dimensões afeitas à religiosidade e à natureza sempre repensadas dentro da dinâmica de criação rosiana. Elas estariam aí em estado primevo, sendo gestadas, para em seguida ganharem corpo na ficção. Os poemas "Águas da Serra", "Ritmos Selvagens", "Boiada", "Alaranjado", "Gargalhada" e "Reza Brava" – dos quais destacamos aqui as similitudes entre "Boiada" e "O burrinho pedrês" – demonstram isso e nos lembram facilmente os temas tratados na sua prosa. Os escritos poéticos revelam-nos os primeiros exercícios de um jovem escritor em busca ainda de firmar-se num estilo, mas que nem por isso deixa de

desde já garantir um lugar de respeito atestado pelo prêmio da Academia Brasileira de Letras.

Embora tenha sido escrito na década de 1930, o seu aparecimento somente em 1997 traz o fechamento poético para a obra rosiana: agora veem-se os poemas da fase imatura num contexto de um autor canônico. Logo, torna-se praticamente impossível se proceder à leitura desses textos sem recorrer em alguma medida aos seus predecessores cronologicamente falando. Por conseguinte, a leitura de "Boiada" nos remete quase que fatalmente a "O burrinho pedrês" tanto temática quanto às estruturas rítmicas que sugerem o deslocamento dos bois. O horizonte de expectativa passa a ser, pois, a própria ficção rosiana que parece suscitar um diálogo internos entre as obras do autor.

Seja como for, a qualidade dos poemas, seja na representação da natureza, seja nas discussões de cunho metafísico, por si só já é motivo suficiente para que o leitor se deleite. Por outro lado, se este quiser ir além, elevando a obra a objeto de estudo, encontrará aí rico manancial lírico a ser submetido ao crivo analítico, donde emergirão questões, tais como a relação existente entre *Magma* e a obra rosiana como um todo, bem como a hipótese de gênese da obra advinda de *Magma*, que tentamos refletir um pouco aqui. Se a palavra abre as portas para o infinito, Guimarães Rosa abre e fecha sua obra sempre com poesia.

## Referências

ALMEIDA, Guilherme de. Parecer da Comissão Julgadora. In: ALMEIDA, Guilherme de et al. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 46-48.

COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. In: Rosa, Guimarães. **Antes das Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, Instituto Nacional do Livro, 1972.

HUIZINGA, Johan. Jogo e Poesia. In: **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Estudos; 4)

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa**: Magma e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LORENZ, Günter. João Guimarães Rosa. In: LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Trad. R. C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-56.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Debates).

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. (Coleção Sagarana, v. 1).

ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 71. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SILVA, João Paulo Santos. **Rosa de infinita poesia**: Estas estórias. Orientador: Afonso Henrique Fávero. Coorientador: Alexandre de Melo Andrade. 2023. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023. Disponível em: https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/18356. Acesso em: 05 jun de 2025.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 113-141.

# TRAVESSIAS MÍTICO-LITERÁRIAS PELO SERTÃO PROFUNDO DE ELOMAR

**Pedro Vinícius Lopes Rezende**[1]

## Considerações iniciais

Elomar Figueira Mello, escritor baiano da cidade de Vitória da Conquista, possui uma vasta trilha literária que se subdivide na lírica e na prosa. Seu romance de estreia, *Sertanílias*: romance de cavalaria (2008), é um título bastante heterogêneo no que diz respeito à definição do gênero artístico, pois, apesar do subtítulo ser alusivo às narrativas medievas, afirmando seu diálogo criativo com a literatura medieval, é escrito em formato de roteiro de cinema, apresenta elementos narrativos e está permeado de diversas ilustrações feitas à mão pelo próprio autor, fundamentais na materialização visual do mundo literário.

Essa caracterização do romance é um importante aspecto de se ressaltar tendo em vista a pretensão de desdobrar sobre o quanto os procedimentos criativos do texto traduzem o sentimento nostálgico de experiências ulteriores que passa a ser incorporado no que é chamado, no decorrer da história, de Sertão Profundo. O espaço literário do livro mistura realidade e imaginário, desdobrando-se na construção de um espaço-tempo que resgata o passado dentro do enredo. Por conseguinte, constatei, em diferentes passagens do livro, a presença de portais que seriam entradas míticas que permitissem a Elomar reviver a nostalgia de tempos que aludem à infância e ao nordeste arcaico e primitivo, sem as marcas do progresso.

Tendo em vista esse pressuposto, o presente trabalho é um recorte da minha dissertação de mestrado, intitulada "O mito de *Sertanílias*:

1 Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), bolsista CAPES. Campus São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: pedrovinicius.rezende@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0009-0001-2479-0655.

a jornada heroico-identitária pelas memórias de Elomar"[2]. No decorrer deste texto, apresentarei alguns pontos que foram fundamentais na minha pesquisa: a formação do espaço literário, o mito do herói e a invenção de uma identidade. Esses elementos foram primordiais a fim de que constatasse a construção de um mito dentro da literatura do escritor baiano, usando o livro como a maneira de registrar, reviver e recriar as próprias memórias.

**Sertão Profundo, um lugar além de onde estamos**

A leitura de *Sertanílias* é curiosa pela presença de Elomar dentro do próprio livro. Ao resgatar outros pesquisadores que tiveram a oportunidade de entrevistá-lo e estudar a sua obra, fica evidente o grau de intimidade que o autor relata com suas criações poéticas, seja na lírica, seja na prosa. Essa presença autoral, assim me parece, impõe ao romance um aspecto de intimidade que faz com que todos os elementos criativos, imaginários, linguísticos e estéticos sejam respostas de afetação do próprio autor diante de questões que dizem respeito a sua vida no sertão nordestino.

Parece contraditório esses dizeres, ainda mais quando a literatura, em seu sentido pleno, é ficção e não pode ser entendida como representação da realidade, mas considero válida a leitura do livro a partir de pistas que vão apresentando o próprio Elomar, pois não se trata puramente de falar de si mesmo, mas também de ampliar os horizontes de quem pode ser fora do real. Dessa forma, se há um sujeito, então existe um lugar no qual ele faça parte, cujo sertão nordestino e as regiões catingueiras sintetizam o plano da existência; e o Sertão Profundo, por outro lado, é o quanto esse plano existencial está além do visível, mas apresenta o imaginário.

Silva (2014) esclarece muito bem esses pormenores ao estudar a produção lírica de Elomar. Antes mesmo de *Sertanílias*, suas cantigas já

2 REZENDE, Pedro Vinicius Lopes. *O mito de Sertanílias:* a jornada heroico-identitária pelas memórias de Elomar. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: UFS, 2025. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/22948. Acessado em 05 de set de 2025.

reverberavam ecos da saudade de um passado perdido. Essa postura nostálgica, dentro da sua obra como um todo, alcança a prosa de ficção em um compasso mítico que apresenta não só as descrições de tempos ulteriores, mas faz claras alusões a tempos posteriores, que é justamente o seu Sertão Profundo, e podemos compreender melhor pelos seguintes dizeres:

> A inserção de composições de Elomar atreladas a textos literários de cunho social mostram à sociedade que a produção elomariana se dá pelas canções politizadas em entrecruzamentos mítico-imaginários com várias fronteiras: geográficas, históricas, literárias, culturais, sociais e linguísticas, dentre tantas outras leituras possíveis. Postura claramente de revisão, construção, reconstrução e reinvenção poética, pois essa relação intersticial entre passado e presente; memória e realidade acabam por criar uma reescritura, pela memória, das relações sociais do passado rememorado, do presente reconfigurado e, outrossim, do futuro poetizado. (Silva, 2014, p. 100).

Dito isto, constato que *Sertanílias* traduz as vontades do seu autor. O Sertão Profundo, enquanto espaço literário, caracteriza-se de elementos que vão apresentando a memória do seu criador, seja o que ele viveu, seja o que ele deseja viver. Por conseguinte, esse espaço-tempo não separa realidade da ficção, mas as une a partir de um agente que as aproxima: Elomar. São as suas memórias que permitem juntar passado e presente na formação de um possível futuro.

Para melhores esclarecimentos dessas questões memorialísticas, cito Maciel (2014), apesar de ela não estudar o texto literário aqui discutido. Dentre as tantas constatações que essa pesquisadora compartilha sobre a memória, a que mais se aproxima de *Sertanílias* é a perspicácia de perceber que os objetos, sejam eles quais forem, não são meros adereços que usamos e descartamos, mas enquanto matéria física, visível e palpável, sua permanência demonstra o passado no qual fez parte. De maneira mais clara, as coisas que nos cercam estão carregadas de memórias, e a sobrevivência desse material é uma forma de manter vivo os tempos que não existem mais, e são recordados e relembrados através dos próprios objetos.

*Sertanílias*, no entendimento do texto enquanto livro, é um objeto que dentro de si está preenchido de palavras e ilustrações da ficção literária. Contudo, a narrativa traz as intimidades de Elomar, e quem conhece a fundo o autor, percebe que vida e obra estão entrelaçadas, pois o Sertão Profundo, que é uma reinvenção do sertão físico, traz em si memórias da vida catingueira a fim de apresentar portais para um espaço-tempo que não cabe na realidade, e é registrado no objeto artístico com o intuito de evocar o que Maciel (2014) explica no seu estudo: a materialização do passado. Sob a égide dessas constatações, fica fácil interpretar a seguinte fala de Elomar na *prefala* (nome dado pelo autor do que seria o prefácio da história) do seu romance:

> Por um outro lado, ali também, pelos começos, eu percebi muito apertado o sertão político-geográfico para caber e conter certos meus personagens de espaços e tempos e ordens pré-estabelecidas que oprimem, desfalcam e desmantelam do coração do homem, voos e sonhos (Mello, 2008, p. 11).

A fala na transcrição acima destaca as motivações do autor ao criar esse novo mundo, ou seja, o Sertão Profundo. Em posse dessa circunstância, dou prosseguimento na minha argumentação ressaltando algumas passagens da história que apresentam portas na qual interpreto como portais que conectam diferentes realidades. Essa arquitetura do enredo pode ser compreendida pelos postulados estruturalistas de Todorov (2017), em especial quando argumenta sobre a formação de um contexto literário que quebra as expectativas de um mundo real e natural. Sendo assim, essa porta entre mundos não é algo dentro das possibilidades realistas, e por isso entra no cenário o que esse teórico chama de maravilhoso, pois faz sentido dentro da narrativa e não precisa ser explicada para ser compreendida.

Doravante, essas portas/portais conectam o sertão físico com o Sertão Profundo, e ao atravessa-las cria a possibilidade de transitar entre os mundos, como a personagem o Cavaleiro na Tempestade, que surge na entrada da casa de uma senhora e clama por abrigo. Há uma porta entre ambos, como se fosse uma barreira que os separa. As conversas evocam, pelo

próprio cavaleiro, a tríade teologal: Fé, Esperança e Caridade. Essa particularidade cristã é uma das grandes paixões de Elomar, e esse cena do livro coloca como princípio do Sertão Profundo a aceitação do Cristianismo.

Não obstante, em uma segunda cena, o protagonista da história, Sertano, acompanhado dos companheiros Caçulo, Cilistrino, Terênço e Tinga, são surpreendidos por uma Cobra Gigante que emerge do Rio São Francisco. No decorrer da cena, uma moça ribeirinha, dentro de um pequeno barco, entra na boca da criatura, pois é um segundo portal para o Sertão Profundo. Nesta nova cena, tem-se uma personagem de origem social humilde e que alude ao imaginário nordestino bastante incorporado na literatura regionalista brasileira. Contudo, essa transição espaço-temporal reforça uma outra paixão de Elomar: a simplicidade do catingueiro ante o progresso.

Para encerrar essa primeira parte da discussão, cito outra pesquisadora da obra elomariana, cujas constatações alcançadas, principalmente por entrevistas concedidas pelo autor, reforça a intimidade entre vida e obra. Dessa maneira, os portais do Sertão Profundo resgatam memórias do passado para criar a memória, a partir do objeto artístico *Sertanílias*, de um lugar além de onde estamos.

> Deparei-me com um autoexilado num sertão de encantos e contrastes; um contador de histórias; pensador que oferta com prazer o imaginário; homem apaixonado, generoso; interlocutor perspicaz para um diálogo sobre a própria obra, cujo projeto delineia com precisão. Ao mesmo tempo, figura contraditória, pois se enreda na teia que emaranhou, oscilando entre o fascínio do artista pelos mitos, pela riqueza cultural do Brasil sertanejo — onde o sagrado é dionisíaco e plural — e a crença do homem religioso, orientado por um sagrado centrado e fixo, que tende mais ao apolíneo. A coexistência destas posturas — de artista e homem religioso — me estimulou a investigar, no texto, os paradoxos frequentes daquele discurso (Guerreiro, 2005, p. 15).

Portanto, o espaço literário de *Sertanílias* é um emaranhado de memórias reais e inventadas, nas quais, ao se misturarem e se confundirem,

fica claro o quanto a literatura revela a *persona* Elomar entre aquilo que viveu e aquilo que suas memórias, diante de bases criativas e imagéticas, reforçam, no seu Sertão Profundo, uma espécie de mito do paraíso.

**Sertano, o herói que cavalga entre dimensões**

Se na primeira parte tive o compromisso de falar sobre o lugar imaginário que faz parte da materialidade literária de *Sertanílias*, então, como maneira de elucidar um sentido mais preciso do estudo em questão, comprometo-me a esclarecer sobre a personagem que sintetiza as ideias que evocam as essências do Sertão Profundo.

Em dado momento comentei sobre o protagonista/herói da história, cujo nome é Sertano. O título do livro e o nome do espaço e da personagem parecem manter uma sinergia linguística, pois todos começam com o prefixo */sert/*. Esse eco, pelas minhas considerações, demonstra que de todo lugar sempre vai emergir alguma pessoa. O Sertão Profundo, com sua espacialidade imagética, necessita de alguém que seja o seu porta voz, que espalhe para além do seu território as premissas éticas, sociais, culturais e ideológicas que sintetizam a formação desse mundo ficcional.

Por essa circunstância, há, entre Sertano e o Sertão Profundo, uma conectividade que os unem dentro da história, e a narrativa, facetada por desafios, lutas e uma travessia que tinha como motivação o resgata dos irmãos caçulas do protagonista, Urano e Zurai, revela a jornada heroica entre mundos no qual o fez atravessar as dimensões entre o sertão físico e o sertão imaginário. Essa transição, realizada através das cavalgadas no dorso do cavalo alado Russo Pombo, demonstra o caráter andante do cavaleiro, na qual essas viagens espaço-temporais sintetizam o seu comprometimento de sair de um lugar a outro.

Essas transições entre mundos reforçam o intimismo de Elomar com os aspectos criativos e discursivos do seu texto. Sertano, enquanto elemento ficcional, une diferentes realidades a partir da sua construção como cavaleiro/vaqueiro. Sendo assim, ele alude ao passado medieval e ainda incorpora o imaginário nordestino. Essa unidade representa as paixões

que o autor possui. De acordo com Silva (2014), medievo e sertão dão as mãos no cancioneiro elomariano, e pelo que constatei, é continuado na prosa de ficção. Doravante, essas viagens, montado no cavalo, constroem uma experiência narrativa imersiva pela natureza hibrida tanto do lugar (Sertão Profundo) quanto da personagem (Sertano). Ambos são resultados da paixão autoral, e se conectam para garantir que a jornada heroica traduza o compromisso de Elomar em revelar o mundo do progresso, cercado de Mal e pecado; e o mundo nostálgico, que resgata o passado primitivo do nordeste e a lei cristão acima da lei do homem.

Diante desse contexto, esse herói vive um compromisso de libertação, como se essa fosse a sua grande missão. Como destaquei no início, os irmãos estavam aprisionados e, no decorrer da jornada, conhece outras personagens que perpassam pelo aprisionamento além-físico, mas espiritual. Por conseguinte, há etapas que vão clareando a tarefa de Sertano, que começa a ficar mais clara a partir das definições de Campbell (2007) sobre o mito do herói, na qual a travessia é perpassada por três grandes importâncias: a partida, a iniciação e o retorno. Antes de privilegiar explicações que contextualizem esse conceito, destaco logo abaixo uma fala desse teórico:

> O herói [...] é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce (Campbell, 2007, p. 28).

Saliento que essas etapas são maneiras de acompanhar com precisão a caminhada de Sertano. Na partida, por exemplo, urge o dever de conhecer a missão e decidir se deveria aceita-la. Ao dialogar com Ôra, personagem sem muitas explicações sobre sua origem, formação e muito menos motivações, surge como uma espécie de oráculo na qual compartilha ao herói os desafios da viagem até as terras de Ofir, onde os irmãos estavam aprisionados.

Superada essa primeira etapa, vem a iniciação, que é o momento de grande tensão, pois elucida as lutas e desafios que deveriam ser superados. Neste caso, são dois os grandes episódios iniciáticos: a luta de Sertano contra a criatura demoníaca chamada Ferrêro, a fim de defender as almas dos companheiros de viagem, Caçulo, Cilistrino, Terênço e Tinga; e o encontro com os irmãos no último capítulo, no qual descobre que estavam aprisionados nas religiões orientais, apresentadas no livro como forças do Mal.

A primeira cena, bastante embargada por eventos sobrenaturais, é um momento cujo fantástico ganha grande presença, pois a criatura que os recebe tem a tarefa de roubar as almas dos personagens e leva-las ao inferno. O demônio, incorporado no Ferrêro, materializa o imaginário cristão. A importância desse aspecto criativo serve, assim me parece, para separar as dimensões que estão divididas pelas portas (ou portais). Dessa forma, a transição espaço-temporal monta esse cenário absurdo e surreal como forma de revelar o sertão físico aprisionado pelo Mal por abandonar as origens cristãs que Elomar acredita e incorpora em *Sertanílias*. Esse conflito, assim me parece, separa a tradição (Bem) da modernidade (Mal).

Nesse sentido, tais premissas do Sertão Profundo, que representa o lugar de origem de Sertano, explica o porquê Guerreiro (2005, p. 127) defini o protagonista como "[...] estranho, deslocado, seus valores não se adequam ao mundo contemporâneo", pois sua realidade são as memórias vividas, resgatadas e idealizadas por Elomar. Logo, a segunda cena, que é a luta contra monges budistas e hinduístas, revela o seu preconceito e escolha religiosa, colocando o Cristianismo acima das outras manifestações religiosas.

Seja a briga com a modernidade, seja a briga teologal, o que emerge do Sertão Profundo são as ambições que Elomar não enxerga no presente contemporâneo e deixa transparecer na jornada do herói, que sempre encontra nos caminhos da sua travessia rastros de aprisionamento físico e espiritual. É preciso passar pela partida e pela iniciação para alcançar a última etapa da jornada: o retorno. Neste momento, as escolhas desse cavaleiro andantes refletem o sentimento de dever cumprido, na qual, após auxiliar os quatro companheiros e ajudar os irmãos, segue sua jornada

solitária, pois o dever foi cumprido, e esse mundo, do outro lado do Sertão Profundo, pôde conhecer as idealizações em torno deste lugar, que foge do progresso, do consumo, do estrangeirismo e valoriza as tradições sertanejas, por mais que elas sejam pessoais do que, realmente, coletivas.

Portanto, essa viagem multidimensional de Sertano metaforiza a vida de Elomar, que utiliza sua obra e processos artísticas com o interesse próprio, egoísta e pessoal de registrar a memória do lugar que deseja fazer parte. Ser Sertano e viver o Sertão Profundo.

**A identidade da autoficção: o Eu que está no Outro**

Após conhecer o Sertão Profundo e entender as motivações da personagem Sertano, esta terceira etapa da pesquisa é guiada pela ânsia de esclarecer melhor o quanto há de Elomar dentro de *Sertanílias*. Como já foi posto, suas criações espaciais e heroicas transmitem as próprias memórias do autor, sendo possíveis esses reconhecimentos a partir de entrevistas na qual Elomar fala de si mesmo.

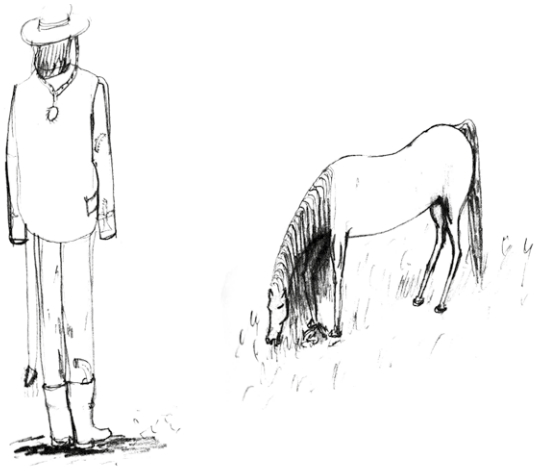
Falar sobre autoficção, nesse cenário de grande imersão imagética e ficcional, é possível pela presença de entrevistas na qual o personagem Elomar conta sobre sua vida, sua obra, suas crenças e planos futuros ao mesmo tempo que acontece a jornada de Sertano em busca de libertar os irmãos caçulas. No entanto, é preciso esclarecer que apesar do nome "Elomar" está em evidência, esse sujeito deve ser considerado uma personagem dentro da história, diferente daquele que está na capa do livro e alude ao autor do romance de cavalaria. Essa multiplicidade é proposital e precisa ser reconhecida de tal maneira a fim de compreendermos os procedimentos estruturais e estéticos de uma narrativa. Nesse sentido, é preponderante a classificação dessas entidades que surgem, a todo instante, porque se chocam através de sentimentos éticos, sociais, ideológicas, discursivos e culturais sintonizados, pois possuem diferentes papéis que explicam a formação de uma escrita autoficcional e a construção de uma identidade.

Dito isto, existe em *Sertaníias* o Elomar-narrador, que empresta as memórias do autor e as incorpora como suas na consolidação de um cenário

imersivo, imagético e representativo das ambivalências entre a tradição (Bem) e a modernidade (Mal); há o Elomar-personagem, cuja vocação confessional conecta o Elomar real ao Elomar ficcional através das crenças religiosas, da paixão pela Caatinga, das referências diretas ao cancioneiro do próprio autor e, principalmente, por relatar aos entrevistadores os seus planos de escrita do livro em questão; por fim, tem-se a entidade Sertano, que emerge como uma força que nunca está junto do Elomar-personagem, por ser a criação de um Eu que está além do plano da existência, e pode ser compreendido, de acordo com o título desta seção, como o Outro de si mesmo.

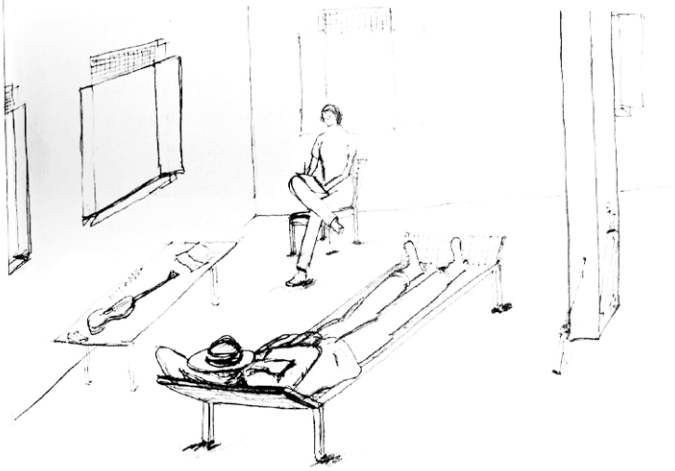
Essas trilhas de duplicidade já eram reconhecidas por Bakhtin (2014), cuja argumentação teórica defendia que toda personagem é sempre um outro do autor. Por conseguinte, o ato de escrever literatura pode ser compreendido como escritas de si, cujo Eu (autor) se afasta de si mesmo e cria o outro (a personagem) para falar de si mesmo. Nesse sentido, são personalidades separadas, mas que se dialogam e se complementam, em outras palavras. Por conseguinte, Sertano é o duplo de Elomar-personagem, e há várias pistas que denunciam isso, e a principal delas são as ilustrações abaixo:

Imagem 1 – Sertano



Fonte: Mello, 2008, p. 14-15 (Imagem capturada pelo autor)

Imagem 2 – Elomar-personagem



Fonte: Mello, 2008, p. 33 (Imagem capturada pelo autor)

As imagens mostram diferentes momentos da narrativa, mas que revelam as aproximações que existem entre ambas as personagens. A vestimenta, as armas, o chapéu de vaqueiro são provas do quanto se dialogam e se complementam, apesar de estarem separados. Essa aproximação através da materialidade das roupas e dos objetos ao redor, coloca nesses homens a representatividade regional, como se fossem cavaleiros medievais, e o gibão ressignifica a armadura do herói. Doravante, esse diálogo entre ambos pode ser entendido como autoficção porque são duplos de Elomar-autor, e a escrita de *Sertanílias* mistura memórias, ficção e o ato de se recriar a partir da própria literatura.

No texto de Colonna (2014, p. 55), importante estudioso desse gênero, é destacado que "[...] a autoficção tinha algo de especular; ao por em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer". Dessa maneira, é preciso reconhecer que a construção criativa e estética de Sertano perpassa pelo sentimento de invenção da própria pessoa duplicada, neste caso, Elomar. O que Elomar-personagem confessa nas entrevistas servem de ponto de partida para compreender

que Sertano não é Elomar, mas quem ele deseja ser para viver o seu Sertão Profundo.

Toda essa carga de subjetividade implica a intimidade de quem escreve com o que está escrito. A noção de autoficção exige a perspicácia de que não há como o autor se distanciar do seu texto, e o motivo de escrever registra o desejo de se descobrir não somente pelo que já foi, mas resgata as memórias com o intuito de descobrir quem pode ser, ou seja, o próprio duplo. O exercício que existe em *Sertanílias* é bem dialógico ao pacto autobiográfico de Lejeune (2008), pois há alguém que relata o passado – Elomar-personagem – e alguém que escreve esses relatos – Elomar-autor. Dessa maneira, o pacto se confirma para que as páginas sejam registros confessionais de memórias, experiências e contextualizações de um passado pessoal, como esclarece o seguinte trecho, uma parte de uma das três entrevistas contempladas no livro, e destaco a fim de contextualizar tal constatação teórica:

> *M.A*: Toda obra artística é uma idealização, seja de um mundo, de uma época ou mesmo de uma ideia. Acho que você criou um sertão que é o sertão de Elomar.
> *Elomar*: Face ao horror que sinto ante o contemplar da realidade circunstancial onde vivo *in campus et urbi* e em vendo a exiguidade existente no mundo engaiolado por Euclides, percebi, logo pelos começos, a necessidade premente de criar um mundo à parte para meus personagens. Sem isto me seria impossível admitir a existência dos mesmos. (Mello, 2008, p. 106, grifos do autor).

Todavia, o fragmento acima dá pistas de que o pacto autobiográfico pode ser estendido à autoficção quando constato a seguinte fala: "[...] a criação literária é um 'sonho acordado', um 'dom de segunda vista', uma percepção intuitiva da realidade pela qual é preciso 'abandonar seus hábitos, se tornar um outro'" (Colonna, 2014, p. 61). Em posse desses dizeres, encerro minha argumentação esclarecendo que a invenção de uma identidade, na escrita de *Sertanílias*, parte desses diferentes Eus que se dialogam e se complementam em um projeto artístico no qual Elomar utiliza da

imaginação e da memória para criar o sujeito (Sertano) e o lugar (Sertão) no qual deseja que "pulse" nas páginas do seu romance de cavalaria. Portanto, resgata passados e olha para o futuro a fim de criar, pelas trilhas estético-literárias, o mito sobre sua vida.

## Considerações finais

Este trabalho, que foi um recorte da minha dissertação de mestrado, trouxe à baila os elementos que fundamentaram o estudo de *Sertanílias*: o espaço literário, o mito do herói e a invenção da identidade. Diante desses pressupostos, registrei aqui alguns apontamentos que servissem de norteamento para esclarecer o quanto a literatura de Elomar utiliza de riquezas estéticas com o intuito não só de escrever uma história de ficção, mas a história de um lugar e de um sujeito que o autor incorpora como idealizações que saem de si mesmo.

Portanto, conhecer o Sertão Profundo e acompanhar a travessia heroica de Sertano eram preponderantes para entender a autoficção no romance de cavalaria elomariano. Diante desse gênero, percebi as pistas de que a escrita de *Sertanílias* não se desvincula do real e não se restringe a ele, e avança com a carga imagética com o intuito de apresentar uma identidade através de memórias que pessoais nas quais significam bem mais que recordações de um passado perdido, mas a construção poética de um mundo mítico cujas vontades, preconceitos e crenças sejam a lei da vida.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficcção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 39-66.

GUERREIRO, Simone da Silva. **Tramas do Sagrado**: a poética de Elomar Figueira Mello. 2005. 308f. Tese (doutorado em Letras e Linguística) – Universidade

Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28756. Acesso em 04 set de 2025.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACIEL, Maria Ester. **A memória das coisas:** ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MELLO, Elomar Figueira. **Sertanílias**. Vitória da Conquista, 2008.

REZENDE, Pedro Vinicius Lopes. **O mito de *Sertanílias*:** a jornada heroico-identitária pelas memórias de Elomar. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: UFS, 2025. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/22948. Acessado em 05 de set de 2025.

SILVA, Tatiana Cíntia da. **O sertão *en*cantado pelo aedo Elomar**: metáforas da saudade. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: UFS, 2014. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/11216. Acessado em 03 set 2025.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

# MEMÓRIAS DA GUERRA DE CANUDOS NO ROMANCE *O PÊNDULO DE EUCLIDES*, DE ALEILTON FONSECA

**Maria Raimunda Oliveira de Carvalho**[1]
**Márcia Rios da Silva**[2]

*O pêndulo de Euclides*, publicado por Aleilton Fonseca em 2009, tematiza a guerra de Canudos no sertão da Bahia entre 1896 e 1897. O romance narra a história de um personagem, um professor, que vai ao município de Canudos, mais de cem anos após esse acontecimento histórico, ouvir as vozes do sertão acerca do conflito. Sua decisão ocorre depois de ter acompanhado um evento acadêmico em uma universidade, o qual teve como discussão a história de Antônio Conselheiro e da guerra. Insatisfeito com as explicações sobre os conflitos apresentadas no encontro, o personagem, um homem erudito, avalia que a história de Canudos assentada nos livros, nos ensaios, nos romances, na poesia, no cordel, nas fotos e nos jornais da época, não traz "as vozes do sertão", tão legítimas quanto textos, objetos e documentos (p. 14). Na ficcionalização da história, o romance de Fonseca coloca o Estado republicano e o Conselheiro no banco dos réus, julgados pela responsabilidade no desencadeamento do conflito sangrento. Como veredito, o beato é inocentado, e o Estado brasileiro, culpado.

Considerando o diálogo que estabelece com a história, essa narrativa se sustenta em dois planos, o do tempo vivido pelo personagem-narrador e o do acontecimento histórico, evocado por diferentes personagens. Assim, a trama ficcional é alimentada pela narrativa histórica: na seleção de aspectos da guerra – "elementos do mundo exterior" –, entram os episódios das quatro expedições, a atuação do jornalista Euclides da Cunha, o cenário da guerra e Antônio Conselheiro, os quais são suplementados por fios da imaginação. Tal afirmação encontra solo nas reflexões de

1 Mestre em Estudo de Linguagens/UNEB. E-mail: lelecaleitora1992@gmail.com
2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB. E-mail: marciarios885@gmail.com

Wolfgang Iser (2002), para o qual os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade. Logo, é inconsistente identificar um texto ficcional tomando como ponto de partida a oposição realidade/ficção, devendo-se, antes, considerar a tríade real, fictício e imaginário em sua composição. Assim, o estatuto de ficcional é alcançado quando três operações, ou atos de fingir, se efetivam: seleção, combinação e desnudamento da ficcionalidade, todas, uma transgressão de limites. Na seleção e na combinação, o autor de uma narrativa demonstra sua intencionalidade ao extrair elementos da realidade exterior – incluindo-se aí a apropriação de outros textos literários – e, em seguida, inter-relacionar, ou seja, combiná-los no texto. O desnudamento, por sua vez, apresenta-se no ato da leitura, possível pelo "contrato" entre autor e leitor, "cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como 'discurso encenado'", ou seja, fingido (Iser, 2002, p. 954).

No diálogo com a história, o romance evidencia uma rica textualidade sobre um espaço histórico pleno de narrativas memorialísticas produzidas em temporalidades diversas. Nele, os episódios e os sentidos da guerra são rememorados de modos distintos pelos personagens da cidade, a Nova Canudos, na qual se encontram, tecidas por memórias, as escritas ou reescritas dos tempos do Conselheiro. Além do inequívoco diálogo com *Os sertões* de Euclides da Cunha (2002), merece atenção na narrativa de Fonseca a variedade de gêneros textuais na tessitura da trama, como formas literárias que também ficcionalizam a história, a exemplo da literatura de cordel e do auto, uma modalidade teatral do gênero dramático.

Narrado em primeira pessoa, por um personagem sem nome, por vezes há uma voz narrativa em terceira pessoa. Quando se considera a combinação dos elementos extraídos do mundo exterior, constatam-se algumas técnicas literárias imprescindíveis a tal processo, conferindo inventividade no modo de narrar, ausente em narrativas históricas que priorizam um encadeamento lógico na disposição da cronologia dos fatos. Como exemplo, destaque-se o episódio em que o personagem-narrador visita o local da batalha e se vê transportado para os tempos da guerra, ouvindo o

relato de um sertanejo que testemunhou os acontecimentos em Canudos, resultando em outro foco narrativo, sem que a mudança temporal seja antecipada para o leitor.

**Viagem a Canudos, "lendário lugar do sertão"**

A participação do personagem no evento acadêmico o leva a reflexões acerca do seu conhecimento sobre Canudos e Antônio Conselheiro, o qual chegou cedo em sua vida ainda na infância, por outras vias que não a escola. Dessas memórias de infância, ressalta a lacuna nas aulas de História, que se restringiam a "velhos temas", à memorização de datas e fatos e ao culto de personalidades oficiais. Nessa recordação, vem-lhe a história de "sua avó Laudilina, que nasceu em Bom Conselho, nas redondezas de Canudos, há cerca de noventa anos" (p. 15). O personagem declara ter herdado da avó uma memória do acontecimento histórico. A avó, para quem a guerra foi uma grande injustiça, dispunha de um saber que certamente não constava no "Dicionário de História do Brasil". Desse puxar pela memória, emergem representações positivas da anciã sobre o Conselheiro, ao tempo em que essas lembranças do que ouviu expõem, como forma de sobrevivência, a necessidade do silenciamento, por parte dos sertanejos, e não de esquecimento. Como não há sobreviventes da Guerra, o personagem recorre a outros meios de preservação ou representação do passado para compreendê-la, ressaltando o valor da tradição oral na transmissão de saberes e na elaboração de uma memória da guerra.

Em relação ao legado que o personagem recebeu da sua avó, parece não haver contradição em afirmar que, nesse romance, trata-se de um caso de memória herdada, conceito apresentado por Michael Pollak (1992): "Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica estreita entre a memória e o sentimento de identidade" (p. 5). Pollak destaca que a memória é um fator crucial para o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou grupo em sua autorreconstrução.

Tomado pelas reflexões que as lembranças da avó geraram, o personagem decide viajar ao local da batalha, acompanhado de dois amigos presentes também no evento, um poeta e um professor estrangeiro, com o intuito de elucidar o que lhe parece sem respostas. O personagem acredita encontrar em Canudos a fonte "verdadeira" para uma explicação dos fatos históricos. Vai em busca de um passado que lhe chegou por diferentes meios de transmissão e suportes de memória da guerra, para melhor compreender, e refutar, as verdades construídas pelo discurso republicano. A despeito de não conhecer Canudos, o professor se torna o guia da viagem, visto que é um estudioso do assunto e dispõe de instruções e informações anotadas. Por isso, durante a viagem, os amigos demonstram um vasto repertório de conhecimento sobre a Guerra, acumulado pelas leituras de livros.

No trajeto, referem-se a lugares relacionados à vida de Antônio Conselheiro e à guerra, lançando sobre eles comentários que evidenciam um conhecimento da narrativa historiográfica. Destacam episódios que demarcam uma sequência cronológica da história. Algumas paradas na estrada comprovam, como a que foi feita no município de Tucano, cuja distância de Canudos é de 127 quilômetros: "À altura da cidade de Tucano, Alex comentou que ali por perto havia acontecido o primeiro choque da polícia com os conselheiristas. O fato ocorre em 1893, em um lugar chamado Masseté. Naquela época, o beato ainda peregrinava com seus seguidores por toda a região e pelo vale do rio Itapicuru" (p. 20). Segundo Walnice Nogueira Galvão (1994), durante um bom tempo, esse líder místico católico peregrinou pelos sertões, entre Bahia e Sergipe, acompanhado de beatos, vindo a se assentarem depois de um fato muito pontual, a instalação do Estado republicano.

No percurso da viagem, chegam a uma cidade tida como emblemática pelo narrador, de nome Euclides da Cunha, denominação dada em 1938 em homenagem ao escritor de *Os sertões*, que a "inscrevera em seu mapa quando o lugar era apenas o povoado do Cumbe, no tempo da guerra" (p. 21). Nela, veem "a praça onde acampara os soldados da Terceira Expedição, sob o comando do coronel Moreira César". Continua o relato: "Atrás da praça,

vimos com pesar a casa de telha vã onde o comandante pernoitara. Como se ninguém soubesse do seu valor, a casa estava abandonada, ameaçando ruir" (p. 21). Importa destacar aqui o relativo valor dado à construção da memória por um grupo social ou comunidade. Enquanto o narrador lamenta o abandono de uma casa que abrigou um assassino de guerra, o suposto descaso dos moradores da cidade pode ser atribuído ao apagamento de um fato histórico que, por seu alto grau de destruição, não encontrou mais espaço na memória coletiva da região, vendo assim estancada a sua transmissão. É possível ainda, outra hipótese, a de que esteja alocado na memória subterrânea.

O narrador segue destacando a topografia da região, a vegetação catingueira, os animais na estrada de barro e cascalho, entre o povoado de Bendengó e seu destino final, Canudos, e a demarcação do Parque Estadual de Canudos, "uma área protegida por lei, onde se encontra vasta vegetação típica e, ao final, o grande campo da guerra". [...] "Erguida noutro sítio, às margens do açude, a nova cidade de Canudos persevera viva com seus 14 mil habitantes. O sertão continua sua história" (Fonseca, 2009, p. 22). Ao entrar na cidade, ressalta a inequívoca presença do famoso líder religioso em uma região onde disseminava suas prédicas, transformado agora em monumento histórico a ser reverenciado.

## A cidade memória

Nesta narrativa de Fonseca, emerge uma cidade-memória, erguida com restos do passado, o Arraial de Belo Monte, levantado pela força gregária do líder religioso, um lugar de pertencimento, memória costurada coletivamente, consolidando um sentimento de identidade local. É uma cidade construída sobre a Nova Canudos pelos sertanejos com lembranças da guerra, das que continuam vivas, transmitidas por gerações passadas, uma memória herdada, no dizer de Michael Pollak (1992). A Nova Canudos, como ficou conhecido o povoado erguido após a inundação da Velha Canudos pelas águas do Açude Cocorobó, foi emancipada em 1985. No romance, a cidade fictícia guarda muita semelhança com a cidade

real, sendo inevitável a constatação pelas descrições e referências a locais, equipamentos dos tempos da guerra, a centros de memória e a logradouros. Muitos deles, resultados de ações e projetos institucionais, vindas de instâncias governamentais, de órgãos públicos ou iniciativas individuais, uma missão reparadora, de reconhecimento e dignidade do sertanejo. Trata-se de lugares de memória, nos termos de Pierre Nora (1993), "onde a memória se cristaliza e se refugia" (p. 7). São, antes de tudo, restos, afirma o autor, suportes materiais que guardam e protegem a memória de um grupo. Para esse historiador francês, a velocidade das informações do mundo contemporâneo levou a uma necessidade de se armazenar o passado, feito de restos, sob pena de se perder. Assim, esses lugares são construídos, daí a intencionalidade, evidenciando três dimensões: material, simbólica e funcional.

Em *O pêndulo de Euclides*, diferentes modos de lembrar a Guerra são evidenciados, sugerindo uma reflexão acerca do fenômeno "memória". Em seu trabalho *Espaços da recordação:* formas e transformações da memória cultural, Aleida Assmann (2011) discute o papel da memória nas culturas. Sendo um fenômeno cultural vivo, concebe-a como uma produção histórica, uma construção, portanto, um trabalho, de modo consciente ou inconsciente, realizado por indivíduos, grupos e coletividades. Assmann traz essas questões a partir da proposição de Pierre Nora, para o qual há um desaparecimento da memória, provado pela construção de "lugares de memória" e pela dominância do discurso histórico. Segundo Assmann, não se trata de desaparecimento, mas de mudanças nas formas de lembrar, o que não significa que modos anteriores tenham deixado de existir. Dentre os modos anteriores, tem-se a tarefa, ou arte, de memorizar, "decorar", "saber de cor", até porque o registro escrito era uma prática restrita. Para a autora, as duas formas de se trazer o passado, pela memória e pela história, são importantes e entende que não é prerrogativa exclusiva de especialistas, como os historiadores de ofício, a reconstrução do passado.

As reflexões de Assmann instigam uma análise dos circuitos de memória em *O pêndulo de Euclides*, no qual ganha relevo uma "cidade memória", com seus espaços de recordação, em que também se encontra o palco

da tragédia, um local traumático. Erguida com lembranças do passado da guerra, sob a guarda de repositórios institucionalizados, a exemplo de memoriais, museus e acervos privados, a cidade fictícia, assim como a cidade real, preserva acima de tudo suas tradições orais, como baús de histórias, uma memória oral anterior à construção da cidade-memória, da qual Dona Elza e Seu Ozébio são guardiões.

Em seu estudo sobre memória e história, Márcia Maria Motta (2003) analisa os processos de construção da memória e da produção da amnésia social, entendendo-os como campo produtor de esquecimento coletivo. Assim como Assmann, considera o fenômeno da memória uma construção social, distinta do trabalho da história. Portanto, só é possível falar de memória no plural, e a ideia de que, numa sociedade, "[...] há sempre várias memórias – muitas delas em disputa – é algo que deve ser lembrado, antes mesmo de nos indagarmos sobre os responsáveis pela transmissão de determinada lembrança. Vale afirmar quem quer lembrar, o que se quer lembrar, e porquê" (Motta, 2003, p. 181). Para a autora, muitas vezes o que se aponta como relevante "para se recordar" perde o seu valor em outra época. Assim, é "importante entender os diversos tempos da lembrança, já que as memórias, apesar de parecerem estáticas, mudam com o tempo e com as novas demandas do presente" (p. 181).

As reflexões dessa historiadora têm apoio no pensamento de Pollak (1992), para o qual "memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo" (p. 5). Enquanto para o sociólogo francês Maurice Halbwachs há memória individual e memória coletiva, constitutivas de uma memória social, Pollak propõe que há muitas memórias coletivas, tantas quantas forem os grupos sociais em uma época. Por esse entendimento, Márcia Motta afirma que, mesmo reconhecendo suas características negociáveis e seletivas, não há pertinência em dizer que "as construções da memória são mentiras, até porque elas não o são. Se dissermos que elas retiram do passado alguns fatos e os escolhem para responder às demandas do presente, isso significa afirmar que elas não são meras fantasias" (p. 193).

Também com apoio no pensamento de Pierre Nora, a autora ressalta que, enquanto a construção da memória atende à consolidação da identidade de grupos ou de uma nação, a história tem como função desfazer o que o texto da memória buscou esconder. É nesse embate entre história e memória que Canudos se ergue, com narrativas históricas e memorialísticas, como se pode ver no romance de Fonseca. A historiografia sobre a Guerra de Canudos tem um papel relevante na construção da cidade-memória por ser um discurso, o histórico, que também buscou entender esse acontecimento. Se o discurso histórico questiona a memória, não se pode ignorar que também a produz. Nesse sentido, pode-se inferir que a cidade-memória em *O pêndulo de Euclides* evidencia a presença de narrativas históricas distintas, de temporalidades diversas, colaborando na produção de lugares de memória, como são o Parque de Canudos, os memoriais e museus destacados no romance. Ainda, a construção da cidade-memória é feita de memórias subterrâneas e memórias herdadas, que emergem para refutar uma memória nacional produzida pelo discurso do Estado republicano nos tempos da Guerra.

Essa cidade tem uma história, importante para se compreender o trabalho dos sertanejos desse lugar, que aprenderam com o Conselheiro que a vida só faz sentido no seu eterno construir, erguer pontes, edificar, enfim, realizar sonhos. Esse foi o sentido da vida dos moradores em uma localidade que se ergueu às margens do rio Vaza-Barris, recebendo o nome de Arraial de Belo Monte, quando Antônio Vicente Maciel, um místico religioso aí chegou, em 1893, e permaneceu até 1897, local destruído pela guerra. Reconstruído no início do século XX sobre as ruínas do Arraial de Belo Monte, o vilarejo de Canudos pertencia, à época, ao município de Monte Santo e, logo após, ao de Euclides da Cunha. Em 1967, foi submerso pelo açude de Cocorobó, uma represa de água construída no governo militar. Destruído pela segunda vez, foi erguido em outro espaço. Fornecendo água para o consumo humano e a irrigação da região, o açude atenua a aridez do sertão, favorecendo uma cultura agropastoril e alimentar e, consequentemente, uma atividade econômica para o município de Canudos, destacada no romance.

Na cidade fictícia, o personagem-narrador, em companhia de um guia e dos amigos, visita os espaços históricos e de preservação da memória de Canudos, "espaços da recordação", incluindo o Parque Histórico de Canudos, local onde ocorreram os combates. Nesse itinerário traçado pelo discurso histórico, os personagens percorrem um caminho de descobertas de um rico patrimônio cultural, como se pode ver no capítulo "Memoriais", no qual ganham destaque os museus Instituto Popular Memorial de Canudos e o Memorial Antônio Conselheiro. Neste, "estão guardados resquícios materiais e místicos da comunidade sertaneja e da guerra" (Fonseca, 2009, p. 33). No Instituto, está o cruzeiro da igreja velha do Belo Monte, e no Memorial também se encontram peças, mostruários e espécies de plantas típicas do bioma da caatinga, ali mantidos e cuidados. Em tais lugares de memória, tem-se um acervo formado de restos da guerra, com objetos heterogêneos em sua origem e função primeira, mas que guardam em comum serem indícios de um genocídio. Ainda nessa visita, os personagens sabem pelo funcionário do Memorial que há muitas peças em mãos de particulares, o que compromete a guarda desse patrimônio.

No ano de 1950, o historiador sergipano José Calasans Brandão da Silva realizou uma viagem de pesquisa a Canudos, inaugurando seus estudos acerca da guerra de Canudos, a partir da escuta das "memórias subterrâneas", das vozes dos sobreviventes desse genocídio. Em sua missão, privilegia a história oral contada pelos vencidos, resultando, com isso, em um trabalho que pôs em xeque a visão euclidiana, que contribuiu para moldar uma memória nacional oficial, a dos vencedores. Desses estudos, destaque-se a coletânea *Cartografia de Canudos*, com textos de Calasans Brandão da Silva (2015). Ainda em 1946, o jornalista Odorico Tavares e o fotógrafo francês Pierre Verger foram a Canudos, com a incumbência de fazer uma reportagem para a revista *O Cruzeiro*, na qual se encontram os primeiros depoimentos dos sobreviventes do conflito. São textos que vão sendo produzidos sobre a guerra, pondo em confronto as versões da história dos dominantes.

No romance, as vozes do sertão, constitutivas das tradições orais de grupos minoritários, ganham relevo. Uma dessas vozes é a de Dona Elza.

Embora o narrador acentue a importância de Seu Ozébio por ser herdeiro privilegiado de uma memória da guerra, pois seu avô conheceu Euclides da Cunha, Dona Elza tem conhecimento de "uma memória viva", compartilhada, que circula na região. As narrativas de Ozébio e Dona Elza expressam memórias herdadas que atravessam gerações. Tal prática representa troca de experiências e é considerada uma herança, que uma memória oficial, a produzida pelos republicanos à época, não conseguiu apagar, dada a importância para os descendentes.

Em suas reflexões sobre a apropriação das tradições orais pela historiografia oral, Michael Pollak (1989) faz a seguinte afirmação: "Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional" (p. 2; aspas do autor). No romance, a personagem Dona Elza apresenta ao visitante o seu vasto repertório sobre as práticas culturais e religiosas do município, algumas, desde os tempos de Conselheiro, evidenciando uma memória local que, ao preservar tradições e costumes, assegura a coesão de grupo e uma identidade social. A personagem destaca as manifestações artísticas da cultura popular, presentes nos festejos da trezena de Santo Antônio: a dança do lundu, tocada pela banda de pífanos, os "sanfoneiros tocando forró pé-de-serra" (p. 30). O lundu remete aos tempos da guerra de Canudos, quando muitos ex-escravizados moravam em Belo Monte. Dona Elza ressalta ainda a Romaria de Canudos, um rito que evoca os mártires da guerra, em uma teatralização cujo intento é lembrar aos que assistem que não há perdão para a barbárie.

Em paralelo a uma memória oral compartilhada por Dona Elza, um patrimônio imaterial, tem-se uma memória subterrânea, herdada, guardada como segredo por seu Ozébio, dos acontecimentos da guerra. Neto de um sertanejo que conviveu com Euclides da Cunha, o personagem é destacado na narrativa pela sabedoria, astúcia e o conhecimento da história local e dos antepassados, um baú de histórias, metáfora corrente acerca da capacidade que tem uma pessoa de, supostamente, ter memorizado, guardado na mente um repertório de histórias. Em uma primeira conversa com

o personagem-narrador, o ancião se mostra reticente: "estava aqui bem quieto, e aí vem o senhor me puxar a fé lá de dentro de meu coração esquecido" (Fonseca, 2009, p. 43). Denota, assim, que as lembranças estão vivas, esperando o momento para se manifestarem, revelando não só marcas e cicatrizes, mas uma compreensão maior do passado. Ao ser instigado a recordar, trazer de "volta ao coração", o sertanejo não apenas retrata a história do avô, como a da comunidade. Em outro momento, após avaliar que o professor é uma pessoa de confiança, Seu Ozébio o chama para lhe revelar um segredo, o que, afirma, "tranquei na memória" (p. 139): o seu avô, Zé Ozébio, um combatente conselheirista, conheceu Euclides da Cunha no acampamento, como correspondente de guerra, quando o Arraial, sitiado, foi dizimado pela quarta expedição.

Em suas reflexões sobre formas de recordar, Aleida Assmann (2011) faz uma distinção entre repositórios de armazenamento e processos de recordação. A autora nomeia de caixas mnemônicas diferentes repositórios destinados a guardar o passado: arca, no século XII, caixinha de joias, no século XIX, e caixa abarrotada de livros no século XX. São, para Assmann, formas de armazenamento que sinalizam uma seleção do que é lembrado, o seu valor e a capacidade de armazenamento. Considerando os diferentes processos de recordação, a memória não está restrita a um único indivíduo e se tece no presente com fios do passado. Por ser dinâmica e vibrante, geralmente transmitida ao longo da vida, tende a ser compartilhada como troca de experiências vividas. Com isso, tem-se a relevância da interação entre as diferentes gerações de uma família, exemplificada aqui no caso de seu Ozébio. Através dele se fica sabendo que o seu avô foi acusado de morar em uma terra que pertencia ao coronel Dantas, dono de imenso latifúndio na região. Expulso da propriedade, a mando de um juiz, só lhe restou guarida no Arraial levantado pelo Conselheiro e seus seguidores. O sertanejo evoca lembranças do tempo em que seu avô, ainda que "falhando na memória", relatava o vivido nos tempos da guerra.

Como um contraponto às narrativas canonizadas, marcadas pela erudição, a exemplo de *Os sertões* e a historiografia sobre Canudos, o relato oral de Ozébio sobre a guerra, uma memória herdada, sugere que o tempo

cuidou de atenuar a repercussão do genocídio para aqueles que não viveram a experiência traumática. Para seu Ozébio, do que ouviu sobre esse acontecimento, ficou guardada a visão de algo muito distante no tempo, uma "guerra terrível", afirma o ancião, que causou mortes e fez tudo arder no fogo. Suas narrativas são comuns à região de Canudos, sendo que, para a maioria dos moradores, o relato de uma experiência de guerra lhes chega por intermédio de algum familiar. Assim, o romance ficcionaliza, por meio desses elementos, um evento por uma perspectiva que busca ampliar a compreensão do acontecimento histórico. Isso se dá ao destacar personagens que, até então, estavam ausentes de uma memória coletiva nacional tida como oficial, para a qual a narrativa de *Os sertões*, a da mídia republicana e a de muitos intelectuais contribuíram à época (Pinheiro, 2015).

Ao analisar a ficcionalização da história em *O pêndulo de Euclides*, constata-se a força do imaginário, convocando o leitor a um trabalho de interpretação do mundo tematizado nessa narrativa. Isso não significa menosprezar a dimensão realista, o acontecimento histórico, presente no texto ficcional. Sobre esse ponto, Paul Ricouer (1997) afirma que a história "reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo" (p. 317). O narrador do romance confirma essa assertiva: "O sertão está em todo lugar. São as encruzilhadas, os atalhos e os destinos" (p. 207). Reconhece, assim, uma determinada configuração temporal das tessituras históricas.

## Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 2011, 453 p.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, s.d., 363p.

FONSECA, Aleilton. **O pêndulo de Euclides**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 210p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **No calor da hora. A Guerra de Canudos nos jornais**. 4a Expedição. São Paulo: Ática, 1994.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MOTTA, Márcia Maria M. História e memória. **Cadernos do** *CEOM*. V. 16. n. 17. Chapecó: Argos, 2003. Memória Social.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**. Tradução: Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, (10), Dez, 1993.

PINHEIRO, Lidiane Santos de Lima. **A construção do acontecimento histórico: o discurso do jornal o Estado de São Paulo sobre a Guerra de Canudos e sobre as comemorações do seu centenário**. Salvador, EDUFBA, 2015.

POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SILVA, José Calasans Brandão da. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, 330 p.

# OS INDÍGENAS NA LITERATURA BRASILEIRA: DE JOSÉ DE ALENCAR A DANIEL MUNDURUKU

**Maria Clara Teixeira Lopes**[1]

## Introdução: o processo de colonização

Ao deparar-se com a palavra "índio"[2], a maioria das pessoas criará em sua mente uma imagem relacionada aos diversos estereótipos veiculados pelo termo: ingenuidade, selvageria, primitivismo, inferioridade, canibalismo, retrocesso, entre outros. Daniel Munduruku, no livro memorialista *Memórias de índio* (2016), conta um episódio da juventude no qual ao se declarar para uma garota da sua turma recebe a seguinte resposta: "E tu achas que eu, Linda, vou namorar contigo, um índio? Índio é feio, preguiçoso, selvagem, sujo, canibal, ignorante, burro, fedido, pobre ..." (Munduruku, 2016, p. 59). Essa não foi a única ocasião na qual a identidade indígena do autor foi inferiorizada, os estigmas relacionados aos povos originários o acompanharam durante toda vida.

Relacionado a essas ideias negativas a respeito dos indígenas, Bessa Freire (2020), no texto "Cinco ideias equivocadas sobre os índios", aponta, como o próprio título diz, os cinco maiores equívocos sobre os povos originários, são eles: (1) "o índio genérico", a homogeneização dos povos nativos como se fossem todos iguais, desconsiderando a diversidade de etnias e rotulando-as todas como "índios"; (2) "culturas atrasadas", isto é, a cultura dos povos originários é vista como ultrapassada, não civilizada

1 Doutoranda pela Unesp/câmpus de São José do Rio Preto; E-mail: clara.teixeira@unesp.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5834-0305.

2 "[...] até o final da década de 1950, o termo índio era desprezado pelos povos indígenas brasileiros. Esse desprezo era provocado pela visão distorcida que a sociedade brasileira tinha a respeito do 'índio'. Para ela, os povos originários eram um estorvo ao desenvolvimento do país [...]" (Munduruku, 2012, p. 44-45), entretanto com a maior visibilidade do Movimento Indígena nas décadas de 1970 e 1980 o termo foi ressignificado como uma forma de afirmação de identidade, mais ou menos o que aconteceu com a palavra "queer" no Estados Unidos.

e como um impedimento ao progresso e ao desenvolvimento da sociedade capitalista tida como mais evoluída; (3) "culturas congeladas", o imaginário popular carrega uma imagem do indígena sem roupa, pintado, sem tecnologia e vivendo no meio da floresta, assim, muitas pessoas têm dificuldade de entender que como toda cultura é dinâmica e se transforma, existem indígenas hoje vivendo na cidade e frequentando universidades sem perder a ancestralidade e os traços culturais; (4) "os índios pertencem ao passado", outra afirmação comum é dizer que não existem mais indígenas, todos teriam sido "aculturados" ou pelo menos "tocados pelo homem branco" e, portanto, perderam sua identidade e sua cultura, as quais ficaram no passado; (5) "o brasileiro não é índio", alegação que carrega em si um apagamento de uma das matrizes culturais responsáveis por compor a sociedade e a identidade nacional em conjunto com os europeus e com os africanos.

Essa estigmatização e esses discursos preconceituosos são uma das heranças deixadas pela colonização e que ainda afetam os povos originários, "Tal estereótipo persistiu até os dias atuais e é o que faz com que muitos ainda tenham uma visão negativa a respeito dos indígenas [...] que todo índio deve nascer em uma aldeia e que são selvagens, feios, sujos, preguiçosos" (Oliveira; Laverde; Carbonieri, 2018, p. 6).

Desde a chegada dos europeus no continente americano e a consequente invasão e tomada de posse de uma terra já ocupada, criou-se uma relação de poder entre colonizador e colonizado, baseada sobretudo na concepção de raça. Portugueses e espanhóis, nações responsáveis por grande parte do processo de colonização da América Latina, denominaram-se "brancos" em oposição à população que encontraram vivendo no continente americano, segundo Aníbal Quijano (2005, p. 118)

> Na América, a idéia [sic] de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. [...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais.

Apesar de Quijano tratar mais profundamente as relações entre os espanhóis e os povos por eles conquistados, o mesmo tipo de contato se estende à situação entre a população que habitava a região hoje conhecida como Brasil e os portugueses. Fundamentados pela diferença na cor de pele, no formato dos olhos, na textura e cor dos cabelos, na maneira de vestir – ou na ausência de qualquer vestimenta – e nos modos de vida, os portugueses consideraram-se naturalmente superiores aos povos originários, vistos como selvagens que necessitavam serem civilizados. A respeito disso, Krenak (2020, p. 11) afirma:

> A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

É preciso destacar ter o processo de colonização se pautado em diversas questões citadas, mas uma das principais e que mais deixou vestígios na atualidade foi a racial. A raça foi um critério definidor relevante para os europeus não só na escravização dos povos africanos, mas também no genocídio das populações nativas da América.

Hoje, a pauta racial tem cada vez mais espaço em nossa sociedade, entretanto aparece geralmente relacionada aos grupos afro-brasileiros, assim, os povos originários ainda têm pouco lugar nessa discussão. A invisibilidade do racismo contra os povos nativos estabelece-se em diversos âmbitos, inclusive no acadêmico e no legal. Silva, Lima e Silva (2024), no texto "Racismo e povos indígenas no Brasil: uma revisão de escopo", fazem um levantamento bibliográfico a respeito da ausência de um número expressivo de pesquisas abordando a temática nas diversas áreas do conhecimento. Apoiando-nos nessas considerações, podemos depreender que, mesmo com a violência contra os indígenas sendo cada vez mais escancarada, há

a resistência por parte da população e do próprio Estado em classificar tais atos como racistas, pois o racismo contra os povos originários também é institucional:

> [...] são comuns os casos de violência aberta contra comunidades e indivíduos indígenas, os casos de racismo institucional, e as mais diversas formas de desrespeito aos povos indígenas, tanto diretas como nas entrelinhas das palavras e ações dos agressores, continuam a ser poucos os trabalhos nos campos da história, a antropologia ou o direito que se refiram ao racismo contra indígenas enquanto racismo (Milanez *et al*, 2019, p. 2169).

Com o intuito de mapear, quantificar e denunciar as várias situações de violência pelas quais os povos nativos passam no contexto brasileiro, o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) publica relatórios anuais[3]. Nesse documento é feita a diferenciação das situações de racismo em relação às demais formas de violência. No relatório mais recente, com dados de 2023 (Cimi, 2024), registraram-se 38 casos de racismo contra os povos originários, número provavelmente pouco expressivo quando comparado à quantidade real de ocorrências considerando muitas delas não denunciadas ou relatadas. A importância do relatório desenvolvido pelo Cimi encontra-se não apenas na possibilidade de difundir a informação sobre a discriminação sofrida por esses povos, mas também de auxiliar nas lutas pelos direitos e pela punição dos atos de violência em todas as instâncias.

A partir do contato entre os europeus e os residentes em terras americanas, deu-se o extermínio de grande parte dos povos indígenas e a imensa violência contra essa população pautados numa ideia de que por serem desprovidos de "civilização" – não terem uma organização social, religião, literatura e formas de linguagem aos moldes europeus – também não possuíam alma e, portanto, poderiam ser escravizados, torturados e mortos. Daniel Munduruku (2012, p. 28) lembra: "Essa foi, portanto, uma época em

3 Para uma análise detalhada de alguns desses relatórios com enfoque nos casos de racismo, recomendamos o texto "O racismo contra os povos indígenas: panorama dos casos nas cidades brasileiras entre 2003 e 2019" (2022) de Rodrigo Barbosa Ribeiro.

que os indígenas eram violentamente assassinados por aqueles que chegaram por aqui. O propósito disso era o completo domínio do território e sua expansão conforme desejo de Portugal".

Não podemos esquecer que os indígenas foram os primeiros escravizados no processo da colonização do nosso país, por muito chamados de os "negros da terra", e que até os dias atuais sofrem com a impossibilidade de serem livres para habitar as suas terras e expressar sua cultura. Desse modo, "falar de racismo contra povos indígenas significa adentrar em uma amálgama de práticas e discursos cujo elemento comum tem sido a violência estrutural que marca os cotidianos indígenas de Norte a Sul do Brasil" (Milanez *et al*, 2019, p. 2176).

**A literatura como criadora e reprodutora de estigmas**

Além da violência física empregada contra os povos nativos, também houve uma tentativa dos colonizadores de extinguir as culturas indígenas, utilizando-se para isso de um processo de aculturação realizado pelos portugueses e pela Igreja Católica. Para que esse modelo de exploração colonial funcionasse, era preciso criar justificativas e, assim, os europeus começaram a atrelar imagens negativas à figura dos povos originários, pois

> [...] a visão equivocada - e propositadamente estereotipada - sobre nossos povos foi perversamente orquestrada, retirando deles - em muitas circunstâncias - a humanidade de sua visão de mundo e colocando-os como empecilho para o desenvolvimento proposto pelo Estado brasileiro e que passava pelo extermínio - depois assimilação e integração - das suas diferenças culturais e espirituais (Munduruku, 2012, p. 16).

Na esteira dessa história de violências, a imagem do indígena, desde o início, passou a ser atrelada aos estereótipos até hoje difundidos: como um ser mal, selvagem e violento, como a figura do ingênuo, coitadinho, digno de pena, e ainda como um preguiçoso. Ademais, toda a diversidade

cultural existente entre os inúmeros povos originários brasileiros foi apagada em nome de uma unificação inexistente, pois, apesar de compartilharem certos aspectos culturais, cada etnia possui particularidades e, na maioria das vezes, língua própria. Essas línguas sofrem para manterem-se vivas no contexto brasileiro – no qual a língua oficial e mais difundida é o português, não por acaso, a língua do colonizador.

Esses paradigmas relacionados à figura do indígena foram difundidos e perpetuados no imaginário popular por meio das mais diversas formas, inclusive utilizando-se das manifestações artísticas humanas, como a literatura. Já no primeiro documento escrito em terras brasileiras, a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, os povos originários são estigmatizados e menosprezados, podemos perceber esse fato, por exemplo, no seguinte trecho

> Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. [...] Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém. [...] Bastará dizer-vos que até aqui, como quer que eles um pouco se amansassem, logo duma mão para outra se esquivavam, como pardais, do cevadoiro. Homem não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais; e tudo se passa como eles querem, para os bem amansar [...] que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação (Brasil, s.d, n.p.).

Nesse breve excerto podemos identificar o teor que perpassa toda a carta. Em primeiro lugar a questão racial aparece marcada logo de início e o choque cultural imediato da falta de vestimenta dos povos originários também se destaca, além disso, a escolha de palavras – como "barbaria" e "amansassem" – ou a comparação com pardais, ou ainda a necessidade de trazer a fé católica aos nativos para que fossem salvos, deixa claro a visão dos colonizadores em relação aos povos aqui encontrados: pessoas selvagens, primitivas, mais próxima dos animais do que dos seres humanos e, portanto, necessitadas da intervenção dos europeus para alcançar uma vivência mais evoluída e civilizada.

A carta de Caminha, e a literatura produzida pelos europeus em território brasileiro, faz parte das chamadas "crônicas de viagens" ou "literatura de viagens": o marco inicial da literatura no Brasil. Os indígenas permaneceram nas produções literárias, a maioria sendo representados por autores de fora da cultura dos povos originários, mas alguns também assumindo o protagonismo na escrita e representando seus semelhantes.

Romero (2010), no texto "La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional", define três momentos da literatura mexicana em relação aos povos nativos: indianista, indigenista e indígena. Apesar do autor tratar do contexto mexicano, acreditamos, em consonância com o apontado por Dorrico (2018) em "Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária", que os mesmos períodos podem ser reconhecidos na literatura brasileira. Assim sendo, passamos a investigar cada um desses estágios da representação dos povos originários na produção literária do Brasil.

**A literatura indianista: José de Alencar**

Na literatura indianista os autores representam os povos originários pelo ponto de vista do colonizador e, dessa forma, estão pautados em estereótipos. O auge dessa literatura está no movimento conhecido como romantismo e seu principal expoente é José de Alencar.

O movimento indianista foi um dos responsáveis por romantizar o processo de colonização, pois os autores desse período buscavam retomar a formação da identidade nacional brasileira – ou a "busca do específico brasileiro" como coloca Antonio Candido (2023, p. 340) – e para isso voltavam-se para os povos originários idealizando-os e colocando-os em um papel de herói nacional aos moldes europeus, "idealizara heróis míticos no coração da floresta" (Bosi, 2017, p. 146). É o caso de um dos mais famosos romances da época, Iracema (1865) de José de Alencar, que traz a seguinte descrição da protagonista: "Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha

recendia no bosque como seu hálito perfumado" (Alencar, s.d., p. 12). Na obra de Alencar, não só as personagens indígenas são idealizadas como os cavaleiros medievais europeus tratados nos romances de cavalaria, mas também são submissos aos colonizadores representados como salvadores. Além disso, em Iracema (1865) o processo de miscigenação para a construção do povo brasileiro é representado como uma história de amor e não de violência, apesar de ela aparecer em determinados momentos do romance e estar marcada no nome de Moacir, "filho da dor".

**A literatura indigenista: Mário de Andrade**

A literatura indigenista relaciona-se àqueles autores que, apesar de não serem indígenas – retratando esses povos de maneira exterior – tentam adentrar à cosmologia nativa e aproximar- se dela. Há diversos representantes dessa vertente literária, entre eles autores de ficção, historiadores, antropólogos, folcloristas etc., destacamos nessa pesquisa Mário de Andrade e o movimento modernista. O modernismo brasileiro teve início na Semana de Arte Moderna de 1922 e teve como uma das propostas voltar-se para o Brasil, diminuído as influências estrangeiras. Como já tratado em outro capítulo deste trabalho, Mário de Andrade foi um folclorista de destaque em seu período e, em razão disso, entra em contato e conhece diversas culturas, fato refletido em sua escrita. Um emblemático exemplo a ser citado é o livro Macunaíma ([1928] 2017), no qual o autor utiliza-se de mitos indígenas misturados com mitos africanos e europeus, além de diversas narrativas de origem mantendo na história uma aproximação muito grande com a oralidade – traço importante na cultura dos povos originários – para compor a história do herói sem caráter. Apesar de nessa obra a cosmologia indígena ser mais considerada e a diversidade de etnias também estar de alguma forma incorporada à narrativa, ainda percebemos a manutenção de estereótipos – afinal Macunaíma é conhecido por ser preguiçoso – e a folclorização das culturas originárias.

**A literatura indígena: Daniel Munduruku**

Desse modo, como vimos nos tópicos anteriores, os indígenas foram sendo silenciados e impedidos de ocupar espaços de destaque e de representatividade, como no âmbito literário no qual foram representados pelo "homem branco", "Por isso quero dizer sempre que a literatura nativa precisa ser mais valorizada, a fim de que possamos ter voz para dizer o que pensamos, o que queremos, e não ficarem mostrando uma realidade só exótica, romântica" (Jekupé, 2018, p. 49).

Esse silenciamento não acontece apenas na literatura, mas também em grande parte das esferas da vida em sociedade, inclusive, no direito em que, além de escassas, as legislações defensoras dos povos originários são pouco cumpridas; vê-se, por exemplo, o caso da demarcação das terras previsto desde a promulgação da Constituição Federal em 1988 e até hoje gerador de conflitos sem de fato se concretizar plenamente ou a questão do Marco Temporal muito relevante na atualidade. Assim, a luta indígena por território rompe as barreiras de espaço físico e concreto refletindo-se também no espaço artístico, como afirma Cunha (2014, p. 72), "A reivindicação de voz e espaço literário ecoa, muitas vezes, a própria luta pelo espaço físico que habitam, e que é fundamental para a definição de sentido e pertencimento identitário e cultural".

Com as discussões frequentes a respeito de identidades, sobretudo aquelas dos grupos designados subalternos – indígenas, mulheres, comunidade LGBTQIA+, afro-brasileiros, entre outros –, essa população, por muito tempo relegada às margens numa situação de silenciamento e de violência, agora tem espaço para veicular suas falas

> [...] as vozes indígenas, enunciadas desde a Colonização, foram postas de modo periférico por não adentrarem o sistema de produção de conhecimento ocidental. Percebendo tal lógica, os intelectuais indígenas passaram a adotar os domínios técnicos do Ocidente, a fim de que sua enunciação lhes desse visibilidade política e estética: aprenderam códigos e leis, a escrita alfabética, os meios de produção e publicação para sua palavra, como usar

> as mídias e a linguagem acadêmica para defender seus povos (Dorrico, 2018, p. 239).

Nesse contexto, a literatura torna-se espaço também para os povos originários e a literatura indígena, escrita pelos nativos a respeito de suas culturas e vivências, e desponta no cenário nacional contemporâneo – é recente e só se destaca a partir dos anos 1990. Essa literatura mostra-se, assim, como um lugar de luta e de resistência ao romper com os estereótipos até então perpetuados, configurando-se como uma literatura engajada com objetivos políticos e ideológicos.

Vários autores, parte destes diversos grupos étnicos nativos, destacam-se na produção literária - Ailton Krenak, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Graça Graúna, Kaká Werá, Daniel Munduruku, Márcia Kambeba, entre outros – e, portanto, suas obras também ganham cada vez mais espaço no campo acadêmico dos estudos em literatura e da crítica literária. Destacamos aqui a produção de Daniel Munduruku e o seu livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001):

> Em primeiro plano, no caso de Daniel Munduruku, a sua escrita evidencia um movimento de ruptura da identidade literária indígena com o passado colonial brasileiro - origem da identidade de índio fixa e errônea, fonte de todo preconceito e estereotipia - no intuito de instauração de uma nova ordem, buscando estabelecer um novo ponto de partida marcado por um começo radical com referência a um padrão de memórias sociais (Santos, 2014, p. 7).

Quando nos propomos a investigar os textos produzidos pelos povos originários devemos considerar que essas literaturas tem compartilham certos elementos que as tornam singulares quando comparadas a outros textos e que se relacionam aos modos de ver o mundo por uma perspectiva diferente daquela do capitalismo ocidental.

Desde o início, aproximadamente na década de 1990, a literatura indígena mostra-se a partir de uma perspectiva diversa da comumente tida pela cultura ocidental. As particularidades dessa forma literária, muito

relacionadas às próprias maneiras de viver dos povos originários, a tornam um valioso espaço de reafirmação de identidades e de culturas.

Além disso, devemos ter em mente que a literatura indígena produzida atualmente no contexto brasileiro visa construir

> [...] um olhar contrário ao estereótipo constituído ao longo do processo histórico nacional. Estas imagens que empobreciam as experiências dos povos indígenas - o índio era sempre visto como atrasado, selvagem, canibal, pobre e, também, como empecilho para o progresso nacional - foram sendo paulatinamente "arrancadas" do imaginário brasileiro para dar lugar a outras imagens mais próximas da verdadeira humanidade indígena (Munduruku, 2012, p. 223).

Ao nos debruçarmos sobre o livro de Munduruku, *As serpentes que roubaram a noite* (2001), observamos que três importantes características se fazem presentes e merecem destaque por serem compartilhadas não só pelas escritas dos povos nativos, mas também por suas culturas: a oralidade, a tradição e ancestralidade. Vejamos o seguinte fragmento retirado do livro em questão:

> Enquanto o velho falava, nós ficávamos extasiados com a sabedoria com que ele narrava as histórias. Parecia-nos que ele tinha todo o conhecimento gravado na memória e não deixava escapar nenhum detalhe na hora de contar-nos o que aconteceu nos tempos imemoriais do nosso povo (Munduruku, 2001, p.35).

Nesse trecho evidenciam-se tais aspectos da literatura indígena. O laço com a ancestralidade está presente na figura do avô, é o velho quem conta a história para a geração mais jovem, essa questão também relaciona-se à tradição – outra importante característica da escrita nativa –, pois são histórias a respeito do surgimento e do passado do povo Munduruku que são transmitidas aos mais novos para que a tradição (a cultura e a identidade) desse povo não se perca. Por fim, a presença da oralidade também fica evidente, mesmo se tratando de uma narrativa escrita o ato da contação da história perpassa todo o livro por meio do ato da figura mais

velha contar as histórias – "enquanto o velho *falava*" – para as crianças que se reunem a sua volta em uma espécie de ritual.

## Considerações finais: o grito de libertação

A partir do exposto, podemos depreender que a literatura dos povos originários objetiva difundir a diversidade das culturas indígenas, considerando parte do estranhamento e do preconceito das pessoas em relação aos povos nativos advinda de um desconhecimento, em razão de não existir no imaginário popular uma aproximação clara entre as diversas culturas, importantes partes da formação do Brasil, como coloca Daniel Munduruku (2009, p. 66-67), "É preciso acabar o distanciamento que existe entre o povo brasileiro e os povos indígenas. O indígena é brasileiro, o brasileiro é também indígena [...] A sociedade indígena é um contraponto importante para a compreensão do Brasil como nação, como povo". A literatura, então, pode ser o elo entre esses mundos aparentemente tão distintos, funcionando como porta de entrada para a compreensão da rica gama de culturas por trás das etnias indígenas presentes em nosso país, "O Brasil necessita se conhecer, é impossível pensar em nossa história sem levar em consideração os povos aqui existentes, sem louvar a ancestralidade" (Hakiy, 2018, p. 37). A literatura indígena merece cada vez mais espaço e reconhecimento, depois de todos os anos de silenciamento e de opressão causados pela colonização e perpetuados pelo sistema de exploração e de marginalização no qual vivemos: o mínimo que podemos fazer é ouvir o grito de libertação dos povos originários.

## Referências

ALENCAR, J. de. **Iracema**. São Paulo: Edigraf, s.d.

ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. Barueri: Novo Século, 2017.

BESSA FREIRE, J. R. Cinco ideias equivocadas sobre os índios. In: DORRICO, J.; DANNER, F.; DANNER, L. F. (org.). **Literatura indígena brasileira**

**contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo [recurso eletrônico]. Porto Alegre, Editora Fi, 2020, p. 181-203.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasilia: MEC, [s.d]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Último acesso em: 30 abr. 2025.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Todavia, 2023.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO. Violência contra os povos indígenas no Brasil. **Relatório 2024**. Brasília: CIMI, 2024.

CUNHA, R. da. O arco em palavra: a reinvenção do presente nas crônicas de Daniel Munduruku. **Pontos de interrogação**, v.4, n. 2, jul./dez., 2014, p. 71-84.

DORRICO, J. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 227-255.

HAKIY, T. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 37-38.

JEKUPÉ, O. Literatura nativa. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 45-50.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MILANEZ, F. *et al*. Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas. **Revista Direito e Práxis**, v. 10, p. 2161-2181, 2019.

MUNDURUKU, D. **As serpentes que roubaram a noite e outros mitos**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MUNDURUKU, D. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. 1a ed. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

MUNDURUKU, D. **O banquete dos deuses**: conversa sobre a origem e a cultura brasileira.2.ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, D. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro** (1970 – 1990).São Paulo: Paulinas, 2012.

OLIVEIRA, V. B.; LAVERDE, S. D. da S.; CARBONIERI, D. Autodescolonização e hibridismo em Meu avô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória de Daniel Munduruku. **Igarapé**, v. 11, n. 1, 2018, p. 1-19.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Último acesso em: 10 abr. 2025.

RIBEIRO, R. B. O racismo contra os povos indígenas: panorama dos casos nas cidades brasileiras entre 2003 e 2019. **Revista MANA**, 28 (2), 2022.

ROMERO, F. J. La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional. In: **XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Independencias**: Memoria y Futuro, 9 a 12 de junio de 2010, Georgetown University, con colaboración de George Washington University y Universityof Maryland, College Park. Disponível em: http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Romero.pdf. Último acesso em: 10 abr. 2025.

SANTOS, W. J. **Daniel Munduruku: contador de histórias, guardião de memórias, construtor de identidades.** 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

SILVA, K. K. R.; LIMA, M. E. O.; SILVA, P. da. Racismo e povos indígenas no Brasil: uma revisão de escopo. **Psicologia: Teoria e Prática**, 26 (1), São Paulo, 2024.

# CACIQUE JUVENAL PAYAYÁ: SINGULARIDADE E MILITÂNCIA EM *RODA DE PROSA NA PERIFERIA ANTI-HISTÓRIA*

**Leiane Carla Aquino de Oliveira Cohim**[1]

## Introdução

> Eu morava com Nadinho e Daguimá em um cubículo iracundo na cauda da periferia, no lado onde a cidade não tem alma, uma ilha tristonha de pobreza, onde o abandono gera a violência [...]. (Juvenal Payayá, 2022, p. 61)

Juvenal Teodoro da Silva ou Cacique Juvenal Payayá, como é conhecido, especialmente, na sociedade indígena, nasceu em 04 de abril de 1945, na aldeia de Maracaiá (palavra que em tupi significa "gato pintado"), na Chapada Diamantina, Bahia. É descendente dos Payayá da Cabeceira do Rio Utinga, também conhecidos, segundo Santos (2016, p. 17), como Paiaiás, Papanazes, Paiaiazes e, popularmente, "índios dos chapéus" por enrolarem os cabelos formando uma espécie de trouxa na cabeça. À época, essa aldeia isolada pertencia aos domínios de Morro do Chapéu, depois Miguel Calmon e Várzea Nova. Para simplificar sua naturalidade, prefere dizer "[...] sou chapadeiro, sou um cidadão nascido na Chapada Diamantina e pronto" (Santos, 2016, p. 22 *apud* Payayá, 2013). Acerca do seu povo, o autor explica:

> Hoje os Payayás engrossam o quadro dos apelidados de índios dispersos, índios urbanos, índios desaldeados, índios não puros (impuros), sem nada, sem direito a ser o que são. Apesar deste quadro de pre-

1 Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (UNEB); especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional e Estudos Linguísticos e Literários; graduada em Pedagogia e Letras Vernáculas; membro do grupo de pesquisa Estudos de Produção e Recepção em Culturas e Linguagens. E-mail: leianequino@yahoo.com.br. Orcid: https://orcid.org/0009-0000-7328-5316

> conceito, nós os Payayá nunca desistimos, lutamos reunindo forças e recursos inexistentes em busca de identificar os poucos Payayá que certamente restaram do grande massacre. Esta missão, para muitos impossível, não terá descanso, não se poupará esforço. Ela serve também como denúncia das mazelas [...] (Payayá, Payayá, 2007, p. 53).

Como consequência de uma política de massacre ou de assimilação à sociedade majoritária, Lima-Payayá e Júnior (2020) observam que a partir do século XVII o povo Payayá foi considerado extinto e, na contramão desse postulado, evidenciam a participação do Cacique Juvenal Payayá no longo processo de enfrentamento deste equívoco, que resultou no reconhecimento da existência de seu povo. Para isso, a atuação de outros povos indígenas da Bahia foi determinante, como a participação em movimentos que oportunizaram pensar sobre indígenas não reconhecidos, a exemplo da I Conferência Estadual de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Bahia, ocorrida em Salvador, em 2005, e do 1º Encontro das Culturas dos 14 Povos Indígenas da Bahia, ocorrido na aldeia urbana Tuxá, na cidade de Rodelas, em 2008, que contou com a participação de representantes e lideranças de cada um desses povos. Desse evento resultou um documento dos caciques presentes reconhecendo a existência e resistência do povo Payayá, ação que embasou o reconhecimento pelo órgão federal, Funai, em 2014 (Santos, 2016).

A força e a determinação dos Payayá na luta contra o opressor que insistiu no apagamento de suas memórias e tradições, aliadas à coragem e à resistência desse povo em buscar apoio junto a outras etnias para o reconhecimento e (re)afirmação de sua identidade são enobrecidas na voz do escritor e Cacique Juvenal Payayá, cuja escrita se funde à perspectiva militante do movimento indígena brasileiro, ao qual o escritor atua como ativista desde 1990, circunstância que reverbera no caráter político e existencial de suas produções artísticas. Valores que refletiram na conquista do Território Indígena Payayá, no povoado de Cabeceira do Rio, em Utinga – BA, em 06 de janeiro de 2019.

Payayá é reconhecido pela sua atuação como um dos defensores da causa indígena na Bahia, assumindo importante papel para a reconstituição

da memória e história do povo a que pertence. Sua produção literária é um instrumento de atuação política que, também, lhe possibilita contestar a versão da hegemonia histórica que omite, invisibiliza e nega a diversidade dos povos originários, tal como acentua o escritor guarani Kaká Werá Jekupé (2020): "[...] alguns nomes se tornaram ícones históricos, como Cabral, Caminha, Anchieta, Borba Gato [...]. Dá a impressão de que a construção da nação não teve participação ativa também de referências, heróis e líderes das culturas nativas" (Jekupé, 2020, p. 104). São "ícones históricos" referendados pela cultura dominante. Todavia, é importante ressaltar que simbolizam a destruição das culturas nativas por meio da força das armas, imposição de doutrinas religiosas, epidemias e massacres, em que o sangue de povos indígenas não foi poupado para viabilizar a exploração de riquezas.

Tais personalidades históricas representam a construção de uma nação que enaltece os feitos do colonizador referido como descobridor, cabendo-lhe o papel de civilizar os filhos da terra. Estes, logo nos primeiros contatos com o branco, foram reduzidos, genericamente, pelo termo índio que desconsidera a diversidade cultural dos povos de Pindorama, ("terra das palmeiras", em tupi-guarani). Trata-se de uma história opressora e unilateral responsável por excluir as vozes dos povos originários, colocando-os em lugar periférico da história do Brasil, algo que se ramifica como consequência da colonização europeia para outros espaços físicos e culturais, incluindo a própria literatura indígena brasileira contemporânea que, segundo Jaider Esbell, ativista e escritor indígena pertencente à etnia Makuxi, "beira as periferias" (Esbell, 2020, p. 25).

Nesse sentido, ao se referir às parcas e questionáveis menções ao povo Payayá, em *Cartas para o Bem Viver,* coletânea organizada pelos estudiosos Rafael Xucuru-Kariri e Suzane Lima Costa (2020), Cacique Juvenal Payayá, em sua carta endereçada ao Cacique Sacambuasu, constata:

> Senhor Cacique [Sacambuasu], pelo menos temos em mãos algumas bem traçadas linhas, pois muitos povos nada têm por referência. Só lamentamos serem elas na linguagem do homem branco [...] se encarregou de contar para os seus pares a nossa história pelo avesso, ao modo deles. Através das palavras do Juan Lopes Sierra, escrivão do

> Governador lusitano, obtivemos algumas poucas impressões da tua vida. As palavras dele receberam credibilidade das academias, porém, para nós, as palavras sobre o teu saber são parcas e vagas, pois o desejo do escrivão era enobrecer o seu Governador e não se retratar, nem fazer justiça como o grande guerreiro traído. Restou uma nuvem de fumaça, um borrão apagando o legado deste povo nativo e milenar. Nada foi dito sobre origens, feitos, cultura [...] (Payayá, 2020, p. 38).

Arte, história e política estão intrinsecamente relacionadas em sua produção, na qual experiências pessoais se entrecruzam às lutas e vivências de seu povo e à pauta de reivindicação das 305 etnias inspirando suas narrativas e poéticas. Payayá revela a sua indignação pela forma como a história é contada, em virtude de seguir princípios e interesses de uma perspectiva ocidental, legitimada na academia.

Ao problematizar "o desejo do escrivão" em "enobrecer o seu Governador" e referir-se à omissão de informações sobre a história e tradições praticadas contra o povo Payayá, "Restou uma nuvem de fumaça, um borrão apagando o legado deste povo nativo e milenar. Nada foi dito sobre origens, feitos, cultura [...]" (Payayá, 2020, p. 38), o escritor propõe a construção de outra perspectiva de leitura diante desse apagamento, dessa violência histórica.

Nesta carta, Juvenal Payayá informa ao Cacique Sacambuasu o que ocorrera ao seu povo, após consumado o plano do Governador Mendonça Furtado para o sacrifício desse grande líder indígena, que se entregou com o intuito de libertar seu próprio filho sequestrado pelo colonizador. O povo Payayá foi declarado extinto, tempos depois, tendo seu território usurpado pelos opressores. "Acredite, meu Cacique, quase toda a memória se apagou: recuperar um gesto, um nome, uma palavra era uma vitória [...]" (Payayá, 2020, p. 37). Também se reporta às mulheres que, longe de seu território ancestral, foram abusadas pelo homem branco e pelo homem negro, este, por vezes, acolhido nas aldeias, fugindo da escravidão. Como resultado dessa relação marcada pela violência, filhos e filhas foram gerados e criados distantes dos modos de vida indígena, em contexto urbano: "[...] vivem em sua maioria na miséria, nos cantões, são sem teto, sem-terra, sem abrigo,

desprovidos do amor pela terra e, consequentemente, sem a relação com a sua memória" (Payayá, 2020, p. 40). Pode-se dizer que esse esvaziamento observado pelo Cacique Juvenal Payayá resulta de ações praticadas pelos colonizadores europeus na tentativa de apagar histórias e culturas dos povos originários, ilustrando as operações praticadas pelos dominadores contra os primeiros habitantes da América Latina (Quijano, 2005, p. 121).

Fazem parte da cultura desse povo cantos entoados em cerimônias e nas lidas diárias do Território, tornando-se populares entre moradores da cidade de Utinga, alguns, inclusive, são cantados nas escolas do município, experiência que valoriza a cultura indígena na região. Dentre os eventos culturais promovidos pela comunidade, o Solstício de Inverno, dia 21 de junho, e a cerimônia alusiva à conquista do Território Indígena Payayá, dia 06 de janeiro. Contação de histórias sobre vivências dos Payayá, suas tradições e rituais, cantos, danças, recital de poesias, exposições de artesanato, de fotos, de livros, mostras de vídeos integram as celebrações.

Trata-se de vivências culturais que refletem a resistência de um povo que ecoa sua voz na expressão literária do escritor e cacique Juvenal Payayá, reafirmando a identidade indígena na Chapada Diamantina, possibilitando refletir, a partir da ficção, sobre questões que afetam indígenas que, por algum motivo, se deslocam do seu território tradicional para viver no meio urbano, precisamente, na periferia. Desse modo, com o intuito de investigar como esse espaço é problematizado na perspectiva da autoria indígena em *roda de prosa na periferia Anti-história (2022*), por intermédio da pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, as análises fundamentam-se em contribuições de escritores indígenas, como Graça Graúna (2013), Kaká Werá Jekupé (2020) e Márcia Kambeba (2018), e não indígenas como Érica Peçanha do Nascimento (2008), Tiaraju Pablo D'Andrea (2013) e Eduardo Viveiros de Castro (2017).

## Cacique Payayá na cena literária indígena brasileira contemporânea

Em virtude da resistência contra formas de opressão e de invisibilização às quais povos originários foram submetidos pelos detentores de

poder, indígenas, coletiva ou individualmente, têm conquistado espaço para representar suas ancestralidades, histórias, sabedorias e concepções de mundo por meio da arte, como a literatura indígena brasileira contemporânea, movimento literário que referenda a produção escrita de autores e autoras pertencentes a povos originários do Brasil, sendo demarcada pela identidade indígena em sua produção.

No tocante ao caráter contemporâneo e da autoria indígena, a estudiosa Graça Graúna, pertencente ao povo Potiguar (RN), em seu livro *Contrapontos da Literatura Indígena no Brasil* (2013), sugere dois períodos de manifestação das produções literárias: o clássico, demarcado pela oralidade e pela ancestralidade que atravessam as narrativas produzidas coletivamente, e o contemporâneo, demarcado pela produção individual ou coletiva, pautada na escrita alfabética em que se entrelaçam ancestralidade e história contada sob a ótica do indígena.

Neste cenário, situa-se o escritor e cacique Payayá com obras publicadas, em prosa e em verso, abordando temáticas que, em princípio, surpreendem leitores que buscam nessas textualidades temas circunscritos ao ambiente da floresta e aos modos de vida indígenas. Em sua expressão literária, o autor reflete o trânsito entre o território onde vive e o meio urbano, reafirmando o pertencimento étnico em sua escrita, como observa Suzane Lima Costa (2019): "Payayá apresenta uma poética narrativa que 'sai' do índio para falar do índio [...]" (Costa, 2019, p. 81). Segundo a estudiosa, esse contraste representa "o início de uma crítica à ideia de que o escritor indígena é somente aquele que se volta para os seus relatos etnográficos, que conta a história da aldeia, dos antepassados, dos parentescos ou da luta pela terra" (Costa, 2019, p. 81-82). Além de fomentar a valorização da ancestralidade, histórias e tradições, suas narrativas e poéticas colocam em evidência denúncias das violações contra o seu povo e contra os demais povos indígenas operadas, no passado, pelos colonizadores e, no presente, por opressores que ocupam centros de poder.

Dentre tais publicações, destaca-se a obra *roda de prosa na periferia Anti-história* lançada pela Kotter Editorial em 2022. Trata-se de um romance que narra o deslocamento de uma família indígena do povo Payayá que

se vê forçada a abandonar seu território na Chapada Diamantina e migrar para a cidade grande, Salvador – BA, onde passa a enfrentar dificuldades adversas à sua forma de organização social para garantir o seu sustento, como trabalho análogo à escravidão em obras de construção civil, negociações com o novo espaço cultural (Hall, 2015), além de vivências que evidenciam uma visão distorcida e estereotipada acerca do indígena em diáspora (Hall, 2003) no contexto urbano, outras formas de exclusão e de violência, como exploração da mão de obra infantil e o estupro do corpo feminino.

Ao ficcionalizar as dificuldades enfrentadas pelo núcleo familiar constituído por Pery, por sua companheira dona Roxinha e pelos filhos Perypery (também chamado Pery) e Peryná, o autor aprofunda a abordagem por intermédio de uma linguagem crítica, irônica e, por vezes, atravessada por um humor ácido, problematizando as vivências desta família em contato com a sociedade majoritária em espaço visivelmente abandonado e estigmatizado por quem vive distante do centro da cidade: periferia. Importante observar que, atravessando o processo constitutivo da narrativa, Payayá possibilita pensar sobre o caráter polissêmico desse termo, antecipado na composição do título do livro.

É deste lugar georreferenciado que o escritor possibilita tematizar faces da periferização que afetam povos originários desde a invasão dos colonizadores, perspectiva que ilustra o caráter polissêmico do termo, como observam Nascimento (2005, 2010, 2020) e D'Andrea (2021), em seus estudos sobre periferia, no site Ancestralidades, ao destacarem a multiplicidade de sentidos e usos dessa palavra, utilizada para referir-se à posição ocupada por segmentos sociais e territórios tendo como referência os que ocupam a posição central. Além dessa compreensão ligada a espaço, também se associa às condições econômicas e ao que simbolicamente isso representa. Segundo tais estudiosos, diante dos múltiplos sentidos do termo, é possível abarcar grupos sociais influenciados por circunstâncias históricas, como indígenas, que foram dominados pelos colonizadores e subalternizados socialmente. A expressão literária de Payayá favorece a análise dessa abordagem polissêmica que atravessa formas distintas e complementares de compreender periferia. Na esfera urbana, periferia foi utilizada a partir de

1940 para designar áreas, que surgiam como consequência do crescimento das cidades brasileiras, e passavam a ser ocupadas por pessoas de baixa renda em busca de melhores condições de vida. São áreas demarcadas por casas autoconstruídas, sem infraestrutura adequada, carentes de serviços públicos, com acentuados índices de pobreza e violência. Circunstâncias que, conforme apontam os autores, geram diferentes formas de organização social e sujeitos políticos.

Assim, ao pensar periferia, consideramos sua localização espacial afastada do centro urbano, de forma integrada aos distanciamentos/periferizações que se consolidam através de ações dos opressores para efetuar silenciamentos e invisibilizações históricos, culturais, literários dos grupos que se encontram fora do poder hegemônico, como os povos indígenas. É nesse espaço em que se cruzam referências materiais e simbólicas excluídas pela perspectiva hegemônica, que o escritor Juvenal Payayá constrói seus personagens e os conflitos, expressando os sentimentos que brotam no cotidiano periférico do seu romance.

Payayá traz para a cena literária o retrato da exclusão e da vulnerabilidade de indígenas migrados de seus territórios de origem para o contexto urbano, espaço em que a desigualdade revela-se com mais nitidez diante da ausência de serviços públicos básicos, que colocam em risco a formação, a saúde e a segurança dos moradores:

> Seus olhares pareciam conformados com o cruel destino, por vezes assustados diante das inconveniências nas articulações radicais quando partida das lideranças comunitárias, atos violentos eram comuns e deixavam rastros de sangue inocente, neles pareciam exteriorizar todo o inconformismo de um povo sufocado contra o poder constituído de um estado feito de privilégios. A polícia havia declarado a chamada "guerra justa" (Payayá, 2022, p. 61).

Ao elucidar, na ficção, a falta de segurança que atravessa o espaço periférico e põe em risco a vida de moradores inocentes (indígenas e não indígenas), vítimas do confronto entre lideranças comunitárias e polícia, atrelada a outras circunstâncias sociais, o escritor e Cacique Juvenal

Payayá provoca leitores a pensarem para além da literatura, como questionar os efeitos de ações arbitrárias praticadas por membros da segurança pública ao adentrarem a periferia: "A polícia havia declarado a chamada 'guerra justa'". Esta que, durante o período colonial, foi declarada para legitimar formas de violência contra quem representasse empecilho para os interesses da Coroa Portuguesa. Indígenas eram capturados, torturados, escravizados, impedidos de viverem suas práticas culturais em nome de uma pretensa civilização. Muitos foram dizimados. Dessa forma, o autor estabelece um diálogo com leitores ao mobilizá-los a olharem para dentro do cenário em que vivem e refletirem acerca dos fatores que alimentam questões dessa natureza. Em pleno século XXI, inocentes subalternizados tornam-se vulneráveis à ação violenta de corporações que deveriam protegê-los, seja na periferia ou não.

Nesse espaço urbano repercutido em sua obra, o autor problematiza situações que evidenciam faces distintas do contexto periférico em que povos originários, em contato com a sociedade circundante, foram colocados. Moradias sem infraestrutura básica, falta de assistência à saúde, subemprego, falta de segurança dentre outras precariedades atravessam o livro de Payayá, refletindo a vulnerabilidade socioeconômica que afeta indígenas em contexto urbano e colocam sob tensão a relação entre esses dois mundos, por vezes, cruzando os mesmos espaços.

O escritor propõe uma reflexão pouco visibilizada quando se trata de indígena em contexto urbano, ao ecoar nas páginas de seu romance as vozes de homens, mulheres e crianças indígenas vulneráveis à prostituição, ao estupro, ao desemprego, ao trabalho análogo à escravidão, ao apagamento de suas culturas, ancestralidades e modos de organização social. Em sua narrativa, Payayá põe em evidência indígenas periferizados(as) de seus territórios de origem, da história oficial, da cultura hegemônica em uma atitude de resistência contra o opressor por meio de sua expressão literária, possibilitando pensar essas questões em uma perspectiva contra-hegemônica, problematizada por um indígena, seja na condição de autor, seja na narrativa em primeira pessoa, por intermédio do narrador-personagem Pery, que, ainda criança, torna-se órfão de pai, vítima de um

acidente de trabalho em uma obra de construção civil. Nessa perspectiva, leitores e leitoras são mobilizados a questionar condutas arraigadas na sociedade majoritária, as quais contribuem para reforçar o apagamento da identidade de indígenas urbanos, que desconhecem sua história, como sugerido neste entrecho:

> [...] vivi um bom tempo como andarilho pela cidade construindo e desconstruindo ideias; o desemprego urbano é como a lepra, gera o desprezo, isolamento, solidão e fome. Destruí dezenas de vezes os rascunhos fantasmas que compus durante anos, fingia esquecer, abandonava, desprezava para depois recomeçar, um caderno novo, dava motivos para reescrever tudo. Não quis que o povo da periferia, as meninas corrompidas pelas mães da periferia que desconhecem o pai, o avô e avó, aliás, na escola ensinaram e elas repetiam: *minha vó era índia, foi pega no laço e a dente de cachorro*, mas nunca diziam que era cão ibérico (Payayá, 2022, p. 108, grifos do autor).

Em tom crítico e provocativo, o escritor coloca em evidência o ensino reproduzido na escola (da periferia), que acentua a origem da "vó" e omite a procedência do autor da ação, referido ironicamente pelo autor como "cão ibérico". Essa abordagem incita um leque de reflexões sobre a atuação da escola e sua função social, levantando alguns questionamentos: como a escola não indígena tem conduzido o trabalho diante das diversidades, histórias e culturas dos povos originários? De que forma ela tem contribuído para o conhecimento, a valorização e o respeito dessas etnias? Há espaço para narrativas e histórias de autorias indígenas? Ao situar questões como estas em seu romance, o autor contribui para desconstruir uma perspectiva monocultural e histórica, ao ir de encontro a discursos unilaterais que reafirmam, de maneira preconceituosa e racista, a inferioridade de quem destoa da hegemonia social e abre espaço para outras histórias e narrativas, desta vez sob a autoria de quem fora objetificado no discurso de quem busca garantir-se no poder político, econômico e epistêmico.

Aqui cabe a seguinte pergunta retórica: nesse cenário de abuso, periferização de vozes indígenas e apagamento, a quem se refere a expressão

"cão ibérico" empregada pelo romancista? A ironia presente na frase "mas nunca diziam que era cão ibérico" demarca o sentimento de revolta diante das diversas formas de opressão e de marginalização contra povos originários, ao tempo em que sugerem uma escrita comprometida em ecoar histórias e narrativas contadas sob o prisma da autoria indígena. O mais problemático é que se trata de um discurso emblemático e perigoso que atravessa o espaço escolar e contribui para o desconhecimento do outro lado da história. Neste caso, a história vivida e contada por quem foi colocado em situação de subalternidade social pelo colonizador português. Essa abordagem pedagógica nada reflexiva acentua a perspectiva crítica do autor que denuncia o lugar em que o opressor insiste em manter o indígena em pleno século XXI, à margem, e chama a atenção sobre a importância da função social da escola para oportunizar o conhecimento das histórias e diversidades culturais dos povos indígenas do Brasil.

A realidade da vida urbana se impõe no seio daquela família, exigindo-lhe mudanças e negociações representativas de grande impacto para indígenas que, ao deixarem seus territórios de origem e viverem nas cidades, passam a adotar práticas da sociedade não indígena, como a adoção de nomes, "nomes impostos, chamam de nomes civilizados, 'nomes números'", conforme acentua o escritor indígena Kaká Werá Jecupé (2002, p. 24), e hábitos em detrimento de alguns de seus próprios costumes, como o uso de suas próprias línguas, rituais sagrados e maior interação com a natureza.

## Territorialidade e periferia no romance de Payayá: considerações possíveis

A questão da territorialidade atravessa a expressão literária de Payayá, importante operador de leitura que orienta a criação artística do romance, refletindo sobre suas visões autóctone e ocidental do mundo, em que a dimensão espacial da Chapada Diamantina é explorada, em alguns momentos da narrativa, em seu aspecto geográfico e simbólico para o povo Payayá, representada pela família de Pery. As vivências dessa família na periferia urbana em Salvador desencadeiam-se, justamente, com a perda do território ancestral desse povo, logo no princípio do primeiro capítulo da narrativa,

circunstância que demarca um ciclo de mudanças no núcleo familiar: "Após a perda do território, a identidade familiar nativa se desfez, já não sabíamos quem éramos; mudanças de um para outro lugar, por não ter terra onde plantar, meu pai foi trabalhar no arenoso [...] (Payayá, 2022, p. 17).

Exilados de seu território sagrado, fora cortado o vínculo que ligava a família indígena àquele local, que trazia em si as marcas históricas, culturais e vitais do povo que ali vivia. Acerca dessa relação de dependência com a terra, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro compara: "A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos" (Castro, 2017, p. 8). Dessa relação umbilical que resulta da convicção de pertencimento à terra, compreende-se o respeito, o zelo, a incansável luta dos indígenas pela preservação das florestas para a continuidade das diferentes formas de vida.

O sentido de território na concepção dos povos originários tem um alcance para além de terra/chão a ser apoderada ou explorada. Estende-se à relação de ancestralidade alimentada desde as antigas gerações e ao respeito a todas as formas de seres vivos e não vivos que habitam aquele lugar. Casé Angatu *Xukuru Tupinambá* (2020), historiador indígena, testifica: "Por isso, nosso direito ao Território não é porque o pensamos como propriedade, mas por ser um *Direito Ancestral, Sagrado, Congênito e Natural. Somos a Terra* pela qual lutamos, trabalhamos e nos amamos: o mel da terra" (Angatu, 2020, p. 63, grifos do autor).

Acerca dessa relação existencial entre territórios tradicionais e indígenas, Kambeba (2018) enfatiza: "[...] esse território está em si e não fora, dentro da alma e não apenas no espaço vivido" (Kambeba, 2018, p. 44). Sendo assim, forçar a saída da família de Pery do território em que vivia corresponde ao início de um ciclo de violências que vai se repetir de diferentes formas na periferia da capital da Bahia, simbolicamente, extensivas a experiências similares na vida de indígenas em diáspora.

Para além da ficção, indígenas são obrigados a migrar dos territórios tradicionais para iniciar uma nova vida na cidade. Espaço que lhes

impõe mudanças e negociações para sobreviver em outro contexto social. Assim, ao ambientar a narrativa na capital da Bahia em que personagens indígenas e não indígenas compõem o enredo da obra de Payayá, somos levados(as) a pensar as estatísticas que revelam a presença dos povos originários no estado. Nesse sentido, de acordo com o Censo Demográfico de 2022, houve um crescimento da população indígena neste estado (229.103 pessoas), que o levou a ocupar a segunda posição na escala nacional, estando à frente apenas o estado do Amazonas. Os dados também revelam um reposicionamento da capital baiana considerada a segunda capital no Brasil com mais indígenas (27.740), e o quarto município com pessoas autodeclaradas.

No romance de Payayá, o que a família indígena poderia fazer fora do seu lugar de pertencimento? "Planejei retomar nosso território, mas não tinha parentes para formar o exército de resistência, a tristeza era grande, disseram que eu tinha depressão. Minha mãe sozinha no subúrbio virou parteira, benzedeira, conselheira, raizeira e minha irmã prostituta" (Payayá, 2022, p. 95). Em meio a essa dor existencial, e a impotência para reverter as circunstâncias em que se encontra, o narrador-personagem testemunha sua mãe usar os saberes tradicionais para sobreviver na periferia de Salvador, mantendo a ancestralidade de seu povo, enquanto sua irmã se prostitui. Desse modo, ao ficcionalizar os enfrentamentos vivenciados por essa família migrada da Chapada Diamantina, Payayá possibilita ampliar e aprofundar reflexões sobre indígenas em contexto periférico e pensar ações alternativas de inclusão com vistas a minimizar impactos enfrentados por indígenas que, por algum motivo, buscam as cidades como lugar para viver.

## Considerações finais

A literatura indígena brasileira contemporânea torna possível o conhecimento de histórias que não foram contadas pelos colonizadores, tampouco chegaram a nós por intermédio da literatura brasileira predominante nas escolas. Assim, para os povos originários "A literatura de

autoria indígena é um grito de liberdade [...] para que os povos originários possam se fazer ouvir e contar a outra versão da própria história, por séculos silenciada (Sicsú, Pereira, 2021, p. 33).

Nessa perspectiva, a voz autoral de Payayá protagoniza, na literatura, o direito de narrar sua própria história, além de descortinar situações conflitantes e silenciadas, que incomodam, possibilitando ressignificar experiências que vão além da ficção, ao denunciar a condição periférica dos indígenas na sociedade brasileira, apresentando elementos que reverberam formas de segregação física e simbólica, potencializando uma análise que se estende a formas distintivas de pensar a periferia para além das periferias urbanas. Ademais, possibilita refletir sobre conflitos que envolvem moradores desses espaços urbanos, "sujeitos periféricos" ou "sujeitas periféricas" (D'Andrea, 2013), em uma dimensão simbólica, demarcada por formas de marginalização de histórias, culturas e literaturas de grupos sociais, como povos indígenas, distantes do poder hegemônico.

Espera-se com este artigo contribuir para o conhecimento da escrita de Juvenal Payayá, bem como da cultura do seu povo, além de favorecer a literatura indígena brasileira contemporânea e estudos acadêmicos sobre indígenas em contexto periférico.

## Referências

ANGATU, Casé. Caramasuíîe' emonguetásîe' engaras: Carubas Moemasîe'engas (Re)Existências Indigenamente Decoloniais. *In:* DORRICO, Julie. DANNER, Fernando; DANNER, Leno (Org.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea** – Autoria, Autonomia, Ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. P. 61-72.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os Involuntários da Pátria elogio do subdesenvolvimento. *In:* **Caderno de Leituras** / Série Intempestiva. Maio de 2017.

COHIM, Leiane Carla Aquino de Oliveira. **Indígena em contexto periférico:** denúncia e diálogo nas múltiplas vozes do cacique Juvenal Payayá. Orientadora: Elizabeth Gonzaga de Lima. 2025. 181f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2025. Disponível em https://saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/8585. Acesso em 26 de jun. 2025.

COSTA, Suzane Lima. Literatura na Bahia dos Índios: do povo-autor à autoria sem adjetivos. *In.* AUGUSTO, Jorge (org.) **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019.

ESBELL, Jaider. Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia e ativismo – o que dizer e para quem? *In:* DORRICO, Julie. DANNER, Fernando; DANNER, Leno (Org.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea** – Autoria, Autonomia, Ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. P. 20-25.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HALL, Stuart**. A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª edição, Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior). *In:* **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. LivSovik (org.); Trad. Adelaine Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JECUPÉ, Kaká W. **Oré awé roiru'a ma** – Todas as vezes que dissemos adeus – Whenever we Said goodbye. 2ª Ed. São Paulo: TRIOM, 2002.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos** – História indígena do Brasil contada por um índio. 2ª ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória. *In:* DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa. Helena Siqueira. **Literatura Indígena Brasileira contemporânea –** Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 39-44.

MARQUES, Eduardo; SANTOS, Luciana Correa do Lago; RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. **Atlas das periferias no Brasil:** aspectos raciais de infraestrutura nos aglomerados subnormais, 2021. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

PAYAYÁ, Jamile da Silva Lima-; JÚNIOR, Eduardo Marandola. "Vozes Selvagens": Ecoando a literatura indígena. *In:* **Revista da ANPEGE.** v. 16. nº. 31, p. 228-242, 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/12981#:~:text=%E2%80%9CVozes%20selvagens%E2%80%9D%2C%20livro%20de,se%20interrompe%20e%20que%20salta>. Acesso: 1 jul. 2024.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **roda de prosa na periferia Anti-história.** Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

PAYAYÁ, Juvenal; PAYAYÁ, Edilene. **A Retomada X O interdito proibitório** - O caminho do genocídio indígena. Salvador, 2007.

PAYAYÁ, Juvenal. De Juvenal Payayá para o cacique Sacambuasu. *In:* **Cartas para o Bem Viver.** XUCURU-KARIRI, Rafael; LIMA, Suzane Costa (org.). Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café/ paraLelo13S, 2020. P. 36-45.

PEREIRA, Danglei de Castro; SICSÚ, Delma Pacheco. Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia. In: PEREIRA, Danglei de Castro; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (Orgs.*).* **A insustentável leveza:** literatura e sua análise. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.

**PERIFERIA.** Disponível em: <https://www.ancestralidades.org.br/termos-e-conceitos/periferia>. Acesso: 12 nov. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In:* QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. P. 117-142.

SANTOS, Francielle Silva. **Juvenal Payayá e a Literatura de Autoria Indígena no Brasil.** Orientadora: Suzane Lima Costa. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26339. Acesso em 03 de mar. 2024.

# POÉTICA DA CRIAÇÃO EM OBRAS DE MARINA COLASANTI: UMA EXPERIÊNCIA EM MOSAICO

**Gustavo Aragão Cardoso**[1]

> Observadora da história que pretendo contar ou do momento que motivou o poema, presente na cena fantasmática, eu a desenho por trás dos olhos antes de escolher as palavras que, como nanquim, a traçarão no papel. A desenho primeiro como desenhista, decalcando-a depois como escritora. (Colasanti, 2015, p. 426)

## Introdução

Este artigo insere-se no campo da Criação e dos Processos literários, uma vez que propõe uma investigação sobre o fazer literário e artístico da escritora e ilustradora das próprias obras, Marina Colasanti[2]. O presente estudo tem como interesse refletir sobre como uma produção literária tão diversa, cuja autora exerce a dupla função de escrever e ilustrar a maior parte de suas obras, firma-se como uma experiência em mosaico, que, apesar de diversa, propõe uma estrutura estético-ideológica coesa, plena de unicidade.

Como em um mosaico, Colasanti compõe universos maravilhosos, assim como uma realidade de forma expandida, através das suas obras em gêneros e suportes diversos, compostos das junções engenhosas de

1 Doutorando do PPGL/UFS. Professor da Rede Estadual; Dirige o Colégio Estadual Professora Áurea Melo. E-mail: gustavo.aragao.escritor@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0009-0004-7017-8346

2 Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara, capital da Eritreia, que pertenceu à Etiópia. Morou em Trípoli, capital da Líbia por dois anos, depois regressou à Itália, onde viveu até que veio para o Brasil em 1948 e passou a morar no Rio de Janeiro. Em 1962, inicia a carreira jornalística. Em 1968, estreia na Literatura com a obra *Eu sozinha*. E trilhou uma trajetória premiada e de grande sucesso. Legou-nos 66 obras, das quais 33 com ilustrações da própria autora; 25 traduções, 32 de suas obras foram traduzidas no cenário internacional, participou de 36 antologias no Brasil e no Exterior. Pintora, gravurista e ilustradora.

pequenas "peças ou cacos" como a formar imagens raras, "figuras" constituídas de fragmentos de espelhos ou de metal polido; preciosos, plurais, tesselas temáticas, exploradas na vasta produção literária de Colasanti e que costumam, como a própria autora afirma "refletir menos as coisas em si do que o avesso das coisas, a sua face guardada, lado escuro da Lua, [...], lado de dentro da casca, da concha, da rocha, da pele" (2004, p. 106). A produção literária colasantiana é como um mosaico composto por cacos a refletir o que está por dentro, do lado da sombra, do que está implícito, daquilo que abre passagem para dentro do próprio reflexo humano, destinado a um público igualmente diverso.

A escritora-ilustradora opta por romper com a literalidade das palavras, das imagens e por apartar-se da realidade cotidiana e do sentido trivial. Ela, com esmero, escolhe meticulosamente palavras e imagens para compor suas obras, alternando processos criativos, que vão de um fluxo espontâneo da emoção cristalizada em palavras ou ilustrações[3] a uma produção mais crítica, política, engajada e pesquisada. Segundo Colasanti (2015, p. 418), o que mais lhe interessa é "a realidade expandida", pois de um objeto não considera apenas o corpo físico, aquele que pode apalpar, ver ou até cheirar, o que está à luz, mas também o que está em seu entorno, a sombra que ele projeta, a sua procedência, o material de que é feito e a maneira como é feito, a sua finalidade e o uso que se lhe pode atribuir.

A ilustração, assim como o texto colasantiano, tem a sua gênese também nesse espaço de aura, afinal nenhuma ilustração é concebida numa relação de tradução direta do texto, mas localiza--se muito mais no espaço da sombra do que, pura e simplesmente, no da face simbólica da palavra. Conforme aponta Oliveira (2008, p. 32), "nenhuma ilustração possui uma

3 A ilustração ou imagem ilustrada é pensada, neste estudo, além de suas inter-relações com o texto literário, como um fenômeno que possui aspectos plásticos, estruturais e configuracionais que podem ser igualmente lidos e analisados, pelo fato de ser mais confortável e conveniente para uma linguagem que, em princípio, vincula-se ao texto de natureza literária. Isto não implica que não possa haver uma existência independente da imagem em certas ocasiões a serem estudadas. É possível que a ilustração aqui pensada possa transcender o texto, mas isto não significa necessariamente que seja esta uma regra que se repete nem que seja uma espécie de transgressão propriamente dita, na mesma medida em que pode sê-la.

leitura absoluta do texto", "com relação ao texto, é sempre um prisma, jamais um espelho.".

A escritora-ilustradora transita em suas obras por um universo maravilhoso, em que o poético e o simbólico apresentam-se dominantes, propondo sempre narrativas e imagens ilustradas, marcadas por metáforas, ambiguidades e intertextualidades que transcendem a dicção costumeira, o entendimento superficial das relações e dos comportamentos humanos. Ela desfia a vida em fragmentos literários, que provocam a imaginação, através de eventos e ações das personagens, que despertam sentimentos universais comuns a todos, o que proporciona uma experiência estética única a quem entra em contato com as suas produções. São como cacos brilhantes, fragmentos de um mesmo todo, que somados e unidos, de modo singular, tornam-se indissociáveis e são capazes de refletir eventos dos mais diversos da nossa realidade imediata e/ou imaginária. Apesar da aparente multiplicidade, podem-se observar nas "pequenas peças" (contos, minicontos, poemas, imagens ilustradas), por exemplo, eixos temáticos predominantes, além de uma proposta estrutural, estético-ideológica, clara e coerente, que conferem ao conjunto da obra certa coesão, unicidade, harmonia, beleza estética e força únicas. Como bem disse Colasanti (2009)[4], "só estou fazendo um trabalho fragmentado para os outros, para mim estou fazendo um trabalho só".

Apesar da diversidade de gêneros que Marina Colasanti explora em seus processos de criação literária e artística, essa variabilidade é relativa, pois seus textos parecem harmonizados entre si, seja pelas imagens que parecem se repetir, por cenários que irrompem os planos, pelos temas explorados que não se restringem a um ou a outro gênero; por exemplo, a mulher que não se curva ao patriarcado, que rejeita o jugo masculino e que toma as rédeas da própria vida; esse eixo, assim como outros recorrentes em sua produção, não se restringe apenas aos contos

4 Em entrevista concedida ao Grupo Saraiva, em que a autora fala sobre Literatura e Artes plásticas e conta detalhes do livro infantojuvenil de poesias "Classificados e nem tanto", em 19 de ago. de 2009. Disponível em:<https://youtu.be/DSW17sQQAZ4?si=wO73pxAKwP3I7WpW>. Acesso em 16 jun. 2025.

maravilhosos da autora, mas também são explorados em suas obras de contos, minicontos, em suas crônicas, em seus textos jornalísticos ou não ficcionais, em suas palestras, em sua poesia. O estilo também é uma marca da escritora-ilustradora que é reiterado, desde a publicação de sua obra de estreia: *Eu sozinha*; publicada em 1968: a linguagem concisa, sem adjetivações excessivas, de natureza poética, a utilização de imagens simbólicas, as alusões a personagens míticas, muitas delas buscadas na tradição oral europeia ou oriental compõem, com singularidade, o estilo colasantiano, tornando-o único. É como em um grande mosaico que Colasanti constrói e firma a sua obra.

**A criação de Marina Colasanti: textos e imagens entrelaçados**

A escrita literária associada à outra manifestação artística, como as artes plásticas, por exemplo, é, indiscutivelmente, um fenômeno humano que revela competências e capacidades distintas e exige o uso de habilidades e conhecimentos que ultrapassem o senso literal, para vincular a essência da função poética própria da literatura às diferentes linguagens, neste contexto, às imagens ilustradas, que se fundem, constituindo um processo de criação literária único. É o olhar sensível da artista – que se interessa mais pela expansão simbólica dos sentidos do que, única e exclusivamente, pelas palavras ou somente pelas imagens – que compõe e corresponde a uma espécie de olhar especificamente estético-ideológico sobre a literatura e as ilustrações implicadas no processo de composição de suas obras literárias, que faz das obras de Colasanti serem o que são, além da escrita literária, das imagens nelas contidas, um ato poético em si, edificado pela comunhão das linguagens que nelas se encontram em diálogo.

A escritura colasantiana[5] ultrapassa o simples fazer literário instintivo, ou de feição utilitária e funcional, e projeta-se no universo poético, dos

5 Neste estudo, entendida em sentido mais amplo como o potencial de criar, em suportes variados, textos verbais e não verbais, mas a partir dos quais ela constrói o universo imaginário que compõe suas obras e dos quais torna-se possível extrair sentidos vários, seja a partir do isolamento de ambas as linguagens ou do intercruzamento artístico ou semiótico estabelecido entre elas.

símbolos, comunicando-se facilmente com o leitor e suscitando nele sentidos diversos. Os textos e as imagens ilustradas da autora – que também é ilustradora de algumas de suas obras – promovem gestos interpretativos importantes nos campos estético e ideológico, em virtude do aprofundamento dos fazeres artísticos, que se ampliam, graças aos processos dialéticos de intertextualidade paródica, interculturalidade e interdiscursividade, explorados no gesto criador das suas obras.

Colasanti cria imagens dialéticas, maravilhosas, míticas, que escapam ao realismo, beiram à metáfora e à poesia. As imagens compostas por ela decoram as páginas, referenciam passagens do texto, destacam trechos aparentemente irrelevantes, mas criam, sugerem e preenchem as narrativas de elementos culturais, quando a artista se coloca diante dos dilemas humanos, dos mistérios da vida e das belezas provindas do sentimento próprio da humanidade, da arte para representá-los. A escritora-ilustradora abre portais para o universo imaginário, para o mítico e para a fabulação, e deflagra uma experiência lítero-visual instigante, que permite a instauração de diálogos das imagens ilustradas com o texto literário e com aquele que tenta desvendá-los.

As imagens constantes nas obras maravilhosas de Colasanti, por exemplo, trazem o aspecto da verossimilhança e representam o espaço e o tempo indefinidos, que ficam numa zona limítrofe entre a realidade e o universo maravilhoso da imaginação, da fantasia, sem provocar estranhamentos. A escritora-ilustradora produz, pois, ilustrações mais próximas do imaginário coletivo[6], com aspectos oníricos e simbólicos. Colasanti, em seu ensaio "O navio fantasma atracou na terceira margem do rio"[7], concorda com Bachelard quando ele afirma que "o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua auréola imaginária".

6 Neste texto compreendido, em conformidade com o pensamento de Jung (2002), que define o imaginário como parte do inconsciente coletivo, como uma camada profunda da mente humana, que corresponde a uma dada coletividade e projeta imagens arcaicas comuns a todos os seres humanos (os arquétipos).

7 Este ensaio foi publicado como posfácio da obra "Mais de 100 histórias maravilhosas", pela editora Global em 2015.

Segundo a autora,

> sempre me interesso mais por aquelas imagens que apresentam possibilidade de auréola. E as observo e as questiono, deixando que sua auréola se expanda como uma mancha de óleo, até tornar-se mais importante que a imagem. É então que ela me conta uma história. (Colasanti, 2015, p. 415)

Ainda em consonância com o pensamento de Bachelard (1993), a imaginação, fenômeno ao qual muitos atribuem a capacidade criativa, não é a faculdade de formar imagens ou de ser cópia da realidade, mas é, antes,

> a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, ela é principalmente a faculdade de nos liberar das primeiras imagens, de modificar as imagens. Se não há mudança de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. [...] O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas sim imaginário. (Bachelard, 1993, p. 1)

É graças ao imaginário[8] que a imaginação se torna a própria experiência da abertura, da novidade. Enquanto a imaginação nega o real e precisa dele para seu objetivo: presentificar algo que está ausente; o imaginário sempre possibilita a criação de imagens individual ou coletivamente, mas configura-se como algo que transcende as imagens irreais de um mundo criado por ele. Como defende Sartre (2019, p. 197), "o ato da imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que possamos tomar posse dela.". É, pois, a literatura e as imagens ilustradas por Colasanti atos

8 O imaginário é uma verdadeira teia de imagens que funda o comportamento do homem em sociedade, como aponta Durand, ao propor um diálogo com as ideias de Bachelard e Jung, na obra As estruturas antropológicas do imaginário, com tradução de Hélder Godinho, lançado pela Editora Martins Fontes em 1997. Segundo o teórico, é no espaço imaginário que símbolos e arquétipos constituem um arranjo de imagens míticas, plurais e figurativas, já que estão relacionadas com o trajeto antropológico abordado por ele e por meio do qual une o campo subjetivo da natureza humana ao objetivo, ao qual se vinculam as manifestações culturais associadas aos símbolos, aos arquétipos e às imagens míticas.

de imaginação que abrem novas dimensões, possibilitando diferentes espacialidades e temporalidades de leitura, pelas quais passeiam palavras impregnadas de valor icônico e elementos imagéticos que atuam como complexas construções de sentido, sempre no espaço interseccional entre o dizível e o visível, com a finalidade de detectar a produção de sentidos nos confrontos e nas comunhões possíveis entre o que é dito e o que é visto (Sch'llhammer, 2007, p. 10).

De acordo com Sch'llhammer (2007, p. 8),

> A tradicional complementaridade entre palavra e imagem é hoje percebida com base na distinção das respectivas qualidades e deficiências de um e de outro meio de expressão. Às vezes, a imagem é designada a "ilustrar" a palavra, isto é, iluminar algo que se presume "obscuro" no sentido imanente da palavra. Em outros casos, a palavra determina o sentido da imagem contra o poder sedutor da representação imediata. A diferença sígnica entre a representação literal e a visual é que a primeira remete à realidade em sua ausência, enquanto a segunda oferece a sua presença substituta: a palavra significa por diferença e a imagem por semelhança.

Como aponta Oliveira (2008, p. 33) "a imagem literária ela se autojustifica", pois não depende indispensavelmente de uma imagem visiva ou de outra espécie de recurso para sua representação, além do silêncio e de uma ação imaginante. Mas fica também outra questão: será mesmo que cabe à imagem significar o texto apenas por semelhança? Considerando o que propõe Mitchell, professor estadunidense de História da Arte, em seu texto "Palavra e Imagem" (2024, p. 116), a "semelhança é uma relação extraordinariamente genérica, que pode funcionar em qualquer canal sensorial e conectar diferentes experiências perceptivas". É possível dizer que uma cadeira se assemelha a outra, mas isso não significa que uma é imagem da outra. Existem inúmeras coisas que se assemelham a outras na natureza, mas isso não significa necessariamente que elas se tornam imagens umas das outras. Por este motivo, pode-se dizer que o caráter da semelhança pode até ser importante para constituir uma imagem, mas ele

por si só não é suficiente; ser meramente semelhante não basta. São infinitas as imagens que não se assemelham com coisa alguma no mundo, salvo com elas próprias.

Segundo Colasanti (2015, p. 426), "a escrita não é feita só de palavras. E a [dela] se aproveita do [seu] olhar de pintora", de artista plástica. É como se Colasanti desenhasse em sua interioridade para depois exprimir em palavras ou compor suas ilustrações. Corroborando este processo em que a imagem é elemento primordial para a escrita, Calvino (1990, p. 104) também declara que a primeira coisa que lhe vem à mente na idealização de um conto é uma imagem que, de modo espontâneo, apresenta-se carregada de significado, mesmo sendo o escritor incapaz de compor em termos discursivos ou conceituais. É a partir do momento em que a imagem alcança maior clareza e nitidez, na mente do artista, que ela ganha novos contornos e começa a desenvolver suas potencialidades, revelando o(s) texto(s) que traz em si. É possível, por conseguinte, afirmar que, em torno de uma imagem, outras mantêm-se, dialeticamente, em segredo e se revelam em momento presente, de modo oportuno.

É, pois, dialeticamente que se deve considerar textos e imagens ilustradas propostos por Colasanti nas obras em que ela se apresenta como escritora e ilustradora. Afinal, experiencia ambas as linguagens conjuntamente:

> Uma coisa não funciona sem a outra. Eu só ilustro meus próprios livros. E o texto vem sempre antes da ilustração. Eu escrevo vendo a história na minha cabeça não como um desenho, mas como a realidade. Só depois é que transformo a realidade da minha cabeça em ilustração. (Colasanti, 1992, p. 71)

A ilustração, para Colasanti, nasce da imagem que se processa no pensamento como uma realidade subjetiva e que se dá antes mesmo da escrita, acompanhando a escritora durante o gesto de composição do texto literário e retornando à página logo após, como se para estabelecer com a narrativa uma espécie de dístico. As imagens que tomam a mente criadora da artista em um momento de devaneio auxiliam na composição das

narrativas, que emergem do universo do imaginário individual vinculado ao coletivo, adquirindo concretude e revelando-se como forma de expressão.

**A escritura artística de Colasanti**

Considerando a escritura artística de Colasanti, que faz uso não só de seu olhar como pintora mas também como escritora, pode-se afirmar, em conformidade com Arbex (2006, p. 28), que "escrever e pintar remetem ao gesto físico da *scription* (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao vocal), mas também à 'prática infinita do sujeito', que inclui a prática criativa, literária, artística". As fronteiras entre o dizer e o mostrar se entrecruzam nas obras colasantianas, em que ela se apresenta como autora e ilustradora. Ela compõe e reúne textos e desenhos para formar um todo indissociável, que resulta na obra literária. Deste modo, Colasanti promove a fusão interartes de modo bastante singular.

O texto literário é, por sua vez, motivado por imagens que irrompem o imaginário da escritora-ilustradora, e é ele que será, por consequência, a origem do trabalho de ilustração desenvolvido por ela. Contudo, é possível observar que uma das bases da imagem ilustrada, a palavra, e este fenômeno de intercomunicação entre essas duas linguagens passam por um processo de metamorfose, pois a ilustração ao ser composta e articulada com o universo da narrativa, constrói outra dimensão significativa. E, em vez de simplesmente substituir o texto, faz-se tão potente quanto ele, na medida em que transfigura o tempo e o espaço, desfragmenta-os, transmuta a linguagem e, então, o universo dos sentidos torna-se ainda mais amplo, intenso e plural.

A ilustração apresenta-se como um novo espaço, distinto do da palavra, mas que se relaciona intrinsecamente com ela. É como se ela fosse concebida para preencher uma espécie de vazio, de imprecisão, em que se instaura um momento crepuscular entre uma palavra e outra, mas também para criar, neste espaço, novas possibilidades de leitura, que conduzem o leitor ao arrebatamento, capaz de proporcionar a ele um momento profundo de fruição apaziguadora, mesmo quando provoca e inquieta. A imagem ilustrada

constrói passagens secretas que o leitor deve ultrapassar e que o permitem acessar e realizar plenamente suas capacidades de imaginar, criar e fantasiar. Por estes motivos, compreender como as imagens ilustradas dialogam com os textos literários dentro da poética de criação colasantiana, como se intercomunicam é fundamental, já que esta relação intersemiótica, que se dá entre texto e visualidade – tanto no processo de criação como no de recepção da obra literária, assim como em todo livro com ilustrações ou mesmo em livros ilustrados – pode impactar consideravelmente na recepção, bem como no processo de construção de sentidos dos textos imbricados na composição da obra literária. Entender, portanto, como se dá essa relação interartes é importante para se perceber e refletir sobre o entrelaçamento de linguagens distintas que são concebidas, com a finalidade de promover um resultado coeso para a concepção da obra literária.

Entre o escrever e o ilustrar de Colasanti, encontra-se um espaço aberto para o maravilhoso universo literário, em que a ilustração assim como o texto apresenta-se plena de poesia, metáforas e fantasia. A obra colasantiana, apesar da simplicidade aparente das ilustrações, promove imagens meticulosamente concebidas, que estão em uma relação contígua com o texto igualmente rico, por sua natureza poético-simbólica, que estimula e alimenta a imaginação e suscita a criatividade de quem entra em contato com ela.

Ilustração presente na p. 51 da obra *Uma ideia toda azul*, referente ao conto “A primeira só”.

A ilustração de Colasanti, extraída do conto "A primeira só" (p. 51), da obra *Uma ideia toda azul*, por exemplo, revela o momento em que a solitária princesa estilhaçou, sem intenção, o espelho com que seu pai a presenteara e que refletia sua imagem, companheira naquele instante. A princesa pensando brincar com uma amiga, lançou a bola de ouro, que também havia ganhado de presente, na direção da imagem que via refletida no espelho, quando foi surpreendida com o estilhaçamento dele, que se fragmentou em várias partes, que passaram a refletir seu rosto em todas elas. A ilustração nos possibilita compreender o fenômeno da especularidade e a fragmentação da identidade da princesa, que busca nos fragmentos de sua imagem refletida aquilo que lhe falta; que passa por um processo de individuação, ou seja, de crescimento psíquico e maturação da personalidade, com base no pensamento de Jung et al. (2016). Como um mosaico, a princesa vai-se constituindo como ser único, completo, a partir do reconhecimento e da junção natural de seus fragmentos refletidos. Colasanti traz, por meio da composição dessa ilustração, uma imagem em estilhaços, que penetrada pela luz da sensibilidade, torna-se um prisma que refrata o literário, provoca a imaginação, proporciona uma experiência estética e amplia as possibilidades de construção dos sentidos.

Segundo Colasanti (2015, p. 426), observadora que é da história que pretende contar ou ainda do momento que a motivou para a escrita do texto, primeiramente ela desenha "por trás dos olhos" a "cena fantasmática" que imaginou, antes mesmo de escolher as palavras com que construirá sua narrativa. É como se primeiro desenhasse ou imaginasse a cena "como desenhista, decalcando-a depois na página, como escritora". Tal pensamento converge para o entendimento proposto por Calvino (1990, p. 99). Segundo este teórico, deve-se pensar a escrita como um ato no qual a palavra é, antes de tudo, imagem mentalmente "vista" pelo escritor, é memória revivida e reconstruída em sua corporeidade, através da palavra escrita, para ser finalmente fixada na página. Todo texto é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas imateriais, simbólicas e materiais, a partir das quais textos e imagens se compõem como partes de um todo indivisível.

## Considerações Finais

A cocriação desafia o olhar, um olhar que, segundo Colasanti (2015, p. 426), "não é absoluto e único", mas que "seleciona do todo que vê, aquilo que mais lhe interessa", que desafia o raciocínio em busca da construção de uma linguagem própria e da maneira singular de representar a realidade. O que parece habitual, objetivo, torna-se complexo e refinado numa observação mais detalhada. Afinal, criar é surpreender-se com as próprias capacidades, é lançar-se ao autodesvendamento ou desvendamento de uma dada realidade. Quando se inventa algo, acrescenta-se algo no mundo. Pode-se, pois, afirmar que por trás dos textos literários e das imagens ilustradas, seja de Colasanti ou de qualquer outro escritor ou artista, há sempre um olhar que evoca, com sensibilidade e poeticidade, eventos para que haja descobertas e questionamentos sobre a função das palavras e dos objetos da observação. O gesto da escrita ou da ilustração é um deparar-se com o novo, é construir pontes, é expandir mundo e inventá-los.

O desenho de Colasanti é compreendido, neste estudo, como texto potente, pois se organiza como um constructo visual do qual se inferem múltiplos sentidos, configurando-se como um espaço polissêmico tanto quanto as narrativas. Não deve, pois, ser entendido como elemento meramente decorativo ou de preenchimento de espaços em branco da página, mas sim como constituinte do tecido textual da narrativa literária, um espaço dialético, plurissignificativo, onde se entrecruzam sentidos. Ressalta-se, pois, de modo consonante a Oliveira (2008), que textos vinculados a imagens fazem parte da cultura visual do Ocidente e, por isso, merecem uma atenção especial. Por estes motivos, é válido o exercício de compreender e resgatar o maravilhoso espaço entre o ilustrar e o escrever, acessado por Colasanti no ato de criação de suas obras, em especial das obras, em que ela compõe textos e imagens que se vinculam entre si.

Colasanti, quando do processo criativo de suas obras, amplia a percepção diante do que é manifestado artisticamente na página. O espaço criado por ela entre o texto e a imagem ilustrada irrompe a brancura do suporte como se se abrisse um portal, que se dispõe ao desvendamento.

Palavras e imagens tornam-se fendas abertas para o olhar, nos espaços de ausências que figuram entre esses códigos distintos, nessa espécie de entre-lugar. É por meio das ausências provocadas com as ilustrações associadas aos contos, de modo aparentemente despropositado, que a autora promove destaques. Estes acabam por encantar o leitor e seduzi-lo ao ato de leitura, por meio da sensibilidade do olhar. Segundo a autora:

> Entre o ilustrar e o escrever tem um espaço muito grande. Talvez se eu fizesse as duas coisas junto, fosse mais fluido.
> [...]
> Quando estou escrevendo eu vejo rigorosamente tudo, tenho o círculo completo, mesmo atrás de mim e eu escolho o que é essencial mostrar, mas eu tenho o todo. Já quando vou ilustrar, é uma outra realidade, é uma questão gráfica, são espaços. Eu não estou lidando com representações, eu não tenho que contar uma história. [...] A tentação é contar uma história. A tentação é sempre você contar uma história, mas não é pra ser. (Colasanti, 2008)[9]

Mesmo quando contar histórias não é a intenção primeira do ilustrador, a imagem ilustrada propicia um processo de fabulação articulado à palavra e, por este motivo, acaba estimulando o imaginário do leitor, que numa tentativa de compor sentido para aquilo que lê, constrói um entendimento sobre ela e dela articulada à palavra e que resguarda potência narrativa. A mais sutil presença da imagem em uma obra literária, como numa vinheta, associada ao texto, já é capaz de promover fabulações e, por conseguinte, desfiar histórias. Ela abre campos para que o imaginário possa preencher, cria experiências no campo do sensível, alimenta a imaginação. As imagens representam palavras que as representam, eis uma relação dialética profunda. Como afirma Oliveira (2008, p. 45), "a palavra é o espírito, e a imagem, seu corpo. Portanto, palavra (espírito) e imagem (corpo) são indissociáveis.

9 Transcrição do comentário de Marina Colasanti, extraído de uma entrevista concedida ao Museu da Pessoa, para o Projeto "Memórias da Literatura Infantil e Juvenil, em 2008. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zJTNAoN0m0>. Acesso em: 20 jun. 2025.

## Referências

ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1979.

COLASANTI, Marina. **Entre a Espada e a Rosa**. 10 reimpr. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. 1. ed. São Paulo: Global, 2015.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. 3 ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

MITCHELL, William John Thomas. Palavra e Imagem. In DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; DE FIGUEIREDO, Camila Pires (organizadoras). **Intermidialidade**: cinema e adaptação - palavra e imagem - transmidia(lidade) [recurso eletrônico]. Montes Claros, MG: Editora Unimontes, 2024. 4v.: 250p: il.; 14cm. E-book.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Monica Stahel. Petrópolis-RJ: Vozes, 2019.

SCH'LLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

**Entrevista**

COLASANTI, Marina. Entrevista com **Marina Colasanti**. Entrevistador: Saraiva, 2009. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQAZ4&t=7s> Acesso em: 16 jun. 2025.

COLASANTI, Marina. **Texto e imagem**. Entrevistador: Museu da Pessoa. Projeto "Memórias da Literatura Infantil e Juvenil", 2008. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zlJTNAoN0m0>. Acesso em: 20 jun. 2025.

# O NASCEDOURO POÉTICO DO CHÃO SAGRADO DO TABORDA

**Jânio Vieira dos Santos**[1]

## Introdução

A poesia está para o homem assim como o mito também está para a história da humanidade. Nesse sentido propomos uma discussão, nesse trabalho, acerca do espaço mítico pintado por Manoel Cardoso em sua poética, com o objetivo de apresentar e compreendermos o processo no qual o sujeito lírico cardosiano se apoia para mitificar o Taborda. Intentamos apresentar aspectos presentes no solo tabordense e como tais características estão sendo apresentadas pelo eu lírico.

Manoel José Cardoso é Sergipano, proveniente do povoado Taborda, em Nossa Senhora das Dores. É poeta, escritor, pesquisador e professor. Graduado em Letras e mestre em Literatura Portuguesa Moderna, ambos pela Universidade de São Paulo  USP. Sua produção literária ao longo de mais de quatro décadas chega a quase trinta títulos, entre eles *A bordo do tempo* (1996), *Pétrea colheita* (2016), *Translúcido silêncio* (2003), *Saltu superare* (2015), *Subterrâneos do ser* (2019).

Sua poesia se vale de aspectos cotidianos de um universo rural, vivido numa infância que ficou no passado de um lugar que se fragmentou no tempo, mas que é sempre buscada pela voz lírica desse poeta, que se vê num presente de angústia e de saudade, de um eu marcado pela perda de algo que se desprendeu de seu mundo harmonioso e intacto de outrora, denominado Taborda. Esse lugar que Cardoso apresenta em toda sua obra, seja de forma direta, citando nominalmente, seja trocando o nome da região por outro fictício, existiu e foi morada de sua família quando o

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS); E-mail: janio.vieira16@gmail.com; Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7093-4958.

autor ainda era criança[2]. Localizado na região sul de Nossa Senhora das Dores, Sergipe, o Taborda era um pequeno povoado dividido em dois: havia o Taborda Grande, que ainda existe; e o Taborda dos Cardosos, como era chamado pelos moradores, que era uma espécie de sítio familiar cuidado pelo pai do poeta e cercado por montanhas.

Percebendo essa relação entre o mito e a poesia em Manoel Cardoso, intentamos apresentar esse processo em que há uma representação de um Taborda imagético, sacro para o eu lírico cardosiano, tendo em vista que a "[...] poesia tem profunda afinidade com o mito. Os poetas, não só os modernos, fazem renascer ou regenerar, através de sua imaginação, símbolos arquetípicos próprios da produção mítica." (Mello, 2002, p. 43). São os arquétipos que buscamos entender no espaço sagrado do poeta e como se constituem as imagens em alguns dos poemas escolhidos, como forma de contextualizar a obra do sergipano e o Taborda nesse primeiro momento.

**Taborda: síntese do sagrado**

Bastante recorrente em sua poesia, o tema da memória, do retorno a um tempo da infância, é em Cardoso uma constante busca de manter-se em conexão com os mitos da origem de seu passado, criando um elo entre as primeiras imagens apreendidas pelos ângulos da retina e a conservação do que o sujeito lírico conseguiu resguardar na memória. Esse processo de reconexão com sua genealogia está em constante interação com a mitologia. E para tal, precisamos entender que "[...] a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso." (Cassirer, 2013, p. 19). O poeta faz uso da linguagem para significar o mundo, e este oferece a ele a sensação de sempre criar a imagem ideal de sua unidade. Para Alfredo Bosi, o "[...] poeta é o doador de sentido." (1990, p.141) à medida

2 Com a mudança da família após a morte do pai, sem ter quem cuidasse da terra, o Taborda dos Cardosos acabou sendo adquirido por um fazendeiro, tornando-se pasto.

em que cabe a ele o poder de nomear a verdadeira natureza das coisas ou reconhecê-la por meio da linguagem, ferramenta de uso da poesia, sua função enquanto criador.

O mito surge como argumento da criação humana, desde os valores aos comportamentos humanos. Nas palavras de Mircea Eliade,

> [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio [...] o mito narra como [...] uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (2016, p. 11, aspas do autor).

Essa relação do mito com a criação nos leva a perceber que o recorte empreendido por Cardoso acerca do Taborda, nos versos, demonstra que o poeta busca aproximar aquele chão tão marcante a certo elemento substancial do ser humano com algo que se encontra fragmentado em seu eu interior. Para ele, Cardoso[3], o povoado é a síntese do que existe de substancial no poeta ao longo do tempo, uma vez que ambos são encarados como aspectos fundamentais para a construção ou restauração que se vê em sua lírica, pois tempo remete a finitude do espaço que outrora existiu, ao instante em que o poeta deposita nesse lugar, como único recurso de manter intacto, as marcas deixadas por esse chão, afastando, pode-se dizer, a destruição total. Sua relação com o mito parece propor certo tom fundante ao extinto povoado, dando a este solo o ponto de partida para toda sua literatura.

A destruição do povoado natal de Cardoso assume esse tom de criação quando o eu lírico procura trazer a lume o que existia naquele antigo limite de terra. Alguns dos últimos poemas de *Subterrâneos do ser* apresentam essa reatualização da imagem. É um tom de angústia e despedida quando o eu lírico se conscientiza de que a viagem empreendida está para ser

3 Percebemos que o Taborda é uma das grandes referências para a construção de sua lírica. Havendo esse entrecruzamento entre autobiografia e autoficção.

finalizada. Como mecanismo de fuga apresenta em uma única imagem uma gama de animais e vegetação que havia naquele chão, pois

> "Viver" os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente "religiosa", pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A "religiosidade" dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*. (Eliade, 2016, p. 22, aspas e grifos do autor).

É visível, em toda sua obra, que o espaço Taborda guarda certos resquícios de finitude. A todo momento o escritor busca manter acesas as imagens vivas em sua memória do que fora apreendido em um tempo de infância. Nos versos isso acontece de maneira mais acentuada, pois percebemos que há uma voz lírica que está descobrindo o mundo, uma espécie de experiência apreendida com os recursos que o chão derruído tem a oferecer. Somente os eventos ocorridos no passado fabuloso merecem ser reconhecidos; pois, ao aprendê-los, o homem toma consciência de sua verdadeira natureza e desperta. (Eliade, 2016, p. 119). Para Cardoso, esse chão é pó, mas não no sentido de resquício que nada tem a oferecer, e sim um pó que faz um movimento de retorno infinito. Um despertar que mantém sua intimidade com os primeiros anos, resguardada na memória, protegida do tempo e do esquecimento permanente. É uma terra fecunda e que move o poeta a manter intactas todas as figuras que existem nesses quadros, por meio da memória. O movimento de transformar esse lugar em mito parte do desejo de querer explicar toda a beleza que existiu, e que existe na memória do autor, nesse pequeno território. Por um lado ele se vale do que possuiu para descrever como era, mas por outro atribui certos aspectos

clássicos da literatura para validar essa intenção, como podemos notar no poema XVI, de *A bordo do tempo*:

> Árvores esguias
> quase o céu tocando
> tapicurus linheiros
> esgalhadas caraíbas
> antenas captando
> o silêncio de Deus.
> Árvores redondas
> moisés e juazeiros
> pontilhando os caminhos
> fiéis guardas de casas.
>
> Após o inverno
> as claraibeiras
> recendiam a paraíso
> com suas flores brancas
> de grinaldas de noiva.
> E ainda murtas e crótons
> bulgarins e rosedás
> rubras rosas-graça
> semeando leveza nos ares azuis
> límpidos, secos
> de um Shangri-Lá além.
>
> O machado decretou toque final
> mas as árvores se fotografaram
> na lembrança.
> (Cardoso, 1996, p. 24-25).

É visível a aproximação da paisagem com algo sagrado. As árvores chegam a tocar o céu, captando o silêncio de Deus. A região do Taborda, cercada por montanhas, remete à mitologia clássica, o contato entre homem e divindade. Na *Divina comédia* a montanha é tida como principal referência para o percurso de Dante, que parte do Inferno para chegar ao

Paraíso. São elementos que reforçam a ideia de sacralização desse espaço onde a harmonia é explícita. No último verso da penúltima estrofe, a alusão comparativa do povoado a uma aldeia mítica no vale da Lua Azul, no Tibete, denominada de Shangri-Lá, mostra que o poeta sergipano vê o chão de seus anos de infância como um lugar também mítico, sagrado. Torná-lo mítico é a maneira encontrada de eternizá-lo e assim fazer com que não se finde. A memória guarda as fotografias na lembrança e consequentemente toda a composição do humano que existiu naquele solo.

A poesia do autor de *Translúcido silêncio* apresenta um cenário mítico de retorno a um tempo de infância, proporcionando reminiscências de um espaço que se perdeu no presente, salvo somente pelo poder da memória.

> "[...] O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade". (Hesíodo *apud* Eliade, 2016, p. 108, aspas do autor).

Visualizar a fonte de origem é o anseio do eu lírico em conectar-se consigo mesmo sem ter sido maculado pelo tempo cronológico. O chão da infância do tabordense tem o mesmo intuito, no caso, de rever a harmonia que havia no tempo de infância. Vale a pena destacar que o autor de *Subterrâneos do ser* morou em diferentes cidades, tanto em Sergipe como em São Paulo, onde reside atualmente, mas sempre mantendo um elo quase inquebrantável com seu chão sagrado, atribuindo uma valorização mítica desse solo, o qual abordaremos ao longo deste texto.

Desde seu primeiro livro de poesia, *A bordo do tempo* (1996), percebemos toda uma carga poética voltada para a conservação de um lugar sagrado ao sujeito da lírica cardosiana.

O poema que analisamos a seguir pertence ao livro *A bordo do tempo*. Selecionamos o texto (IV), ou podemos pensar como sendo o primeiro verso  O caçuá foi a primeira  como título. Vemos que o poeta traz nos dois primeiros versos uma referência à viagem de Cristo ao Egito, aproximando

essa ação de algo bem próximo do seu Taborda, tendo em vista a semelhança da viagem que a família realiza. O eu lírico apresenta em primeiro plano elementos que constituem o cenário real do povoado. Em segundo, o sujeito lírico apresenta um elemento estranho do Taborda, povoado caboclo. Trata-se do termo "Egito", citado na segunda estrofe.

O eu lírico faz uso de tais alusões acessando o que conhece do universo cristão. O poeta tem conhecimento da Bíblia sagrada e faz esse retorno ao tempo de Cristo por meio da referência de um único termo no poema ao mesmo tempo em que, de certo modo, desenvolve uma outra engrenagem no próprio poema. Quando analisamos detidamente o tempo (que foi partido, fatiado) e o título da obra *A bordo do tempo*, percebemos que é o Taborda um solo sagrado. O poeta toma de um termo isolado, utilizando-se do conhecimento histórico para sacralizar o seu chão, como podemos notar no poema abaixo:

VI

O caçuá foi a primeira
cápsula de viagem.
Olhasse pelas bordas
despenhadeiros
pétreas paredes
que o tempo fez fatias;
o rio preguiçoso
lá embaixo.

O cavalo Biscoito
nave viva
transportando os três
qual fuga para o Egito.

Ao bater à porta
a primeira sexta-feira
o chamado à distância
ao sacrifício sagrado.

O menino preferia ainda
torrar castanha
debaixo da pitombeira.
(Cardoso, 1996, p. 13).

Ficando com os termos do universo religioso "os três" (alusão ao reis magos, ou a sagrada família, Jesus, Maria e José, que tiveram que fugir para o Egito), "Egito", "primeira sexta-feira" (dedicada ao Sagrado Coração de Jesus) e "sacrifício sagrado" (morte de Cristo pela salvação humana), notamos que o sujeito lírico conserva uma memória dos primeiros anos da infância, em que a família, religiosa, viajava para assistir à missa. Mas notamos que há certa aversão do menino em sair daquele chão, preferindo torrar castanha. Isso por ser aquele lugar uma conexão com o sublime, com a simplicidade e com o divino.

Em relação a *Subterrâneos do ser*, parece que o eu lírico busca conectar-se com algo que se distanciou de si no tempo. Há uma constante busca por unir as partes que compõem o ser enquanto indivíduo. No poema 25 ou "Missivas transitavam", percebemos que o poeta, além de trazer termos próprios do meio religioso, cita um outro texto[4]. Para o eu lírico cardosiano essa citação faz parte de sua memória. É por meio dela que percebemos certa aproximação entre a vida do poeta, religioso, e os textos que lhes são afetivos. Ao citar os dois primeiros versos do poeta português e dar destaque aos versos em seu poema, Cardoso faz uso da intertextualidade para gerar um diálogo entre o seu poema e o texto anterior.

Ao longo do poema de Manoel Cardoso somos levados a perceber o tom tradicional de uma família religiosa, percebido também no poema anterior. Neste, a mãe é apresentada como "*zeladora*", membro de associação religiosa e "*docente / visitante*", ou seja, aquela que instrui, professora. Podemos pensar como uma mulher encarregada de ensinar os preceitos religiosos tanto aos filhos como aos que não fazem parte da família. Vejamos o poema:

4 Trata-se do poema "Crucifixo", do poeta português João de Deus.

25

**Missivas transitavam**
no espaço família
a mãe, *zeladora**[5] *e docente*
*visitante* de pessoas sem
recursos, ainda expedia
mensagens ao irmão aventureiro
que longe vivia. Queria o filho
também manuscritar um bilhetinho
ao tio, que nem amigo seu nunca
se fizera. Escrever uma carta
era uma proeza de tão poucos
no descampado do Tabor

E ao registrar suas descobertas
referiu-se à escola
à professora, aos livros
e às poesias que o seduziam

*Minha mãe quem é aquele*
*Pregado naquela cruz?**[6]

O diálogo de filho e mãe
fora tema da primeira
mensagem que escrevera
nos tão verdes anos, lá do sítio
(Cardoso, 2019, p. 72, grifos do autor).

Há uma certa gradação no poema. Percebemos que a intertextualidade se faz presente quando o eu lírico diz "Missivas transitavam", remetendo ao diálogo da palavra presente no meio familiar. Para Samoyault,

5 *Zeladora - Membro de associação religiosa, sendo a mais comum denominada de Apostolado da Oração, devoção ao Coração de Jesus. (Nota do autor).

6 **Minha mãe quem é aquele* - Primeiro verso do poema *Crucifixo*, do poeta português, João de Deus. (Nota do autor).

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escrita" (Samoyault, 2008, p. 68). Interessante destacar também que isto nos remete ao verbo, aludindo à passagem bíblica "e o Verbo se fez carne". Nota-se que o sujeito lírico apresenta sua memória de leitor ao apresentar elementos do universo da aprendizagem, pois o mesmo é alguém que escreve, que está seduzido pela poesia, pelos livros e pela palavra, sendo instruído por sua mãe professora. Tais elementos constroem uma teia imagética daquilo que o poeta resgata, que o aproxima do que registrou por meio da memória.

A terceira estrofe do poema, ao citar os dois primeiros versos do poema de João de Deus, apresenta tanto a imagem de Cristo pregado na cruz quanto do texto que o poeta guarda em sua memória de leitor. Interessante apontar que no poema o eu lírico nos apresenta duas imagens sagradas: a religiosa, por meio da cruz e de Cristo e de sua família, que é, em certo nível, um reflexo da pureza dos primeiros anos da infância que fora vivida.

Percebe-se que o sagrado é sempre um elemento que liga o lírico às imagens poéticas presentes nos textos. Ao trazer a pergunta dos dois versos do poeta português em seu poema, Cardoso mantém o mesmo tom de diálogo que há no texto de referência, só que no seu poema é um diálogo que já aconteceu, nesse caso, distante do momento vivido pelos envolvidos: a mãe e o menino. É interessante destacar a discussão que os dois textos apresentam sobre ciência e religião, mas uma oposição no que diz respeito ao entendimento do homem no mundo.

As vozes que surgem nos poemas aqui analisados apresentam algo comum ao eu lírico. A aproximação com o sagrado religioso parece estar presente nos versos cardosianos como um modelo para cultuar o seu chão, sacralizado pelo poeta ao trazê-lo como Tabor, referência ao Monte bíblico em que teria ocorrido a transfiguração de Cristo. Tais abordagens servem para nos mostrar que a literatura é sempre um espelho dela mesma, e está a serviço da imagem que determinado autor vai querer transmitir.

A forte ligação que o poeta de Sergipe tem com o pequeno chão extinto de seu povoado denota uma certa unidade, no sentido de ambos, homem e lugar, pertencerem à mesma matéria. O Taborda, em Cardoso, possui

uma forte carga representativa que o mantém vivo nos versos do poeta. Há cores, árvores, sons, cheiro, que ativam os sentidos do eu lírico. Nos poemas que são trazidos em sua obra, o poeta procura deixar aquele solo o mais fecundo possível. Insere, por meio de seus versos, alguns elementos como árvores, animais e pessoas, reforçando a ideia de um lugar habitado, mesmo sabendo que o seu povoado é só uma imagem, um quadro presente em sua memória.

Esse sentimento de perda é percebido nos versos do tabordense como forma de reviver o tempo da infância. Cardoso provoca uma reconstrução daquela natureza adâmica como forma de estar conectado ao seu passado, às suas origens. "O mito configura a realidade, ordena a vida cultural das sociedades antigas, ao enunciar atos exemplares de seres sobrenaturais ou excepcionais entre os humanos, revela os momentos primordiais da criação do mundo e das instituições." (Mello, 2002, p. 31). O próprio poeta nos diz isso em um dos poemas de *A bordo do tempo*, do qual destacamos a última estrofe: "Taborda: um esboço, / um nome gravado no tempo / através do qual viajo / arrastado pela neve[7] do pensamento." (Cardoso, 1996, p. 08). A definição que o eu lírico atribui ao Taborda, "esboço", nos remete à constante elaboração de algo não acabado artisticamente. O poeta pinta esse lugar a seu modo, atribuindo aspectos primordiais ao solo sagrado de seu povoado. Mas vale destacar que ele não cria esses quadros, apenas recria a imagem que surge de seu íntimo a fim de manter-se conectado mais uma vez com as primeiras experiências originárias desse primeiro contato. A imagem lembrada pelo poeta está além da experienciada, aquela traz o gatilho do estímulo perdido, é a fonte de um novo contato, algo que o poeta sempre busca. Por isso a imagem pintada por ele surge com mais brilho, intocável. É o momento em que o poeta escuta seu íntimo, reconquistando o que há de primoroso. Staiger fala que "O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra

7 Aqui o poema apresenta a palavra "neve" incorretamente. Seria "nave", como sugere o sentido dos versos e algumas palavras no próprio texto.

[...]" (Staiger, 1975, p. 28). Cardoso não busca copiar essas imagens como eram, mas sim apresentar o brilho que elas possuem, destacando o que há de primordial, como forma de mantê-las a salvo do tempo e da finitude.

Percebemos ainda nesse trecho que o sentido de finalidade, como algo acabado, não está atrelado ao chão tabordense na visão do sujeito lírico cardosiano. Por mais que esse lugar esteja extinto, o poeta conserva as minúcias desse pedaço de terra. O Taborda faz parte do eu lírico e ambos estão conectados como forma de perpetuarem-se, necessitando um do outro para continuarem existindo. É o solo Taborda que constitui o poeta. Vale destacar que, "Segundo a tradição mesopotâmica, o homem foi modelado no "umbigo da terra" [...]" (Eliade, 1969, p. 31, aspa do autor). Trata-se de uma espécie de ser que provém da terra e que mantém vivos os laços com ela, quase que numa unidade. No caso do poeta brasileiro, há uma conexão quase que maternal com seu torrão natal, e tudo que existiu nele: fauna, flora, outros humanos, constituindo a base medular a qual a lírica percorre como objetivo substancial, ao tempo em que trouxe, ainda, a matéria de trabalho da poética de Cardoso.

Ainda em relação a esse modo criativo, percebido por meio do verso "Taborda: um esboço", entendemos o quanto desse lugar se faz necessário para a lírica de Manoel Cardoso. Não é somente um processo de reconectar-se com um tempo passado, mas também um modo de significação do próprio poeta diante do mundo. O eu lírico se vê presente neste lugar que é, em nosso entendimento, o espaço de resgate de seu universo sagrado. Uma espécie de recriação do cenário ou dos elementos que são próprios dele, como se percebe nos poemas, levando a um aperfeiçoamento das imagens desse lugar particular do poeta, trazidas nos versos com uma cor viva e resistente, como é perceptível nos seguintes versos: "Verde sempre forte / pintado por árvores" (Cardoso, 1996, p. 09); "Um altiplano, um mundo: / serra azul, limite, / ladeiras, socavões, / bastiões e fronteiras." (1996, p. 10); "e sobre a mesa / em cores chamantes / aos olhos bem abertos / uma caixa de sabonete carnaval." (1996, p. 12). Há nessas passagens uma referência a cores fortes, recriando, assim, a beleza desse espaço mítico do eu lírico, bem como dos aspectos representativos da natureza tabordense, que são

transfigurados pela memória por meio da motivação que o Taborda causa no poeta.

Por meio dessa discussão buscamos compreender a lírica desse poeta e como são apresentadas as imagens as quais ele apresenta em sua poesia para sacralizar o Taborda. Os versos cardosianos estão impregnados de cores, como numa paleta em que o pintor busca a cor adequada. O autor de *Saltu superare* traz em cada verso palavras que vão colorindo a imagem na qual está trabalhando. O sujeito lírico debruça-se na memória e vai resgatando figuras deslocadas no tempo, juntando e dando novas cores ao que projetou na tela do imaginário.

> A repetição obsessiva de imagens e mitos através dos séculos, por indivíduos e povos que não se conheceram, não pode ser explicada a não ser que se aceite o caráter arquetípico do universo e da palavra poética. É verdade, o homem perdeu a chave-mestra do cosmos e de si mesmo; desgarrado em seu interior, separado da natureza, submetido ao tormento do tempo e ao trabalho, escravo de si mesmo e dos outros, rei destronado, perdido em um labirinto que parece não ter saída, o homem dá voltas ao redor de si mesmo incansavelmente. Às vezes, em um instante duramente arrebatado ao tempo, o pesadelo cessa. (Paz, 2017, p. 62-63).

O homem necessita de sua conexão interior para se sentir vivo. A busca do eu lírico é justamente por essa metade ascendente, que o guia a si mesmo. O Taborda parece ser esse ponto de conexão entre os eus do poeta: o primeiro, que está na harmonia de um tempo que é conservado pela memória, e o segundo, que se aflige com a desarmonia de um tempo frenético e sem cor, do presente. À medida em que a imagem se mostra ao poeta constantemente, surge também o esboço do mítico Taborda, preservado e resguardado do tempo e da destruição de terceiros, através da memória do eu lírico cardosiano. Sacralizar esse lugar foi a maneira encontrada de eternizá-lo, elevá-lo à condição de divindade e assim fazer com que supere a finitude. Os versos de Cardoso carregam as cores desejadas para ressignificar o antigo povoado tido como mítico, sagrado, pelo ser. A distância

temporal e geográfica que o poeta e sua terra estão um do outro encontrou na mitologia uma ferramenta para manterem conectados ser e existência, bem como manter esse chão intocável ao invasor. Notamos que ao longo de sua obra o nome Taborda ganha novo significado quando apagado sua última sílaba, ficando Tabor[8]. Nas últimas obras esse apagamento da última sílaba se mostra de modo mais frequente, revelando certa simbologia, por parte do poeta, ao elevar o nome do povoado a uma condição de terra sagrada, ao tempo em que assemelha a finitude desse lugar por meio da palavra, lembrado por poucos descendentes daquela terra.

Como forma de compreender este processo de mitificação do povoado como um lugar sagrado para o poeta, procuramos elencar alguns elementos que estão presentes em alguns versos do sergipano e sua relação com os mitos. Nesse sentido é importante destacar a relação existente entre poesia e mito. Para Octavio Paz, "[...] o poeta lírico estabelece um diálogo com o mundo; nesse diálogo há duas situações extremas dentro das quais move-se a alma do poeta: uma, de solidão; outra, de comunhão." (2017, p. 18). Desse modo, podemos perceber que a lírica de Cardoso percorre por esse caminho, ao mesmo instante em que busca reconectar-se com seu ser primordial que ficou distante de seu tempo. O passado do eu lírico traz imagens de tesouros que se encontram guardados na memória.

## Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Cristiano Martins. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

CARDOSO, Manoel. **Subterrâneos do ser**. São José dos Campos: Netebooks, 2019.

CARDOSO, Manoel. **Pétrea colheita**. São José dos Campos: Netebooks, 2016.

CARDOSO, Manoel. **Saltu superare**. São José dos Campos: Netebooks, 2015.

8 Clara alusão ao Monte bíblico onde ocorreu a transfiguração de Cristo.

CARDOSO, Manoel. **Translúcido silêncio**. São Paulo: Scortecci, 2003.

CARDOSO, Manoel. **A bordo do tempo**. Mossoró, RN: Fundação Vingt-Un Rosado, 1996.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. ed. 6. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Edições 70, 1969.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAZ, Octavio. **A busca do presente e outros ensaios**. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

SAMOYAULT, Tiphaine. A memória da literatura. *In*: SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 47-100.

STAIGER, Emil. Estilo Lírico. *In*: STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 19-75.

# A POÉTICA DA FRAGILIDADE: INTIMIDADE E RESISTÊNCIA EM PEDRO CASALDÁLIGA

**Cristiano Mendes Majewski**[1]

> Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. (Theodor Adorno)

## Introdução

Pedro Casaldáliga (1928–2020) é reconhecido por sua trajetória como bispo emérito de São Félix do Araguaia – Mato Grosso e sobretudo por sua atuação na Teologia da Libertação. Sua poesia, marcada pela mesma força ética e política de sua práxis pastoral, distingue-se pela maneira como articula o íntimo e o coletivo, o cotidiano e a transcendência. Em "Por esse simples fato de ser bispo" (Casaldáliga, 2021), Casaldáliga propõe uma reflexão sobre a condição humana em sua fragilidade, ao mesmo tempo em que denuncia as estruturas de poder que desumanizam. Esse poema, a ser apresentado e analisado nas páginas seguintes, evidencia como o gesto confessional se amplia para uma crítica consistente à alienação.

A poesia pode configurar-se como espaço de resistência ao poder sem comprometer sua autonomia estética? Essa questão orienta a análise deste artigo, sustentada pelas reflexões de Theodor Adorno (2011) e Antonio Candido (2006). O poema será investigado como um ponto de intersecção entre memória e ação, onde a simplicidade formal e a transparência do sentido organizam o biográfico. Na perspectiva de Adorno, a obra apresenta-se como "escrita cifrada da essência histórica da realidade", estruturando forma e conteúdo de modo a revelar as contradições de um mundo atravessado por desigualdades. Já a abordagem de Candido sobre a literatura

1 Doutorando pela UFMT; Professor de Educação Básica Seduc MT; E-mail: cristiano.majewski@sou.ufmt.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7492-7621.

como organizadora da experiência humana permite compreender como a intimidade poética, em Casaldáliga, participa da construção de novas formas de pertencimento solidário.

O poema se insere nas discussões contemporâneas sobre escrita e intimidade, promovendo um gesto crítico que reformula o paradigma hermético formalista. A memória, os afetos e as práticas cotidianas são instrumentos de resistência e de reconstrução social. Este artigo examina como o poema instaura um espaço onde a intimidade adquire papel decisivo na reorganização das estruturas de poder e na afirmação do humano em suas dimensões fundamentais.

Vamos agora para a leitura integral do poema:

**Por esse simples fato de ser bispo**
Por esse simples fato
de ser também bispo,
ninguém vai me pedir
– assim espero, irmãos –
que eu deixe de ser
um homem humano.
(Humanamente frágil, como todos.
Humanamente vosso).

Ninguém vai me pedir
que eu deixe de ter meus amores:
as crianças, por exemplo,
as garças,
a Nicarágua,
"Geró", a velha gata de verdes olhos sábios,
os livros, um poema,
as cartas, um abraço,
uma canção recente,
uma canção antiga,
a tarde recolhida debaixo da luz domada,
os índios desses povos que foram tão nus,
aqueles velhos vinhedos da minha aldeia distante,

a América Latina como uma derradeira esposa,
os pobres da Terra,
Jesus de Nazaré!
Por esse simples fato...
ninguém vai me pedir que ponha pedras
nesta profunda cavidade do peito.
(Casaldáliga, 2021, p. 140-141)

O poema inicia-se por meio de uma construção aparentemente despretensiosa, cuja simplicidade formal concentra uma densidade reflexiva tensionada por contradições que se desdobram em diferentes camadas de significado. "Por esse simples fato / de ser também bispo" marca uma condição biográfica e, ao mesmo tempo, delineia um campo de forças no qual humanidade e hierarquia se confrontam, redefinindo os contornos da identidade poética. A forma, enquanto unidade de realização estética, integra-se à substância, reafirmando a tese de Octavio Paz (1982) de que "o poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa" (Paz, 1982, p.17). Essa unidade dialética evidencia que toda escolha estrutural carrega uma dimensão ética e política imanente à obra.

A liberdade métrica e a ausência de rima, ao recusarem conscientemente as amarras estruturais, rompem com as convenções tradicionais e instauram uma linguagem despojada, na qual a materialidade do signo se expande para um espaço discursivo em que a proximidade se transforma em ética. Esse gesto alinha-se à concepção de Paz sobre o poema como "o lugar de encontro entre a poesia e o homem" (Paz, 1982, p.17), reafirmando a arte poética como campo de interpelações críticas e existenciais. O eu lírico estabelece um pacto que esvazia o peso da instituição e desloca o símbolo do bispo para um horizonte em que a vulnerabilidade constitui o ponto de partida de sua potência crítica. A expressão "simples fato", ao ser tensionada pelas complexidades éticas e políticas presentes no poema, produz um paradoxo deliberado: a forma despretensiosa intensifica a densidade ética, de modo que a humanidade torna-se o fundamento de sua rearticulação simbólica. Essa

rearticulação desenvolvendo-se em um movimento dialético que questiona e reformula tanto os significados atribuídos à hierarquia quanto as premissas de seu *ethos* institucional.

O centro temático se impõe como uma declaração: o ser e o estar são lugares de poder. A simplicidade da condição humana, evocada pelo verso, se articula com ela em uma relação de contrastes que o poema explora com aguçada percepção crítica. A poesia, nesse contexto, questiona as expectativas sociais que confinam o indivíduo a funções rigidamente definidas, desconstruindo a identidade como algo fixo ou inquestionável.

Adorno (2011, p. 432) explica que "as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade". Esse deslocamento, que rompe com a empiria e recusa o "esplendor conciliador" das categorias pré-estabelecidas, reflete-se na escolha formal do poema. A simplicidade dos versos, ao dispensar ornamentos, traduz um gesto crítico que, conforme Adorno assinala, transforma a forma artística em uma escrita cifrada da essência histórica da realidade. O poema, nesse sentido, coloca em tensão a relação entre o individual e o coletivo, estruturando em seus versos despojados um instrumento de resistência contra hierarquias discursivas e sociais. Na interseção entre forma e conteúdo, o poema estabelece uma dialética que ultrapassa qualquer dicotomia entre expressão e mensagem. Essa confluência intensifica a potência crítica do poema, que interpela tanto o leitor quanto as convenções associadas ao papel de autoridade. Ao fazer isso, Casaldáliga desestabiliza um paradigma hierárquico. Conforme destacam Ramos e Menêses (2023, p. 11), os poemas de Casaldáliga "se apresentam como uma voz insubmissa contra a política latifundiária que trabalha em prol do genocídio de etnias indígenas e dos sertanejos residentes na região do Araguaia". Aqui, o gesto poético vai além da denúncia: ele revela e expõe, trazendo à superfície as relações de poder que sustentam tais violências. Dessa maneira, a liberdade métrica e a simplicidade formal operam como estratégias críticas que resistem ao peso esmagador da totalidade histórica, abrindo espaços onde o Outro – na figura dos oprimidos e invisibilizados – pode se inscrever como agente.

Os versos “Ninguém vai me pedir [...] Humanamente vosso” configuram um espaço de articulação entre a fragilidade inerente ao humano e sua capacidade de resistir a imposições desumanizadoras. O ritmo discursivo, marcado pela repetição insistente da anáfora “Ninguém vai me pedir”, expressa uma recusa ética e, ao mesmo tempo, sustenta um gesto poético que oscila entre a afirmação do eu lírico e a experiência coletiva. Nesse deslocamento, a presença do verso “Humanamente vosso” reforça uma identificação consciente com aqueles relegados à margem, delineando um eu que não se encerra em uma singularidade isolada. Esse diálogo entre fragilidade e resistência é ampliado pelo que Edilson Martins descreve em Nós do Araguaia:

> A grandeza de Pedro reside no fato de unificar em sua pessoa o pastor, o profeta, o poeta e o santo. Ele é inteiriço como um tronco fincado firme no chão. Nele não há eufemismos, dobras e lusco-fusco. O que é, também o mostra. O que pensa, também o diz. E o que diz, o diz alto e claramente. (Martins, 1979, p. 13)

Bem se vê que a percepção de Casaldáliga como figura “inteiriça” reflete a voz do poema, que resiste a qualquer forma de fragmentação imposta por autoridade institucional ou pressão social. Sua afirmação se dá na totalidade de sua humanidade e vulnerabilidade. O poema, assim como o poeta-bispo descrito, sustenta-se no gesto de pertencimento ético, que assume a fragilidade.

### Entre o intimista e o universal: a ética do pertencimento

Na perspectiva de Freire, “qualquer que seja a situação em que alguns homens proíbam aos outros que sejam sujeitos de sua busca, se instaura como situação violenta. [...] Este movimento de busca, porém, só se justifica na medida em que se dirige ao ser mais, à humanização dos homens” (Freire, 1987, p. 50). Essa reflexão evidencia a recusa do eu lírico em se deixar reduzir a um objeto da história, posicionando-se, em vez disso, como sujeito no movimento dialético entre a opressão e a busca por humanização.

A identificação expressa pelo possessivo "vosso" assume um significado estético e ético, estruturado pelo reconhecimento do outro como parte essencial do próprio ser. Esse gesto simultaneamente confronta a alienação e reafirma a possibilidade de transformação pela solidariedade.

Nesse contexto, o ritmo do poema ultrapassa a organização métrica e sonora, funcionando como princípio estrutural e semântico que amplia sua expressividade e aprofunda sua mensagem central. Como afirma Octavio Paz,

> O ritmo não é medida – é visão do mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo. [...] O ritmo verbal: a frase ou 'ideia poética' não vem antes do ritmo, nem este precede aquela. Ambos são a mesma coisa. No verso já palpita a frase e sua possível significação. (Paz, 1982, p.71)

Essa concepção do ritmo como elemento fundamental das criações humanas permite compreender a repetição no poema não apenas como um recurso estilístico, mas como uma instância em que forma e significado se entrelaçam, configurando uma ética da resistência. A ausência explícita de um sujeito nas orações repetidas, marcada pela elipse, não enfraquece o discurso; pelo contrário, desloca-o para uma dimensão que ultrapassa a individualidade do eu lírico. O ritmo da repetição assume, assim, um caráter coletivo, instaurando um nós implícito que se inscreve no tecido social. Esse movimento, ao mesmo tempo insistente e cadenciado, exprime a impossibilidade de silenciar a voz do humano, que se afirma contra qualquer imposição que negue a dignidade e a alteridade. A recusa reiterada em "Ninguém vai me pedir" consolida-se como um impulso contínuo que sustenta a resistência ética e confronta as condições estruturais da desumanização. O impacto emocional dessa estrutura decorre da força do movimento interno que articula som e sentido, em um gesto que, como sugere Paz, apresenta a poesia como uma visão de mundo na qual forma e substância, ritmo e significado, permanecem inseparáveis.Levinas (1980,) observa que "[...] a relação com o rosto, com o outro absolutamente outro

que eu não poderia conter, com o outro, nesse sentido, infinito, é no entanto a minha ideia, um comércio. Mas a relação mantém-se sem violência – na paz com essa alteridade absoluta. (Levinas, 1980, p. 176). Esse princípio ético esclarece a escolha do eu lírico de reconhecer sua vulnerabilidade como um apelo ético e uma abertura ao Outro. O verso "Humanamente frágil, como todos. / Humanamente vosso" transforma a fragilidade em afirmação ética. Aqui, a exposição do eu corresponde a uma convocação à partilha de uma condição comum. Ao rejeitar uma imagem idealizada de si, o eu lírico se posiciona em solidariedade com aqueles que vivenciam a marginalização. A repetição de "humanamente" sublinha tanto a universalidade dessa condição quanto a força de um gesto ético que dissolve hierarquias e amplia o pertencimento, conduzindo-o a uma ideia de igualdade radical. Como afirma Gutiérrez (1972),

> A pobreza tem sido, com frequência, pensada e vivida em meios cristãos a partir da situação — vista com traços de fatalidade — de indivíduos isolados, de "os pobres", como objeto de nossa misericórdia. No entanto, não é assim que as coisas se apresentam em nossos dias. Classes sociais, povos e continentes inteiros tomam consciência de sua pobreza e, ao perceberem suas causas últimas, rebelam-se contra ela (Gutiérrez, 1972, p. 366).[2]

Essa concepção de uma pobreza coletiva, que se estende para além do indivíduo e se configura como um espaço de resistência, encontra ressonância no poema. A fragilidade assume um papel central, reivindicando a solidariedade como prática e a igualdade como horizonte.

Conforme Octavio Paz, "no poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios" (Paz, 1982, p. 348). Esse pacto momentâneo se manifesta nos versos ao transformar a fragilidade individual

2 La pobreza ha sido, con frecuencia, pensada y vívida en medios cristianos en función de la situación - vista con rasgos de fatalidad - de hombres aislados, de «los pobres», objeto de nuestra misericordia. Pero, no es así como se presentan las cosas en nuestros días. Clases sociales, pueblos y continentes enteros toman conciencia de su pobreza y, percibiendo sus causas últimas, se rebelan contra ella ( Gutiérrez, 1972, p. 366). Tradução nossa.

em um reconhecimento mútuo. A repetição de "humanamente" agora opera como um eixo de reconciliação temporal e espacial, onde o ontem, o hoje e o amanhã se entrelaçam em um instante de encontro. Nesse sentido, o poema se apresenta como espaço em que o particular avança de forma diáfana em direção ao coletivo. Essa reconciliação, no entanto, não apaga a tensão — incorpora-a como parte essencial do discurso ético. Como observa Octavio Paz, a poesia não dissolve as contradições da existência; ela as apresenta em sua plenitude, permitindo que o leitor experimente a reconciliação como presença momentânea.

A invocação aos "irmãos" dissolve a distância simbólica que o título institucional poderia impor, reconstruindo o espaço de diálogo como um território de proximidade e partilha. Aqui, o rosto do Outro[3] se faz presente, como enfatiza Levinas, para instaurar uma relação ética sustentada na resistência e no compromisso. A linguagem do poema, nesse sentido, reflete a posição do eu lírico ao desestabilizar convenções discursivas que estruturam as hierarquias do poder religioso e social, articulando um chamado que interpela e responsabiliza. Acontece que a tensão entre fragilidade e resistência configura-se como o eixo dialético que sustenta esses versos. A confissão íntima não permanece isolada ou restrita à esfera privada; adquire um caráter universalizante, instaurando um espaço em que o particular se torna paradigmático, e a experiência pessoal, uma interrogação coletiva.

Nos versos "Ninguém vai me pedir [...] aqueles velhos vinhedos da minha aldeia distante", o poema alcança um nível de densidade em que o íntimo e o universal em uma teia de afetos que se afasta de categorias rígidas de tempo e espaço. A enumeração, se organiza como uma progressão na qual cada termo amplia o campo semântico, conectando a esfera pessoal ("crianças", "Geró, a velha gata") com dimensões históricas e políticas mais

3 A noção de Outro em Levinas designa uma alteridade que escapa à lógica da identidade e à síntese do pensamento. O Outro é o irredutível que interpela fora de qualquer reciprocidade. Sua presença é ética como rosto que convoca à responsabilidade. Tal relação antecede o saber e o querer, instaurando-se como exigência de justiça. Ao recusar o fechamento da totalidade, o Outro preserva sua exterioridade radical, e é nesse desvio do Mesmo que a subjetividade se funda como hospitalidade.

abrangentes (“Nicarágua”, “América Latina”). A presença de “Geró, a velha gata de verdes olhos sábios” condensa um significado intrínseco, conforme descrito por Panofsky (1955): “O significado ou conteúdo intrínseco é apreendido por meio da identificação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude fundamental de uma nação, de uma época, de uma classe, de uma orientação religiosa ou filosófica — qualificada por uma personalidade e condensada em uma obra.” (Panofsky, 1955, p. 30). [4]A figura da gata adquire valor simbólico, representando uma sabedoria cotidiana que reconecta o humano ao mundo, ao mesmo tempo em que reflete uma atitude histórica que recusa a alienação. Essa conexão, que atravessa o particular e o universal, evidencia a maneira como o poema integra elementos aparentemente singelos a um campo de significados mais amplo, no qual os afetos pessoais carregam uma narrativa histórica e ética.

Levinas (1980, p. 44) observa que “pela memória, fundo-me a posteriori, retroativamente: assumo hoje o que, no passado absoluto da origem, não tinha sujeito para ser recebido e que, a partir de então, pesava como uma fatalidade.” Essa concepção de memória como inversão do tempo histórico se manifesta nos “velhos vinhedos”, que são o registro da nostalgia pessoal para se constituírem como um símbolo de responsabilidade ética compartilhada entre gerações. A memória, nesse contexto, se configura como um chamado à ação no presente, convertendo a passividade histórica em um impulso. A construção temática destes versos se apoia em uma tensão crítica que articula a relação entre a vulnerabilidade inerente ao humano e a força transformadora dos vínculos afetivos. As “crianças” representam uma promessa de renovação e indicam uma responsabilidade ética que o futuro impõe ao presente. Essa promessa não permanece restrita à experiência íntima, pois se amplia em dimensão coletiva ao ser associada a figuras como “Nicarágua” e “América Latina”, que situam o eu lírico dentro de uma narrativa de resistência política e solidariedade continental. A metáfora de “a América Latina como uma derradeira esposa”

4 Intrinsic meaning or content is apprehended by ascertaining those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion—qualified by one personality and condensed into one work (Panofsky, 1955, p. 30). Tradução nossa.

reorganiza essa relação, transformando o vínculo com o continente em um pacto de cuidado e compromisso.

Como propõe Jean Cohen, "a metáfora não é simples mudança de sentido, mas sua metamorfose" (Cohen, 1974, p. 180). Essa construção poética se alinha à ideia de Panofsky de que "the emphasis on 'idea' and 'form' approaches a state of equilibrium, the more eloquently will the work reveal what is called 'content'" (1955, p. 14). A metáfora da América Latina intensifica o conteúdo político do poema, unindo forma e ideia de maneira equilibrada, no qual o significado se estabelece no encontro entre essas dimensões. Nesse contexto, a América Latina aparece como uma figura multifacetada, ao mesmo tempo íntima e histórica, cuja caracterização como "esposa" sintetiza a dimensão afetiva e ética de um compromisso político com a luta do continente. O verso se inscreve, assim, em um espaço de significação em que o pessoal e o político se complementam, reforçando-se mutuamente. A forma poética assume um papel ativo ao fazer da metáfora

um meio de condensação de significados que abrangem tanto as estruturas históricas quanto as subjetividades que nelas estão implícitas.

Em seguida, há uma ampliação em "os velhos vinhedos", que reconectam a memória ancestral a uma identidade comunitária que projeta possibilidades de futuro. A fala poética se apresenta, como afirma Cohen, como "morte e ressurreição da linguagem" (Cohen, 1974, p. 180). Ora, o passado é revivido, expandindo seu significado ao convocar a memória em ação e a experiência individual em pertencimento coletivo.

Assim, como sugere Levinas, o Outro interpela o eu lírico como um convite à ressignificação de sua subjetividade. No poema, o Outro se manifesta por meio de imagens — as crianças, os povos, os espaços ancestrais — que dissolvem as fronteiras entre o íntimo e o universal. O gesto poético de reunir elementos tão diversos em um espaço discursivo comum demonstra que todo afeto, ao ser enunciado, carrega em si uma força crítica capaz de reconfigurar as relações humanas. Os símbolos, enquanto pontos de convergência do significado, organizam uma narrativa expansiva integrado do íntimo e do universal. A enumeração e a gradação, portanto,

intensificam a relação entre esses elementos constituintes, se desdobrando, por conseguinte, em múltiplas direções.

Os afetos não celebram como fim em si mesmos, mas os apresentam como fundações de uma ética que conecta o humano ao histórico e ao político. Por outro lado, o imediato não é fragmentado; ao contrário, é a partir da conexão entre essas esferas que o poema reafirma sua potência crítica. Nesse trecho, o poema se configura como um gesto que rompe com a contemplação, afirmando-se como um ato de intervenção no tecido simbólico da existência.

O verso final, "que ponha pedras nesta profunda cavidade do peito", apresenta-se como ápice emocional e moral. A metáfora das pedras é o fechamento do poema, mas também uma afirmação dialética. A "cavidade" é espaço de sensibilidade e vulnerabilidade, enquanto as "pedras" simbolizam a desumanização contra a qual o eu lírico se opõe. Há mesmo a necessidade de preencher esse vazio? Quem o colocou no peito do poeta? A forma livre do poema reforça essa dialética, transformando o que poderia ser um discurso normativo em uma experiência estética e ética. Ao permitir que a simplicidade formal sustente uma estrutura complexa de tensões, o poema recusa às convenções para se afirmar como um gesto de autenticidade crítica. Na perspectiva de Gutiérrez, "la pobreza es para la Biblia un estado escandaloso atentatorio de la dignidad humana y, por consiguiente, contrario a la voluntad de Dios. Este rechazo se revela con toda claridad deseada en el vocabulario empleado" (1972, p. 369). A denúncia do escândalo da pobreza, expressa pelo eu lírico, articula essa experiência a uma crítica das estruturas que perpetuam a desumanização. Reiterando, a imagem da "cavidade do peito" assume, nesse contexto, o significado de uma resistência interior à opressão, enquanto as "pedras" figuram como o peso das condições que negam a dignidade.

Adorno (2011) observa que "as obras de arte têm o seu *telos* numa linguagem de que o espectro não conhece as palavras que não estão apreendidas pela universalidade pré-estabelecida. [...] Se, nas obras de arte, o não-ente pode surgir subitamente, elas não se apossam dele corporalmente com um golpe de magia." (Adorno, 2011, p. 132). Nessa perspectiva, os versos transitam pela empiria e instauram uma promessa de resistência que se

projeta a partir do "não-ente", ou seja, daquilo que se mantém fora da linguagem totalizante das estruturas de poder. A conjunção entre "os pobres da Terra" e "Jesus de Nazaré" constrói uma continuidade que se afasta da espiritualidade abstrata e explicita o "estado de não-liberdade" da totalidade histórica, ressignificando, nesse ínterim, gesto crítico que denuncia e confronta as condições materiais de opressão.

A referência a "Jesus de Nazaré!" é a aproximação entre o humano e a prática terrena e a promessa de libertação. Esse Jesus é figura histórica de resistência que desafia as estruturas do *status quo*. O uso do termo "Nazaré" enfatiza a origem humilde e marginalizada de Cristo, deslocando o foco do poder institucionalizado para uma vivência espiritual que encontra sua força nas práticas cotidianas e nas relações de cuidado.

A estrutura enxuta dos versos desempenha um papel essencial na sua crítica. A brevidade reforça a força simbólica e estabelece uma relação de continuidade entre "os pobres" e "Jesus", na qual ambos se iluminam mutuamente, desvelando as contradições das hierarquias que os subjugam. Essa conjunção se afirma como uma construção dialética que articula o particular – os pobres historicamente oprimidos – e o universal – o chamado ético representado por Jesus.

Nos versos finais, "Por esse simples fato [...] nesta profunda cavidade do peito", há manifestação de recusa deliberada às convenções, tanto estruturais quanto temáticas. O retorno à expressão inicial, "Por esse simples fato", estabelece uma circularidade que não repete, mas reformula. Essa repetição opera como uma "ressurreição da linguagem", parafraseando Jean Cohen, na qual o simples se transforma em um veículo de complexidade ética. Conforme Raul Castagnino (1969) argumenta, "uma obra literária é 'obra' [...] porque exibe uma forma externa sustentada por uma estrutura ou forma interior que responde a um processo de composição" (Castagnino, 1969, p. 152). Aqui, a simplicidade formal traduz sua sublimação: uma arquitetura a flexibilidade métrica e a ausência de rimas intensificam a potência discursiva

A metáfora da "cavidade do peito" concentra em si o cerne simbólico do poema. Jean Cohen observa que "a metáfora poética não é simples

mudança de sentido: é mudança de tipo ou natureza de sentido, passagem do sentido nocional ao sentido emocional. Por essa razão, toda metáfora é poética" (Cohen, 1974, p.172). Sob essa perspectiva, a cavidade do peito ultrapassa o literal e se configura como um espaço de tensão irreconciliável entre fragilidade e resistência. Essa imagem sugere um lugar ético e ontológico no qual o sujeito poético se confronta com sua vulnerabilidade ao mesmo tempo em que encontra nela sua força mais profunda. A imagem de um espaço "profundo" e aberto, descrito no poema, resiste à tentativa de ser preenchido por imposições externas. Nesse vazio, a negação é produtiva: aquilo que não está presente define o que pode surgir. Essa negatividade criadora preserva o lugar do eu lírico como um espaço de potencialidade, onde a recusa à desumanização se converte em afirmação da alteridade. Afinal, a cavidade constitui também o núcleo de uma ética que rejeita a instrumentalização da humanidade. Nesse vazio fecundo, habita a essência do sujeito poético, cuja existência se afirma entre abertura e resistência. As imagens dos "vinhedos da aldeia distante" ampliam a dimensão simbólica do poema, evocando raízes, memória e pertença. Esse retorno ao que é distante, tanto geográfica quanto temporalmente, mostra uma conexão com o passado que se opõe ao esquecimento. Assim, ao convocar esses elementos, supera a representação do particular e projeta o universal.

Levinas (1980, p. 153) observa que "o recolhimento numa casa aberta a Outrem – a hospitalidade – é o facto concreto e inicial do recolhimento humano e da separação, coincide com o Desejo de Outrem absolutamente transcendente." Esse conceito de hospitalidade ilumina a "cavidade do peito" como autossuficiência, mas pelo acolhimento e pela responsabilidade compartilhada. O gesto de rejeitar as "pedras", que poderiam endurecer esse espaço, expressa também um movimento de preservação do humano diante da desumanização, um ato de hospitalidade em relação à alteridade que convoca o sujeito lutar contra o isolamento.

## Considerações finais

Em "Por esse simples fato de ser bispo", Pedro reconstrói a poesia como um espaço entre fragilidade e resistência, individualidade e coletividade, espiritualidade e materialidade. Ao longo do poema, a simplicidade dos versos é tomada como princípio estético que não abdica de sua densidade ética e política. Aqui, a palavra é instância de confrontação e transgressão, uma dialética entre a negação do instituído e a abertura para novas possibilidades de emancipação.

Sob a lente de Adorno, a poesia de Casaldáliga emerge como "escrita cifrada da essência histórica da realidade" (Adorno, 2011), articulando contradições sem resolvê-las, expondo as fissuras de um mundo permeado por desigualdades e desumanizações. O gesto poético, ao recusar a alienação, propõe um *ethos* que resiste à reificação da existência humana, colocando em evidência a dimensão política do íntimo. Nesse sentido, a fragilidade afirmada nos versos se converte em espaço de rearticulação ética, onde o eu lírico se despoja de privilégios.

A poesia de Casaldáliga, sob a ótica de Antonio Candido, atua como uma das formas de organização da experiência humana (Candido, 2006), transformando o vivido em campo de interrogação. Os elementos do cotidiano — da figura da gata "Geró" aos "velhos vinhedos da aldeia distante" — ressignificam o particular em uma perspectiva universal, reafirmando o lugar da memória, dos afetos e do engajamento como núcleos de uma resistência ao esquecimento e à alienação. No cruzamento entre espiritualidade e práxis, o poema inscreve-se em um horizonte utópico.

Ao terminar, é possível afirmar a potência de uma poesia não abdica de sua complexidade, mas, em vez disso, assume a tarefa de interpelar o leitor, deslocando-o de sua passividade. Trata-se de uma convocação ao reconhecimento do Outro, uma reafirmação do humano em um mundo que insiste em negá-lo. Na tessitura entre fragilidade e força, o poema de Casaldáliga se apresenta como um testemunho e uma promessa, sustentando-se, em última instância, como um ato de esperança.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Versos adversos: antologia** / Pedro Casaldáliga; ilustrações Enio Sque ; prefácio Alfredo Bosi. – 2. ed. – São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo : Expressão Popular, 2021.

CASTAGNINO, Raul H. **El análisis literario**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1969.

COHEN, Jean. **A estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da libertação: perspectivas**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MARTINS, Edilson. **Nós do Araguaia: a luta dos posseiros pela posse da terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

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

PANOFKSY, Erwin. **Meaning in the visual arts**. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

RAMOS, João; MENÊSES, Ricardo. **A poesia e a luta agrária em Pedro Casaldáliga**. São Paulo: Expressão Popular, 2023.

# TERRITÓRIO E EROTISMO EM FLORBELA ESPANCA E MARIANA IANELLI: LINHAS E DIÁLOGOS

**Clarissa Moreira de Macedo**[1]

## À guisa de introdução

O feminino, no transcurso do tempo, vem sendo associado a um erotismo profano, à sedução, à feitiçaria, ao uso do corpo como moeda de troca, até mesmo ao monstruoso, entre outras conotações. A literatura, quase sempre feita por homens, se aprouve deste imaginário, ora esgarçando-o, ora reforçando-o, ora problematizando-o.

No que respeita a autoras mulheres, que desde o século XX vêm, a passos lentos e com grande empenho, galgando mais destaque no campo literário (Bourdieu, 1996), o feminino, termo de amplíssimo significado[2], vem se posicionando de modo a desabrir, talhar e retalhar os mais diversos assuntos sob uma perspectiva em que a mulher deixa de ser objeto (objetificado por vezes), adorno, de segunda "patente", passando a ocupar o lugar de narradora, de voz lírica.

Entre os inúmeros temas atravessados pela experiência feminina, encontram-se o afeto — tantas vezes repudiado pelo masculino —, a desigualdade, o corpo — como território e como símbolo —, o amor e o erótico, como sistema e vivência — plural, negada e/ou reconstituída, entre tantas outras possibilidades.

Para os fins deste texto, farei uma leitura de alguns poemas de Florbela Espanca e Mariana Ianelli, pensando como o erótico na poética de ambas se encontra e se distancia; como o tema se impõe numa autora de finais do século XIX e começo do XX numa Portugal que passava do regime

[1] Doutora em Literatura e Cultura pela UFBA/FLUP. Professora de Literatura na Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: clarissamonforte@gmail.com. Orcid: 0000-0002-5704-2426.

[2] O feminino é tomado aqui como um ser de borda (Ferreira, 2010), extracanônico, ainstitucional, acentrado.

monárquico para o republicano, logo arrasado pelo Estado Novo; e numa entre o final do XX e início do XXI, num Brasil de incipiente democracia, estocado por um golpe à primeira presidente mulher e que tantos feminicídios carrega sobre si.

Para tanto, farei pequenos incursos a respeito da imagem do feminino (ente que produz e que é produzido na arte e na História) também na literatura, que é política e simbólica. O feminino é espantoso e de arisca decifração num mundo falo e logocêntrico, quase que exclusivamente patriarcal e incisivamente violento, numa violência direcionada ao pequeno número (Appadurai, 2009).

Com estes ritos pretendo verificar em alguns poemas das autoras aludidas se o erotismo (Battaile, 2017) configura desterritorializações, especialmente do corpo em estado erótico, que podem ou não se reterritorializar, num enfrentamento ao biopoder institucionalizado (Foucault, 2008).

## Pequeníssimas nuances do feminino na mandíbula do tempo: o sagrado, o erótico, o perturbador

Em civilizações antigas, como a mesopotâmica, a deusa Ishtar, ou Innana, detinha múltipla representação: divindade da guerra, da atração sexual, da fertilidade e do amor. Vale indicar que muitas foram as divindades femininas em diferentes culturas e períodos históricos vinculadas ao exercício da sexualidade e da afetividade em sentido amplo.

Com o advento das religiões monoteístas, com relevo para o cristianismo, o culto às divindades femininas perdeu força, sendo suprimidas em detrimento da imagem masculina do divino, também castrador, nalguns momentos, do sexo pleno das mulheres — lembremos da figura de Maria Madalena da era cristã, uma das poucas mulheres que detém algum tipo de proeminência na narrativa bíblica e cujo ofício é o da prostituição.

Vênus, como deusa da mitologia romana, também aparece ligada à imagem do amor, do sexo e da fecundidade. No que concerne a ela, adiciona-se o componente da beleza como aspecto integrante de sua sacralidade. Em relação

à Afrodite, Vênus dista de sua especular grega pela associação à vitória bélica, precisamente, característica que a aproxima de Ishtar.

Nota-se, a partir deste pequeníssimo e despretensioso elenco, que o sexo, na esfera do divino, por muito esteve representado por figuras femininas, demonizadas pelo raiar do cristianismo institucionalizado pela Igreja Católica e depois adensado pelo protestantismo, tomado pela burguesia como justificativa para atrocidades.

Em relação a Vênus, para pensarmos brevemente possíveis correlações entre erotismo, sacralidade e monstruosidade, há algo que deve ser considerado: largamente compreendida "como a apoteose da beleza erótica, como a personificada pela indo-européia [*sic*] Deusa da Aurora e do Amor [...]", a imagem cristalizada de Vênus em nada se afina "às retratações pré-históricas de mulheres" (Gimbutas, 1997, p. 35), dada a representação grotesca e deformada da sagrada figura feminina mencionada, bem como da mulher "comum".

Adicione-se ao quadro retratações que apresentam serpentes no lugar da cabeça, entre outros amálgamas com animais. Gravuras que datam de 27.000 anos a.C. atestam isso. Cabeça, seios e nádegas, sobretudo, foram retratadas de modo proeminente e exacerbado — embora o corpo inteiro entre na hostil representação. No largo do tempo, não restrita à deusa do amor, aquelas são partes que permaneceram objeto de delírio, cobiça, vandalismo e "maquiavelização".

Nos últimos séculos, houve uma mudança na postura de artistas e estudiosos do tema, e tanto a mulher "ordinária" quanto a Vênus e outras divindades ocidentais ganharam retratos cujo corpo é composto de contornos fartos, mas não exagerados, com traços étnicos europeus, estabelecendo uma passagem gradual do horrendo para o belo — conforme uma acepção europeia e da ordem do masculino, socialmente legitimado como produtor das artes visuais e da literatura.

Vale pontuar que, com raras exceções, como Safo, as mulheres não tinham acesso à arte da perspectiva de quem produz, embora o fizessem de modo clandestino — em termos de literatura, na ascensão do romance, por exemplo, o pseudônimo masculino foi um artifício usado por mulheres na escrita, como Mary Ann Evans, que assinava como George Eliot; a brasileira

Maria Firmina dos Reis, embora não tenha usado um pseudônimo masculino, assinou *Úrsula* apenas como "uma maranhense".

Após o rápido passeio pela imagem do feminino no campo mitológico e sua representação na pré-história e na arte, verificando que o monstruoso, o belo e o fecundo andaram (e andam) a contrapelo, passo a ler Espanca e Ianelli numa poética da eroticidade, que contempla o corpo feminino e o exercício da sexualidade, marcados pela coerção governamental e epistêmica.

Nesta leitura, o corpo é território que não cessa de se desterritorializar para emergir, sobreviver; ademais, afasta-se da estética do horrendo, do profano e da objetificação tradicionais, sendo, agora, detentor de desejos, agindo em prol da própria necessidade, indubitável.

**Passagens líricas do erótico florbeliano e ianelliano: desterritorializações**

Por volta de meados da primeira metade do século XX, *Charneca em flor*, de Florbela Espanca, chega a público, um mês após o suicídio da poeta portuguesa. Injustamente intitulada de "moralmente perniciosa" (Dal Farra, 2002), cuja vida privada foi um "péssimo exemplo" segundo seus detratores, animados pela Igreja Portuguesa, Espanca explorou, com profundidade, vasto imaginário sobre o erotismo nalgumas de suas vertentes, a exemplo da sedução, da volúpia e do amor, carnal e imaculável.

Guardadas as proporções, Florbela, cuja biografia, quase sempre deturpada por leitores do Estado português, mistura-se à sua poética, sofreu um apagamento, ainda que provisório, fator que reproduziu o rechaço histórico-artístico às figuras femininas, sejam elas divindades ou personagens.

De refinado erotismo, a obra florbeliana nos apresenta poemas como "Realidade", mencionado a seguir:

> Em ti o meu olhar fez-se alvorada
> E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
> E a minha rubra boca apaixonada
> Teve a frescura pálida do linho...

Embriagou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo da Espanha, em taça cinzelada...
E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E para te encontrar foi que nasci...

Tens sido vida fora o meu desejo
E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei... se te perdi...
(Espanca, 2015, p. 96).

Um notável e sugestivo apelo erótico se desenha nos versos de "Realidade", cujo título anuncia a concretude da vontade em oferta delineada nas estrofes do poema. As cores quentes, "rubra", "morena" e "verbena", caracterizam partes do corpo do eu lírico, que se entrega em paixão ao ser amado.

A voz, a cabeleira e o beijo são dispositivos de força do acirramento do desejo, colocado em dúvida quando supostamente saciado, materializado. O uso da conjunção condicional "se" e das reticências[3] — suspensão, interdição e abertura — no verso que encerra o poema, enlanguescem a matriz solar que é alicerce do "real" florbeliano.

A realidade que nomeia o poema em foco contrapõe-se à dúvida que o remata, "Não sei se te encontrei... se te perdi..." (Espanca, 2015, p. 96). O vinho que a embriaga e o elemento do ninho cintilam perdição e abrigo, torneando o vigor erótico do texto.

Ainda em relação ao verso final, o encontro e o perder-se sob a tutela da imprecisão podem suscitar interpretações como: encontrar, finalmente, o amado é perdê-lo, posto que a projeção em contato com a realidade frustra a construção do amor; encontrar o amado num dado momento deixa

3 As reticências na obra florbeliana são um dos sinais de pontuação mais empregados, reforçando o caráter de suspensão e abertura de sentido de sua poética.

pendente a possibilidade de um reencontro; e, a que mais gosto, satisfazer o apetite sexual é "matar" o amor, amor este que não era senão vontade, cio.

Poemas como "Nervos d'oiro", "Se tu viesses ver-me..." e "Mais alto", também de *Charneca em flor*, dialogam com "Realidade", conformando silhuetas do erotismo, esbatido, entre outros espaços, no corpo.

Noutro termo, um sofisticado e alusivo erotismo habita a obra de Mariana Ianelli sob o augúrio de um eu lírico localizado na contemporaneidade. A poeta brasileira — cuja obra, reconhecida e volumosa, para alegria das leitoras e leitores — em *Vida dupla*, livro tomado para a produção do corrente texto, enfatiza "[...] a beleza e o jogo [...]". Simone de Andrade Neves (2022, p. 8) afirma também que há "[...] no limiar das partes apresentadas em fendas" "uma direção para ler o poema.".

No poema a seguir, a autora constrói um significado de amor que abraça o sexo, e não este é por aquele subjugado. Não há camadas de sobreposição, mas ajuntamento, o "múltiplo" que dá nome ao texto:

> Disseram que era amor
> e era fogo de pele.
> Uma tarde numa ilha.
> Depois – de novo – amor
> e era um quarto no escuro.
> Um medo encilhado.
> Afeição ao hábito.
> Um pacto. Um vício.
> E porque em mim era amor
> podia ser tudo isso.
> (Ianelli, 2022, p. 18).

O conceito de amor é posto sob vigilância: o que diziam ser amor era fogo de pele. A tarde, turno que também ganha relevo em Espanca como propício às experiências do corpo aceso, se passa numa ilha, reduto de solidão, distante de outros olhares. A união é exclusiva aos amantes.

Quando, outra vez, disseram ser amor, era um quarto no escuro. O espaço, também aqui, é o do privativo, o isolado. A escuridão ilumina o

entrelaçamento dos amantes. O medo do engano, o medo afivelado; o costume que se confunde com o afeto; o concerto sobre tantas coisas; o vício, não como repetição exaustiva somente, mas como, por que não, libertinagem, que aqui não é imoral, mas a devassidão do corpo que se abandona ao prazer.

Os dois últimos versos, "E porque em mim era amor / podia ser tudo isso" (Ianelli, 2022, p. 18), fecham o poema com um achado: o amor, confundido com a brasa do corpo, e com tantas outras sensações que não a do amor que compõe um ideário romântico, é tudo o que se apresenta: lascívia, rotina, comunhão.

Contrastando com a voz lírica ianelliana, que manifesta a concepção de amor ligada à sensualidade sem recusa, a realidade em/de Florbela era a de um desejo não raro reprimido; não apenas o desejo sexual, mas de vida, de exercer o ofício da literatura sem o aval masculino, de ser em plenitude, de expressar à pena o erotismo, instância humana tão vigorosa e recalcada.

A atividade sexual requer a inteireza do indivíduo, reclama todos os sentidos, uma entrega sem subordinação — o "tudo isso" de Mariana. A voz lírica de Florbela, que é a própria autora em limites escorregadios, é sabedora do que requer o sexual, e, assim sendo, sua angústia amplifica-se, porque ela se vê num meio social em que a expressividade completa desta que é mais uma das demandas humanas não pode acontecer. Por isso, também, ela dissimula, disfarça, tinge de imagens sutis a expressão em palavra do desejo.

A libido não se restringe ao exercício da sexualidade, por ser esta mesma maior que o ato sexual. A libido é uma energia vital, um fôlego capaz de se expandir e manifestar em todos os campos da vida. A poesia é um chamado à libido da palavra, e quando materializada no poema catalisa o nervo da competência criadora, partenogênese do texto, criatura nascida sob os uivos de quem escreve, de quem transforma o que quer que seja em artefato literário.

Em "Versos de orgulho", a privação da liberdade dos sentidos e do corpo fica evidente:

O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém.

Porque o meu Reino fica para além...
Porque trago no olhar os vastos céus
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O mundo? O que é o mundo, ó meu Amor?
— O jardim dos meus versos todo em flor...
A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
— São os teus braços dentro dos meus braços,
Via Láctea fechando o Infinito!
(Espanca, 2015, p. 94).

O eu lírico se reconhece fora do mundo em que vive; reconhece-se como alguém que vive fora do tempo, porque adiante dele. E por isso é desprezada, maculada pelos "plebeus", que dela merecem desdém.

No campo lexical do poema, a segunda estrofe fala de um reino além, e depois se emancipa e afirma, detentora de ouros e clarões que carrega no olhar os vastos céus. Na estrofe seguinte, após o enfrentamento de um mundo que reprime e tolhe, o erótico irrompe no jardim em flor dos versos. Bem se sabe que a flor é metáfora de há muito para o órgão sexual feminino. A flor que brota se vincula ao nascimento; a flor que se abre é como o feminino sexo que se anuncia receptáculo pronto para o deleite.

A última estrofe descerra os êxtases, sonhos e cansaços da voz lírica; e os braços enredados, emaranhados dos amantes são a Via Láctea que fecha o Infinito. De pronto, a imagem remete à imensidão do universo. Numa segunda tentativa de leitura, recordo o episódio em que, segundo os gregos antigos, Hera teria afastado Hércules enquanto o amamentava, formando, assim, um "caminho de leite".

Numa terceira leitura, a galáxia em que a Terra se encontra, vasta e ínfima ao mesmo tempo, fecha o infinito porque estanca o gozo; o desejo enorme arrefece num átimo de morte e jorra como leite que cumpre sua travessia numa lonjura em que as estrelas existem entre a luz e a escuridão.

Florbela trata, num só poema, de escape e coibição, descrevendo com requinte e beleza o orgasmo. Ao fazer isso, a autora opera um contradiscurso à ideia do feminino como objeto de prazer dos homens. Contradiscurso ao cerceamento do feminino quando este é consciente e têm satisfeitas as vontades, já que, quando isso ocorre, o ente feminino é associado ao vil e ao diabólico.

O corpo em Espanca, dessa maneira, é desterritorializado (Deleuze; Guattari, 1997), pois colocado noutro lócus, fora do espaço do silenciamento e da interdição; é um corpo que beija o amado, cujo beijo é pão bendito. O pão, alimento antigo, signo cristão, é abençoado, e é ele o caracterizador dos beijos, cuja seara se faz no jardim dos versos em flor (...) da poeta.

Em Mariana Ianelli, o jogo que ultrapassa o real acampado em si mesmo, possibilita, entre outras conjecturas, acercar-se de um corpo que se subjaz quando se funde ao erótico da palavra, que clarifica a matéria.

> Em “dois”,
> Havemos de nos tocar
> também assim
> os olhos de um onde
> os olhos do outro
> o corpo de um onde
> o corpo do outro
> havemos de nos penetrar assim
> um na fabulação do outro
> havemos de ser às vezes esses dois
> foragidos da solidão
> (Ianelli, 2022, p. 13).

Em Georges Bataille (2017), no volume *O erotismo*, esta categoria é perseguida sob inúmeros contornos. Indaga o autor:

> Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?
> Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser nos mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica (Bataille, 2017, p. 41, grifo do autor).

A violação do corpo se dá através da comunhão: um ser que adentra o outro — uma só carne, um só corpo, alude a Bíblia. Violá-lo é transpô-lo, é chegar ao mais íntimo, tocá-lo de maneira contundente; é também o descobrir (tirando o que antes o encobria), invadi-lo, devassá-lo por fim. Receber um ao outro, entrar um no outro, tornam-se, assim, atos de transgressão.

O assassínio do desejo e a morte, a pequena morte tão posta em evidência na literatura, se trançam na conflagração do erotismo, desaguando na altura em que esfalece o coração — alma, espírito; a *Ânima* dos antigos. A descontinuidade e a dissolução do ser no ofício erótico têm que ver com a união de anseios e do corpo e da alma. O erotismo, então, como se pode verificar, é uma cartografia dilatada em que impera uma conjugação de alteridades, numa quebra consentida.

Quando o duplo de Ianelli (2022) aponta o toque, o corpo, a fabulação e a solidão em fuga, estabelece linhas que transcendem a culpa, a máquina e o negócio, restaurando o caráter de festa do corpo, como sentenciou Eduardo Galeano.

Em "Passeio ao campo", Florbela, no primeiro verso, rememora os trovadores e suas cantigas de amigo, este amigo-amor:

> Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
> Colhe a hora que passa, hora divina,
> Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
> Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
— Vamos correr e rir por entre o trigo!

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras...
(Espanca, 2015, p. 100).

A convocação — espraiadas pelas exclamações — do ser amado revelada no primeiro verso do poema, desdobra-se em pedidos e em oferta. A hora deve ser bebida pelo amado dentro dela, bebida com ela. O poema é um ofertório de sensualidade.

O eu lírico diz de si mesmo, exaltando a cinta esbelta e fina, a pele reluzente, as mãos frágeis. O convite é de unir-se à natureza, num chamado que rememora um bucolismo, o puro, o pueril — "Sou menina!", diz a poeta na primeira estrofe.

A papoula rubra e o trigal maduro simulam o sexo estimulado, pronto à satisfação. As fontes cuja água azul cinzelada cintila são a lubrificação derramada que denuncia um encontro ansiado. A escuridão como imagem retorna (recordemos "múltiplo"), e o clímax acontece: "Num astro só as nossas duas sombras..." (Espanca, 2015, p. 100).

Em "pecado", outra vez amor e desejo se fundem:

Este peito marcado
esta carne que freme
esta radícula luminescente
do nervo drapejando

quando sente
este coração doendo no tempo
maciez onde a flecha
faz sua festa de chaga e êxtase
esta matéria da inveja
dos anjos e dos deuses.
(Ianelli, 2022, p. 25).

Muito poderia ser dito a respeito deste e dos outros poemas lidos aqui. Sobre "pecado", peito, carne, sexo e coração são flechados, por um cupido, por essa flecha que é um duo, como é todo o *Vida dupla*, como seta e como órgão masculino, que faz festa de dor e acentuado prazer, capaz de causar despeito a imortais — talvez até mesmo ao anjo do amor.

O "nervo drapejando" é aquele que faz ondulações, que tem dobras. A carne treme (faz-se dispensável uma aula de anatomia). A autora, tal como Florbela no que toca à sofisticação do erotismo, fala do sexo de modo luminoso, ausente do pecado original — bonita trama que o título meneia —, como algo vivo na pulsação do texto.

São tessituras corajosas as de Mariana e Florbela. A portuguesa, num Estado ditatorial responsável por tanta desolação e que a difamou e escarneceu repetidas vezes; a brasileira, numa era de informações precipitadas na tela de inverdades, num país de intenso patriarcalismo, estruturalmente destinado a ser nocivo às minorias. Falar de mulher, do corpo da mulher, do feminino, do prazer feminino se constrói sob o imperativo de ser contra a política neoliberalista, que institui o biopoder (Foucault, 2008), desterritorializa noções e ambiências predeterminadas.

O *homo economicus*, nunca a *mulier*, foi estabelecido no regime de controle dos corpos, também feitos de sonhos e afetos. Na sociedade de controle (Deleuze, 1992), o mais íntimo torna-se alvo do mais profundo policiamento. A fiscalização repressora estatal não é nova. Como não é novo o limite imposto ao feminino. No entanto, as garras do aparelho biopolítico afiam-se em virtude da tecnologia e de uma vigilância cada vez mais imponente ao território do íntimo, do corpo — mágico, exuberante.

O ente corpóreo, erótico por excelência, quando no exercício do erotismo, opera uma desterritorialização, acepção mais profunda que o fato de negar, separar ou mesmo findar um espaço, como expressa o prefixo des-. Desterritorializar, neste campo semântico, que é sempre político, implica desalojar significados, sem a necessidade de se "[...] deixar efetivamente o território [...] mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento" (Deleuze; Guattari, 1997, p. 116).

Quando se tem a passagem a outra coisa, diferente da primeira, tem-se uma reterritorialização. Algo outro constituirá um dado território, em perene movimento. No que concerne à Ianelli e Espanca, ambas conversam, sob a tônica do erótico, por meio de desterritorializações do corpo, sacando-o da interrupção instituída do prazer feminino e movendo-o ao território acidentado do deleite profundo dos sentidos em franca atividade erótica.

As autoras, de tempos distintos, de construção poética diferente, mas cuja linguagem se aproxima pelo acentuado primor estético e, por vezes, pela cifra da paisagem erótica, acionam elementos que nos permitem fruir, questionar e nos apropriar de uma erótica feminina, tão violentada, cerceada e punida ao longo da História.

## Referências

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. **Cadernos Pagu**, v. 19, p. 91-112, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

ESPANCA, Florbela. Charneca em flor. **Antologia poética de Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas**: Edição, Comunicação, Leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: Curso dado no College de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GIMBUTAS, Marija. A "Vênus monstruosa" da pré-história – criadora divina. *In*: CAMPBELL, Joseph; EISLER, Riane; GIMBUTAS, Marija; MUSÈS, Charles. **Todos os nomes da deusa**. Tradução de Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Record/ Editora Rosa dos Tempos, 1997.

IANELLI, Mariana. **Vida dupla**. São Paulo: Peirópolis, 2022.

*Esta obra é coordenada por pesquisadores vinculados aos grupos de pesquisa GELIC/CNPq/ UFS e CIMEEP/UFS e recebeu apoio do Programas de Pós-Graduação: PPGL/UFS e PROFLETRAS/UFS e das agências de fomento CNPq e CAPES.*