

# Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS



# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

## REITOR

Laercio de Carvalho

## VICE-REITOR

Luciana Ferreira da Silva

## GERENTE DA UUCG

Jaqueline Moreira Jurado

## EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

## COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Andre Rezende Benatti

## COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Mírcia Hermenegildo Salomão Conchalo

Neurivaldo Campos Pedroso Júnior

Susylene Dias de Arujo

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

## ISSN: 2179-4456

### CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Correa De Souza – UFS  
Altamir Botoso - UEMS  
Andre Rezende Benatti - UFRJ  
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha  
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis  
Ary Pimentel - UFRJ  
Danglei De Castro Pereira - UnB  
Daniel Abrão – UEMS  
Elanir França Carvalho – UFPA  
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS  
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS  
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California  
Gustavo Costa - Texas Tech University  
Gregório Foganholi Dantas – UFGD  
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba  
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio  
Leoné Astride Barzotto - UFGD  
Livia Santos de Souza - UNILA  
Lucilene Soares da Costa - UEMS  
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS  
Magdalena González Almada – UNC – Argentina  
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França  
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS  
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai  
Milena Magalhães - UFESBA  
Monica Barrientos - UTEM - Chile  
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD  
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ  
Ramiro Giroldo - UFMS  
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS  
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS  
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ  
Susanna Busato - UNESP/IBILCE

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA  
UEMS – REVELL  
ISSN: 2179-4456

**EDITOR DO NÚMERO**

Professor Doutor Andre Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

**CAPA**

Andre Rezende Benatti

**DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO**

Andre Rezende Benatti

**REVISOR**

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

*O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.*

# SUMÁRIO

## *Artigo - Tema Livre*

### **A “Caça às Bruxas” pela ótica discursiva no tratado de demonologia *Malleus Maleficarum***

Rafaela Werneck Arenari Martins

Adriely de Oliveira Clarindo

Mauro Macedo Campos.....07

### **A dimensão autobiográfica em *Lorde*, de João Gilberto Noll**

Tassia Kleine.....34

### **A recepção de James Baldwin no *Caderno de Sábado*, do jornal *Correio Do Povo***

Mariana Soletti.....48

### **As capas das edições de *João Urso*, de Breno Accioly**

Elton Jônathas Gomes de Araújo.....63

### **Amorquit: imersões na identidade afrodescendente da poesia amazônica brasileira**

Francisco Pereira Smith

Keila de Paula Fernandes de Quadros.....83

### **Caetano Contextual: quatro canções para elucidar o Brasil da segunda metade do século XX**

Roberto Remígio Florêncio.....115



**Literatura e Sociedade: elementos sociais que constituem a subalternidade em *A caligrafia de Deus*, de Márcio Souza**

Ananda Maisa Coelho de Souza

Odenildo Queiroz de Sousa.....137

**A metáfora da mulher emparedada: a representação da violência doméstica nos contos *The Black Cat* e *The Yellow Wallpaper***

Jordana Cristina Blos Veiga Xavier.....160

**Fora do corpo não há salvação: o corpo-excesso em Hilda Hilst**

Natália Marques da Silva

Samuel Lima da Silva.....179

***Longe da água*, de Michel Laub: da construção narrativa ao herói problemático**

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima.....194

**A relação dos professores de LE com a leitura literária: uma breve análise das autobiografias de leitor**

Emerson Patrício de Moraes Filho

Josilene Pinheiro-Mariz.....212

**O argumento civilizatório sobre alfabetização, leitura e escrita no romance literário *Os Analfabetos* de João Gumes (1928)**

Anderson Carvalho Pereira.....238

**O Fruto Estranho de Bernardo Kucinski**

Fábio Roberto Mariano.....265

**O toque da morte em *Contatos Amazônicos do Terceiro Grau*, de Márcio Souza: uma análise semiótica do percurso gerativo do sentido**

Edilene Tavares Pessoa Santiago  
Mara Genecy Centeno Nogueira.....282

**Palavras na gaveta: (des)razões e destinatários na gênese de um diário**

Aline Caixeta Rodrigues  
Luiz Antonio de Assis Brasil.....304

**As múltiplas facetas da homofobia na novela gráfica Heartstopper, Vol. 1**

Carlos Eduardo de Araujo Placido  
Flavianny Monteiro Carvalho.....330

**Resenha**

**O testemunho de Ricardo Piglia em *Um dia na vida***

Carla Carolina Moura Barreto.....350

# A “CAÇA ÀS BRUXAS” PELA ÓTICA DISCURSIVA NO TRATADO DE DEMONOLOGIA *MALLEUS MALEFICARUM*

THE “WITCH HUNT” FROM THE DISCURSIVE PERSPECTIVE IN THE DEMONOLOGY TREATY *MALLEUS MALEFICARUM*

Rafaela Werneck Arenari Martins<sup>1</sup>

Adriely de Oliveira Clarindo<sup>2</sup>

Mauro Macedo Campos<sup>3</sup>

**RESUMO:** Neste artigo propõe-se analisar os discursos produzidos sobre as bruxas, mulheres e feminino, contidos no tratado de Demonologia, *Malleus Maleficarum* (Martelo das Bruxas) escrito no período inquisitorial. Através de fragmentos do tratado é possível perceber a produção de lugares destinados ao feminino e às mulheres. Por meio da análise do discurso, e nos pressupostos foucaultianos, põe-se também em evidência a teia de relações e técnicas de saber e poder que envolvem as mulheres, a bruxaria e o feminino. Finalmente, compreendendo que linguagem e discurso são lugares de lutas e disputas permanentes, constata-se a reverberação dos discursos originados no período histórico inquisitorial até os dias atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bruxaria; Discurso; Feminino.

---

<sup>1</sup> Mestra em Psicologia institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil. Doutoranda em Sociologia Política na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Brasil. Bolsista FAPERJ – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1164-7021>. E-mail: [rafaelaarenari@gmail.com](mailto:rafaelaarenari@gmail.com).

<sup>2</sup> Mestra em Psicologia institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil. Doutoranda em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas – Brasil, com período sanduíche na Universidade de Lisboa – Portugal. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3977-1163>. E-mail: [clarindoadriely@gmail.com](mailto:clarindoadriely@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências Políticas na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Bolsista do Programa Cientista do Nosso Estado / FAPERJ – Brasil. Professor associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9472-5165>. E-mail: [mauromcampos@uenf.br](mailto:mauromcampos@uenf.br)



**ABSTRACT:** This article proposes to analyze the discourses produced about witches, women and feminine, contained in the Demonology treaty, *Malleus Maleficarum* (Hammer of Witches) written and widely disseminated in the inquisitorial period. Through fragments of the treaty it is possible to perceive the production of places destined to the feminine and to the women. Through the speech analysis based on Foucauldian assumptions, the web of relationships and techniques of knowledge and power that involve women, witchcraft and the feminine is also highlighted. Finally, understanding that language and discourse are places of permanent struggles and disputes, the reverberation of the discourses originated in the inquisitorial historical period to the present day can be seen.

**KEY WORDS:** Witchcraft; Speech; Feminine.

## 1 Introdução

Este artigo é fruto de desconfortos que emergiram a partir de leituras acerca do tratado de demonologia *Malleus Maleficarum* ou Martelo das Bruxas (KRAEMER; SPRENGER, 2017). Tal desconforto nutriu e direcionou o interesse na análise do discurso de inspiração foucaultiana, de modo que se pudesse pôr em relevância os enunciados presentes no tratado que culminavam na produção da imagem da bruxa como figura perigosa, e como sua consequente demonização era direcionada às mulheres e ao feminino, tornando-as objetos de perseguição, tortura e morte. Enunciados que corroboravam com um dispositivo institucionalizado a partir do século XVI, intitulado a “Caça às Bruxas”, que tinha por objetivo o extermínio de mulheres, e que repercute ainda até os dias atuais.

A reverberação das violências presentes na constituição e propagação do dispositivo em questão justificam a relevância desse assunto. Isto, tendo em vista que os índices alarmantes sobre a violência contra a mulher remontam algumas das práticas presentes na temida Caça às Bruxas. O Atlas da Violência de 2019 (CERQUEIRA *et al*, 2019), ao revelar os dados sobre a violência contra a mulher, não apenas indica que houve um crescimento do feminicídio<sup>4</sup> no

---

<sup>4</sup> O termo feminicídio caracteriza crimes de ódio baseado no gênero. Essa noção ganhou centralidade no Brasil a partir de 2015, quando aprovada a Lei Federal 13.104/15 (BRASIL, 2015) que alterou o artigo 121 do Código Penal Brasileiro, passando a prever o feminicídio como circunstâncias qualificadoras do crime de homicídio e, no mesmo norte, foi inserido no rol de crimes hediondos (MELO; RIBEIRO, 2021).

Brasil nos últimos anos, como também aponta que múltiplas forças de desigualdades de ordem racial, econômica e social se sobrepõem sobre as mulheres. Nesse cenário a Organização Mundial da Saúde destaca que os países da América Latina estão no ranking global dos países com maior número de feminicídio no mundo: ocupando o primeiro lugar El Salvador, seguido por Colômbia e Guatemala. O Brasil preenche o 5º lugar neste ranking.<sup>5</sup>

No exercício de analisar e questionar as condições que favoreceram e ainda favorecem as situações de extrema violência contra a mulher, direcionamos nossas análises para o período Inquisitorial onde uma série de dispositivos discursivos de perseguições contra as mulheres foram forjados. Daremos centralidade a análise de trechos do tratado *Malleus Maleficarum* (KRAEMER; SPRENGER, 2017) que foi um dos instrumentos mais importantes na produção da justificativa para a desconfiança, culpabilização e o ódio dirigido às mulheres. Esse e outros escritos produzidos pela aliança Igreja/justiça forjavam-se como instrumento legal para justificar a Caça às Bruxas.

A respeito da trágica reverberação desse fenômeno, vê-se, através de violências cotidianas contra mulheres exemplos notórios de sua atualização, como o espancamento e morte de Akua Denteh, de 90 anos, em Gana em agosto de 2020, noticiado pelo jornal Deutsche Welle<sup>6</sup>. A notícia da morte de Akua inscreve-se junto ao cenário político e jurídico presente em algumas regiões do continente africano onde a bruxaria é um crime passível de condenação à morte, como é o caso do Congo, Zâmbia, Tanzânia e Gana. Nesse horizonte, nota-se ainda que entre 1960 e 2000, cerca de 40 mil pessoas acusadas de prática de bruxaria, assim como Akua, foram assassinadas na Tanzânia (MÜLLER; SANDERSON, 2020).

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-femicidios-no-brasil-e-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/ca%C3%A7a-%C3%A0s-bruxas-um-problema-que-persiste-no-s%C3%A9culo-21/a-54520254>

A Caça às Bruxas, no entanto, não é uma realidade inscrita apenas no continente africano. Milhares de mulheres também são perseguidas e mortas no Sudeste Asiático e na América Latina (MÜLLER; SANDERSON, 2020). A passagem da teórica *queer* Judith Butler pelo Brasil, evidenciou o desejo de morte às bruxas presente no território nacional, quando um grupo de direita realizou a queima simbólica da filósofa em um protesto em São Paulo. Empunhando crucifixos, os manifestantes atearam fogo em uma boneca vestida bruxa com o rosto de Butler enquanto esbravejavam “queimem a bruxa”<sup>7</sup>.

Esses exemplos e dados sobre a violência direcionada a diferentes mulheres, propiciam, portanto, a compreensão de que as práticas de Caça às Bruxas são produzidas primeiramente no âmbito discursivo. Nesse sentido, e pensando junto às teorias de Michel Foucault (1996) sobre o discurso, compreendemos o discurso como um meio de construção de realidades, levando ainda em consideração que todo discurso é construído historicamente e atravessados por jogos de forças complexas e por isso são instrumentos de poder.

A fim de apreender as nuances históricas do dispositivo<sup>8</sup> de Caça às Bruxas e os ecos presentes nas violências cotidianas dirigidas a diferentes mulheres, seguimos o procedimento de análise que posiciona fatos históricos, discursos, experiências e práticas como passíveis de questionamento. Além de explicitar as lutas e práticas de resistência que algumas bruxas exercitam frente a tal dispositivo.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/186-noticias-2017/573413-queimem-a-bruxa-visita-de-judith-butler-provoca-manifestacoes-nas-ruas-de-sao-paulo>

<sup>8</sup> Neste artigo, compreende-se o dispositivo sob a luz das percepções de Deleuze (2016), como máquinas de fazer ver e de fazer falar, e compostas por linhas de natureza diferente. As linhas do dispositivo, para o autor, não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio.

## *2 Bruxas e mulheres: proximidades arriscadas*

As representações sociais forjadas sobre a insígnia de bruxaria durante a História são diversas e se engendram através de estereótipos fabricados por livros, filmes, mitos, contos populares e religiões, principalmente cristãs. A concepções a respeito da bruxaria, apesar de mutáveis e não necessariamente estáticas, ao se tornarem parte do imaginário social, fizeram da bruxa uma figura plural que ao passo que habita o véu do real, inscreve-se também no mundo da fantasia. De maneira estereotipada, as bruxas e as bruxarias, seja na fantasia ou no real passeiam nas ideias de maldade e também, por outro lado, de cura. Atreladas aos saberes tradicionais e as cosmovisões, elas muitas vezes são remetidas a um passado distante, com uma conotação lendária e fabulosa.

Um exercício subjetivo que afirmaria essas conotações reside em sugerir aos leitores que fechem os olhos e imaginem uma bruxa: é provável a imagem dela seja de uma mulher mais velha e de aparência assustadora, com verrugas no nariz, chapéus compridos, montada em uma vassoura, e criando gatos pretos<sup>9</sup>. Alguns grupos sociais ainda consideram as bruxas como aquelas que tem práticas abomináveis e “mantêm intercuro sexual com cadáveres; praticam canibalismo e roubam crianças” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 22). Contudo, outros modos de produzir saberes a respeito da figura da bruxa e narrar histórias sobre elas vão emergindo para além das fábulas e crenças de parcelas da população. Perspectivas esotéricas, históricas, antropológicas e das ciências da religião têm se destacado nas disputas sobre a produção de regimes de verdade<sup>10</sup> sobre o assunto.

---

<sup>9</sup> Russell e Alexander (2019), destacam que as imagéticas como as bruxas más, de contos como a Branca de Neve, bruxa malvada do Oeste do magico de Oz, são algumas das responsáveis por fixarem essas imagens no imaginário muitas gerações.

<sup>10</sup> Para Foucault (2010, p. 67), regimes de verdade implicam naquilo “que constrange os indivíduos a um certo número de atos de verdade”, estabelecendo para tais atos determinados condições e efeitos específicos.

Em relação ao interesse investigativo sobre a relação entre bruxaria e demônio, construída no solo europeu (RUSSELL; ALEXANDER, 2019), ou em examinar processos inquisitoriais que em grande número partem da perspectiva daqueles que perseguiram e condenavam as bruxas, nota-se o afinco de algumas abordagens no campo da História (SILVA, 2012; ROCHA, 2017). Noutro ponto, interessando-se em considerar, separar e categorizar a bruxaria, feitiçaria<sup>11</sup>, o curandeirismo e etc., algumas perspectivas tradicionais antropológicas, sobretudo a antropologia social, esforça-se para alocar a feitiçaria como categoria comum a todas as culturas humanas, enquanto as outras como construtos específicos de determinadas sociedades e tempos históricos<sup>12</sup> (RUSSELL; ALEXANDER, 2019).

Há também a abordagem das ciências da religião que destacam aspectos da cultuação de deuses e deusas e prática de atos que consideram magia, buscando evidenciar que o satanismo, ou adoração ao demônio, enquanto religião ou prática de fé, também nada tem a ver com bruxaria. No campo da concepção esotérica, facilmente encontrada em livros de ocultismo (tarô, astrologia, quiromancia, dentre outros), vê-se a relação desses saberes como práticas à bruxaria (RUSSELL; ALEXANDER, 2019; CABOT, 1992).

Em concordância mútua, vê-se ainda que estudos históricos e antropológicos entendem que o ofício da feitiçaria era de domínio majoritariamente feminino (ROCHA, 2016; SILVA, 2012; FEDERICI, 2018;

---

<sup>11</sup> Segundo Russell e Alexander (2019); Silva (2012), alguns trabalhos de perspectivas antropológicas e históricas buscam diferenciar principalmente os conceitos de bruxaria e feitiçaria. A feitiçaria estaria relacionada à magia natural, cujo conhecimento normalmente gira em torno da cosmogonia do universo e da natureza. Quanto à bruxaria, teria uma fonte sobrenatural; o Mal, que segundo um pensamento iniciado na Idade Média e consolidado na Modernidade, onde poderes das bruxas eram, portanto, uma concessão feita pelo demônio em troca de suas almas (pacto).

<sup>12</sup> Muitas críticas são feitas às perspectivas antropológicas clássicas no que tange a divisão entre bruxaria e feitiçaria um aspecto no campo da ciência que reforça ainda mais os estereótipos negativos a respeito da bruxaria, esvaziando assim seus sentidos potentes e políticos (FEDERICI, 2018).

MALINOWSKI, 1988). Essa tradição que se estendeu ao longo da Idade Média resultou no processo conhecido como “Caça às Bruxas”. Processo este, que se atualiza de um modo particular de fazer morrer corpos específicos: mulheres, principalmente mulheres idosas, na África e na América Latina, que são caçadas e mortas sob acusações de bruxaria, que se assemelha a uma “necropolítica”, nos termos definidos por Mbembe (2021). Essa política de morte endereçada às bruxas é historicamente datada e produzida nas malhas microfísicas do poder (FOUCAULT, 2006) de um tempo, contexto social e cultural específico: a hegemonia do cristianismo e o nascimento do capitalismo (FEDERICI, 2018).

Silva (2012) aponta que os teólogos medievais apoiados em uma ciência herdada das tradições aristotélicas endossaram a natureza inferior das mulheres. Segundo essa lógica a debilidade física da mulher justificaria uma suposta fraqueza de seu caráter incontinente e corruptível. A premissa da inferioridade da mulher não era mais uma questão apenas de concepções religiosas, mas também corroborada e difundida segundo as leis da ciência.

A dominação masculina pôde então ser considerada justa na medida em que é exercida para benefício do dominado e não por mero interesse individual do dominador. Assim foi que “(...) O homem procurou um responsável para seu sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher (...)” (DELUMEAU, 1989, p.314). Essa linha de pensamento marcou profundamente o Ocidente Cristão (SILVA, 2012; ROCHA, 2017; FEDERICI, 2018). E é nesse contexto, que Tratados de Demonologia começam a ser redigidos com finalidade de explicar os poderes dos demônios e bruxas, dando respostas para os impasses enfrentados pela sociedade da época, ao mesmo tempo que validam e legalizavam a perseguição e a tortura endereçados a elas.

É, portanto, nesse cenário de disputas que se formalizou um conjunto de perspectivas que se arriscam a pesquisar o esfumaçado mundo da bruxaria. As



bruxas, todavia, e mesmo em meio às disputas discursivas sobre o tema, habitam vias múltiplas: precisada e execrada por sociedades que a procuram e rejeitam; que pagam por seus serviços e a entregam a autoridades para purgarem seus pecados na fogueira.

Elas ainda sobrevivem hoje, permanecendo vivas nos contos, na mídia, nas mulheres que se vinculam a grupos neo-pagãos, nas rezadeiras, nas parteiras, nas curandeiras, ou seja, naquelas que estabelecem com a natureza uma relação singular e através dela, cuidam, curam e resistem às atualizações da caçada a elas direcionada. Essa perseguição é um fenômeno histórico que contou com dispositivos discursivos como ferramentas de legitimação das práticas persecutórias, como é o caso dos Tratados de Demonologia.

### ***3 O Martelo das Bruxas: um manual de odiar, torturar e matar mulheres***

O complexo contexto sócio-histórico dos séculos XIV, XV, XVI e XVII na Europa, marcado por guerras civis e religiosas, fome, a peste negra, o abalo na Igreja Católica, provocado pela Reforma Protestante, e a emergência do capitalismo gerou um ambiente de medos e incertezas, levando os homens modernos a procurarem culpados para os seus problemas (ROCHA, 2016; 2017). De acordo com Delumeau (1989), a figura cristã do demônio foi eleita como o grande responsável por essas e outras mazelas sociais, e as bruxas, consideradas os agentes humanos de sua atuação no mundo, deveriam ser caçadas, julgadas e punidas.

Tratados de demonologia foram redigidos com finalidade de explicar os poderes dos demônios e bruxas, dando respostas para os impasses enfrentados pela sociedade da época. Esses documentos insistiam na propensão das mulheres ao pacto demoníaco e contribuíram para tornar a bruxaria um delito predominantemente feminino (SILVA, 2012; FEDERICI, 2018; 2019). Nesses tratados era defendido que a figura feminina seria

ontologicamente dotada de fraqueza física e moral, de inteligência limitada e sexualidade incontrolável e por isso, elas seriam a vítimas privilegiadas das astúcias do demônio (TOSI, 1998; DIAS; CABREIRA, 2019). Por essa razão toda mulher deveria ser vista como suspeita de bruxaria (FEDERICI, 2018).

Publicado pelos dominicanos que atuaram como inquisidores na Alemanha, Heinrich Kraemer e James Sprenger, em 1486, *Malleus Maleficarum*<sup>13</sup>, ou o *Martelo das Bruxas* (2017) foi uma das primeiras e mais influentes obras de demonologias da história. Trata-se de um guia inquisitorial universal amplamente utilizado para identificar, inquirir e julgar; e foi elaborado como um manual minucioso de execução de modos de confissão, penas de torturas e morte, especialmente de mulheres acusadas de bruxaria, pactos com o diabo e heresias.

A obra organizou e legitimou durante séculos os discursos e ações teológicas-jurídicas que levaram milhares de mulheres à serem perseguidas, torturadas e mortas nas fogueiras. Ela ainda legitimou a repressão à bruxaria, ao feminino e a práticas que culturalmente eram realizadas por mulheres, como a realização de partos e o curandeirismo, do fim do século XIV até meados do século XVIII (FEDERICI, 2018; MELO; RIBEIRO, 2021).

Em muitas passagens do *Malleus Maleficarum* (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 220) é possível observar narrativas que buscavam justapor as ações das bruxas à malefícios ligados à sexualidade e aos chamados “atos venéreos”. Às bruxas foi atribuído, por exemplo, o poder prejudicar a procriação, isso poderia ser percebido na impossibilidade de uma mulher conceber uma criança, ou mesmo a interdição de um homem de realizar o ato sexual.

Segundo os autores, as bruxas podiam ainda criar obstáculos à função procriadora através da neutralização das forças viris. Primeiro poderiam fazer

---

<sup>13</sup> Utilizamos aqui a edição de 2017, da editora Recorde. Na tradução de Paulo Fróes *Malleus Maleficarum* é traduzido como O martelo das Bruxas.

isso impedindo diretamente a ereção do membro próprio à frutificação, já que são capazes de viciar e perverter o uso natural de qualquer membro. Depois, elas poderiam impedir o fluxo das “essências vitais aos órgãos onde reside a força motriz, ocluindo os ductos seminais de sorte a não se comunicarem com os vasos procriadores, ora impossibilitando a ejaculação, ora a tornando infrutífera” (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 221).

Não obstante a tudo isso, as bruxas podem ainda impedir que o homem possa procriar ou ter o ato venéreo com uma mulher, mas não com outra. Elas ainda teriam o poder de “retirar do homem o membro viril, como se o tivesse arrancado por completo do corpo”, ocultando-o por um encanto (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 216).

Ainda sobre os aspectos relacionados a sexualidade os autores afirmam que:

A mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é por assim dizer, contrária a retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona e mente [...] portanto, a mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na fé, e conseqüentemente, mais propensa a abjurá-la – fenômeno que conforma a raiz da bruxaria (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 94-95).

Por meio dessas passagens do livro é possível pôr em questão todo o processo de culpabilização das mulheres por uma suposta subversão da ordem original através de sua sexualidade. Diante de tal culpabilização, e considerando essas práticas como um grave pecado, elas eram levadas a juízo e obrigadas a se confessarem, sendo depois punidas (MELO; RIBEIRO, 2021). Os fragmentos do tratado proporcionam ainda uma correlação às concepções foucaultianas sobre sexualidade, uma vez que para o autor a sexualidade, antes de ser submetida a uma hipótese repressora, foi produzida por práticas sociais que

serviram de base para a sustentação e a formação discursiva da modernidade (FOUCAULT, 2014).

As proposições deste autor, ainda podem ser compreendidas quando analisamos os fragmentos textuais presentes na Introdução de “Martelo das Bruxas” (2017), onde pode-se encontrar trechos do texto bíblico do Gênesis que marca a mulher como uma abertura do portal da morte e do pecado ao se deixar levar pela sedução demoníaca da serpente, quebrando a ordem original. Enfeitiçada e fraca por não resistir, a mulher se torna tentadora e rompe com a transcendência do homem ao provocar sua exclusão do paraíso. A figura da mulher passa a ser associada à paixão, à natureza, à carne, às relações sexuais e ao prazer, tudo que deve ser controlado, rigidamente normatizado.

Nesses enunciados consolida-se o medo e o repúdio ao feminino que pautado nas noções judaico-cristãs inscrevem-se através de um mito fundador que narra a primeira mulher como figura que foi seduzida pelo diabo e induzida a desobedecer à ordenação divina segundo a qual deveria se abster de comer o fruto da árvore do conhecimento. Mais do que isso, ela levou a pecar o primeiro e mais puro dos homens: Adão. Portanto, além de passível à sedução diabólica, torna-se ela própria cúmplice do Mal ao incitar seu companheiro ao pecado. Essa atitude irrefletida gera graves consequências e a Eva judaica é acusada de disseminar o mal no mundo. Tal atitude desencadeia o processo que culmina com a perda do Paraíso e condenação de toda a humanidade a uma vida perene de dor e trabalho. Este é mais um passo para a associação entre o feminino e a malignidade; entre a mulher e o diabo (SILVA, 2012).

Nota-se ainda que no cristianismo a negação da fé cristã é o ponto máximo de ruptura da relação criador-criatura: o pecado por excelência. Foi por meio da desobediência e insubmissão que Lúcifer foi expulso da ordem celestial. Foi também assim, que Eva fechou as portas do Paraíso e, nessa perspectiva não é admissível que as bruxas causem ao mundo outro

dano tão irreparável cometendo o mesmo e outros pecados (MELO; RIBEIRO, 2021). O receio, o medo e as violências direcionadas às mulheres, dizem respeito ainda a como historicamente os atributos de feminilidade são discursivamente inscritos como perigosos, maléficos e poderosos.

Essa forma de atribuição do feminino, baseadas nos escritos da cultura e da fé judaico e cristã, são influenciadas pela mitologia Suméria. Isso foi enfatizado de tal forma que chegou a uma estruturação institucional, que segundo Juliana Pereira (2011, p. 2) “relegou definitivamente à mulher a culpa pelo pecado e pelas mazelas que abundavam no mundo terreno”, assim como defende Jean Delumeau:

[...] mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. Quando procurou-se um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher (DELUMEAU, 1989, p. 314).

Não somente as mulheres e bruxas eram as grandes culpadas pelas mazelas que afetavam a Europa e as Colônias, mas também a figura do demônio, construída pelas crenças monoteístas judaico-cristãs, que era concebida como o oposto do deus uno. A progressiva importância atribuída ao demônio fez com que a bruxa surgisse aformando a certeza de que as mulheres são por natureza muito mais propensas ao serviço do demônio. Algumas das imagens mais estereotipadas de feiticeira surgem nesse período: a Velha horrenda, próxima da morte e invejosa de toda juventude, beleza e vitalidade. Este tipo de feiticeira foi imortalizada nos “contos de fadas” (SILVA, 2012; RUSSELL; ALEXANDER, 2019 ).

Além da demonização das mulheres e do feminino por meio de pressupostos religiosos, no *Malleus Maleficarum* (KRAEMER; SPRENGER, 2017)

há uma incisiva tentativa de demonização dos saberes de cura das bruxas, culpabilizando-as por possíveis mortes:

[...] elas usam certas imagens e alguns amuletos, que costumam colocar embaixo das ombreiras das portas das casas, ou nos campos em que pastam os rebanhos, ou inclusive onde se congregam os homens, e desse modo enfeitiçam suas vítimas, que muitas vezes acabam morrendo [...] (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 20-21).

Esses escritos ao desconsiderarem que historicamente alguns grupos de mulheres utilizavam saberes tradicionais de saúde autogestivos de cura do corpo através da observação e manuseio de elementos da natureza (TOSI, 1998; THOMAS 1991; FEDERICI, 2018; 2019; PRECIADO, 2008), e ao passo que atribuíram a elas a “condição” de “servas do diabo” pela aliança igreja/justiça, proporcionaram a perseguição às mulheres que detinham e disseminavam saberes ancestrais sobre a natureza e o corpo feminino tendo em vista também, a promoção e o nascimento de uma ciência positivista.

Na apropriação dos conhecimentos das bruxas e da consequente expulsão das mulheres do saber social e com a negação do saber popular (MAESTRO, 2013; PRECIADO, 2008; TOSI, 1998; GUIMARÃES, 2018) estão também as bases de um saber positivista permitido àquela altura apenas ao manuseio masculino.

No Martelo das Bruxas ainda podemos observar através das citações feitas pelos teólogos, diálogos com acontecimentos históricos e escritos da bíblia cristã que davam ainda mais peso a prerrogativa do perigo causado pelas mulheres.

Se perquirimos devidamente, vamos descobrir que quase todos os reinos do mundo foram derrubados por mulheres. Troia, a cidade próspera, foi pelo rapto de uma mulher, Helena, destruída e assim assassinados milhares de gregos. O reino dos judeus sofreu de muitos flagelos e de muita destruição por causa de Jezebel, a maldita, e de sua filha Atália, rainha de Judá, que causou a morte dos filhos do seu filho para que pudesse reinar; cada um deles foi assassinado. O Império Romano, sofreu penosamente nas mãos de Cleópatra, a rainha do Egito, a pior de todas as mulheres. E assim com muitas



outras. Portanto, não admira que hoje o mundo padeça em sofrimento pela malícia das mulheres (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 97).

Mulheres foram e ainda podem ser vistas como perigosas em função de uma prática discursiva que as circunscreve como desestabilizadoras à cultura ocidental, isto por que, sob tais perspectivas elas estão intimamente ligadas à natureza, ao inferior, ao selvagem, ao que precisar ser domesticado.<sup>14</sup> Contudo, os escritores do tratado analisado, Heinrich Kraemer e James Sprenger (2017), cuidaram da suavização de suas acusações ao afirmarem que nem todas as mulheres são perigosas, somente as que se levantam de modo a contrariar as ordens de seus maridos e da Igreja. E também é claro as adúlteras, prostitutas, que reúnem em confrarias, as que se disfarçam de curandeiras, parteiras, trocam conhecimentos, saberes, pois isso, as coloca no jogo dos poderes como grandes jogadoras.

Perigosas são também aquelas que participaram das revoltas camponesas que precederam a centralização dos feudos, as mulheres pobres, viúvas e autônomas (FEDERICI, 2018). Sabemos, no entanto, que mesmo com essas distinções, o plural “mulheres” guarda reservas e exige cuidados históricos ainda hoje.

Os tratados de demonologia na tentativa de organizar um manual universal para perseguição, morte e/ou domesticação das mulheres, inscreveu as mulheres como uma figura unívoca e universal que apesar de possuírem algumas diferenças entre si, reuniam-se em similaridade frente uma suposta essência diabólica que as colocaria dentro uma categoria única de análise: a mulher.

---

<sup>14</sup> As discussões sobre domesticidades, proximidades impostas sobre o feminino e a natureza, bem como o binômio natureza x cultura, têm sido discutidos de maneira perspicaz no campo de teorizações feministas. Ver em McClitonck (2010) e Ortner (1979).

Todavia, o tratado analisado diz respeito a um processo sócio-histórico de perseguição às mulheres no continente europeu. As representações sociais que ainda reverberam, apesar de demonstrarem alguma proximidade aos fragmentos presentes no tratado, se modificaram em meio as disputas discursivas sobre o tema. A bruxaria e as bruxas tomaram outros contornos na passagem secular, na formação social e racial das colônias, e nas relações de poder estabelecidas entre os territórios colonizados e os países imperialistas.

#### *4 Quem são as bruxas?: desmitificando a categoria mulher*

É sabido, como sugere Anne McClintock (2010), que durante séculos, os continentes incertos – África, Ásia, as Américas – foram concebidos pelo saber europeu como libidinosamente eróticos. De acordo com a autora, muito antes da era do alto imperialismo vitoriano, a África e as Américas já se tinham se tornado uma fantástica lanterna da mente na qual a Europa projetava seus temores e desejos sexuais proibidos. Isto porque, histórias e lendas estavam eivadas de uma sexualidade monstruosa e proibida, dirigida a terras distantes.

As mulheres habitantes das então colônias, nessa tradição pornotrópica, figuravam tão lascívia que beiravam o bestial. As expedições às terras distantes delineavam menos que um reconhecimento expandido das diferenças culturais, mas sim um território tornado feminino e selvagem, pronto a ser explorado e domesticado. Não por acaso, para René Descartes, a expansão do conhecimento masculino equivalia a um violento arranjo de propriedade que fazia dos homens “senhores” e possuidores da natureza, e a conquista imperial do globo se apresentava como uma sanção política na prévia subordinação das mulheres como uma categoria da natureza (MCCLINTOCK, 2010).

Se fizermos um salto histórico, observando os perigos de pensar o tempo dos fatos histórico de maneira linear e acompanhando as noções da autora citada, avistaremos que neste contexto de formação discursiva nas relações de

poder entre países imperais e ex-colônias, iniciada a modernidade, os habitantes das ex-colônias em muitas percepções puderam ser aprendidos como um habitante atrasado preso em um tempo anacrônico, do selvagem, da bruxaria, dos feitiços e encantamentos: a encarnação viva do arcaico “primitivo” destinado à domesticação.

Ainda de acordo com McClintock (2010), as diferenças geográficas, de gênero e raça entre as mulheres que viviam nas colônias também se imbricavam em meio às relações de poder. Hierarquias de classe, gênero raça construía-se de modo a ter em seu tropo o homem branco, seguido da mulher branca de classe média, as trabalhadoras representavam um atraso quanto a branquitude, e as outras: prostitutas, domésticas, trabalhadoras de minas ficavam no limiar entre as raças brancas e negras, dada sua exposição ao público e fonte de renda. Vê-se assim que as construções entre as representações ocidentais dirigidas às mulheres brancas europeias e daquelas habitantes de colônias, ou ex-colônias, ocorreram de maneira distintas.

Por isso torna-se equivocada quaisquer teorizações e análises que intentem apreender a história e experiências de mulheres bruxas sem levar em consideração as relações de poder colonial, e categorias sociais de diferenciação como raça, classe, nacionalidade e gênero na formação da noção de mulher (LUGONES, 2008; 2012). Neste artigo, alinhamo-nos junto às críticas feministas sobre a categoria mulher como universal, nos afastamos dos aspectos fundacionistas biológicos que propõem a construção de uma identidade feminina perpassada pelo sexo, e apostamos na noção de mulher como uma categoria permanentemente discutível (BUTLER, 2018, p. 36); bem como, pluralidades e modos de existência. O constante exercício de não enquadrar ou essencializar a categoria *mulher* abre fissuras para combater as durezas e exclusões provenientes das lógicas identitárias.

Ao pensarmos a respeito de mulheres bruxas e da bruxaria, menos que forjar binarismos do que seria feminino/masculino, ligando essas contrapartes ao sexo biológico, e tampouco estabelecendo relação de pura dominação entre masculino\homem (dominador) *versus* feminino\mulher (dominado), colocamos em jogo como se estabelecem as relações de poder que não pertencem a um gênero, no sentido foucaultiano de poder, ele é um jogo de forças e emana por múltiplos lugares. Bruxaria, nesse sentido, pode ser vista, ora como meio de justificar a execração mulheres, e ora como possibilidade de resistência de muitas mulheres.

Retornando à discussão sobre as compreensões da bruxaria, nota-se que nas Américas coloniais a Caça às Bruxas ocorreu através do uso do “Martelo das Bruxas” como instrumento jurídico/religioso. Contornos específicos de tal caça em terras tropicais garantiram às mulheres indígenas e negras escravizadas o destino das fogueiras e torturas. Tendo em vista que antes da invasão e exploração do continente já existia a tradições milenares ligadas a cosmovisões locais de espiritualidades e práticas de cura, e que também contaram posteriormente com as tradições africanas; nas então colônias, o uso de magia era constante para curar adoecimentos físicos, assim como para resolver problemas práticos do dia-a-dia, conquistar bens materiais. Além de fonte de resistência ao sistema escravista e à dominação portuguesa e espanhola (ROCHA, 2017).

Os saberes sobre a natureza, as magias das ervas, os rituais de cura constituíam parte das experiências dos povos que habitavam nessas terras (SANTOS; COIMBRA JR, 1994). Esses conhecimentos eram construídos empiricamente e transmitidos para os membros mais jovens da própria comunidade (COSTA; VELOSO; LEAL, 2019). Especificidades da Caça às Bruxas nas Américas reside nas cores e formas que as bruxas são representadas: mulheres indígenas e negras.

As práticas de perseguição e tortura foram, e ainda são direcionadas a essas mulheres, a fim de que seus corpos se transformassem em *locus* à serviço do controle dos conquistadores, bem como para que fosse perpetrada uma destruição das práticas, elos e saberes: “as mulheres se converteram nas principais inimigas do domínio colonial” (FEDERICI, 2018, p.402).

Além de serem submetidas à demonizações e acusações de bruxaria por suas tradições próprias as mulheres negras também foram hipersexualizadas e submetidas a violência sexual constante (DAVIS, 2016). A associação de mulheres negras a práticas de bruxaria foi tão intensa nas colônias, ganhando destaque no contexto brasileiro (ROCHA, 2017), que até hoje podemos perceber essa relação sendo feita àquelas pertencentes a religiões de matriz africana. (SILVA, 2012)

O colonialismo e o racismo misturam-se a um caldeirão de violências onde engendra-se o capitalismo – plano de existência onde se constituíram as leis, as bulas papais, a ciência, cárceres, salas de tortura e fogueiras. Federici (2019) afirma que o fato de a Caça às Bruxas, a colonização e escravidão pertencerem a um mesmo contexto histórico e político: o nascimento do capitalismo, marca a necessidade de unidade nestas lutas. Todavia, sobressalta-se a constatação de que mesmo diante de todas as tentativas de aniquilação aos saberes das bruxas, eles ainda resistem (RUSSELL; ALEXANDER, 2019; CABOT, 1992).

O próprio termo bruxaria é ressignificado, a partir da década de 1970 é visto que ele ganhou força política como forma de reivindicação e rememoração histórica do *status* ancestral de poder e união entre mulheres que fora violentamente suprimido pela estruturação capitalista, colonialista, e dos saberes científicos e cristãos (DIAS; CABREIRA, 2019).

Na atualidade as imagens das bruxas ganharam contornos diversos e até paradoxais, uma vez que por um lado muitas mulheres ainda são perseguidas e

mortas ao serem atreladas a práticas de bruxaria (FEDERICI, 2019) ao mesmo tempo que outras se declaram bruxas (DIAS; CABREIRA, 2019). Essa autoafirmação<sup>15</sup> acontece também entre mulheres que possuem saberes sobre ervas que envolvem processos singulares desde o preparo das plantas até o seu direcionamento na intenção de cura (MAIZZA; VIEIRA, 2018).

Essas nuances de uma história construída em forma de teia imbricada de múltiplas relações de saber e poder nos fazem lembrar da impossibilidade de uma leitura linear da história, com movimentos unívocos e ordenados em forma cronológica. A Caça às Bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isto porque o desencadeamento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição, debilitou a capacidade de resistência do campesinato europeu frente ao ataque lançado pela aristocracia latifundiária e o Estado (FEDERICI, 2018, p. 297).

Estamos, portanto, diante de descontinuidades e rupturas, por vezes, omitidas com vistas a reverberação das narrativas contadas apenas através das histórias dos vencedores, estas que compõem a história oficial, o que deve ser contado (BENJAMIN, 2019). “A perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto nas colônias foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras” (FEDERICI, 2018, p. 16).

Ademais, o silenciamento das bruxas e de suas versões da história, seja nos países europeus ou na África e nas Américas, ainda ocorre e é composto por práticas violentas que são delineadas e direcionadas de formas distintas a depender da articulação entre raça, gênero e sexualidade. A auto intitular-se publicamente como bruxa pode ser vantajoso ou indiferente para algumas

---

<sup>15</sup> Muitos são os grupos que se autoafirmam bruxos, praticantes de magia, membros de ceitas neopagãs e grupos religiosos como a *Wicca*, e a bruxaria tradicional (RUSSEL; ALEXANDER, 2019).



mulheres, mas extremamente perigoso para outras. Pensando que é através dos discursos que se materializam as práticas cotidianas, inclusive as de perseguição, tortura e morte, dialogamos com Michel Foucault para evidenciar as tramas de poder saber imbricadas nos enunciados discursivos.

### **5 O poder do discurso e diálogos com Michel Foucault**

Desde a aula inaugural de Michel Foucault no *Collège de France*, em 1970, intitulada *A Ordem do Discurso*, a temática discursiva nos coloca diante de questões que problematizam o próprio discurso entendendo que, a partir deles criam-se materialidades e funda-se um jogo de resultados indeterminados. Os discursos estão intimamente relacionados com o poder e a produção de verdade, o que pode fazer deles algo perigoso e determinante também em relação à vida. Produzir um discurso verdadeiro envolve uma cadeia de efeitos que podem determinar não só a vida, como também a morte dos envolvidos (FOUCAULT, 1996; 2011).

Considerando que o interesse na construção deste artigo foi de analisar como os enunciados trazidos no tratado *Martelo das Bruxas* governaram e produziram saberes e práticas sobre as bruxas, foi no rastro do projeto analítico de Foucault que mostra, por exemplo, como o discurso sobre a loucura precede o louco, que a sua pesquisa foi realizada. Foucault (2010) observou que a ideia do louco se inscreveu em um discurso e foi captado, criado, nomeado e governado por ele. Mas não foi apenas essa captura que garantiu a intencionalidade da ordem do discurso sobre a loucura.

O discurso, nesses termos, possibilita a produção de determinados saberes e práticas. Nele, podemos encontrar as táticas das relações de poder que excluem outras possibilidades discursivas, seja interditando, rejeitando ou separando o verdadeiro do falso, ou fazendo tudo isso de uma só vez (FOUCAULT, 1996). O que fica evidente quando tomamos como dispositivo de

análise, trechos do tratado “O Martelo das Bruxas” que enquanto um instrumento discursivo produziu verdades acerca da bruxaria que contribuiu na construção da Caça às bruxas como uma ferramenta de execução, controle e tortura das bruxas. Ao mesmo tempo que rejeitou, criminalizou e tentou silenciar os saberes da bruxaria.

Neste emaranhado de concepções, entendemos que a linguagem e o discurso são lugares de lutas permanentes; os enunciados são raros e, nem sempre, óbvios e exclusivos; sendo preciso atentar para as práticas discursivas e não discursivas e manter uma atitude de dúvida diante dos aspectos investigados. Partir da noção de que o discurso é um lugar de luta permanente é considerar que o discurso não pode ser visto apenas como um conteúdo representado por um sistema de signos, mas como “[...] práticas que formam sistematicamente os objetos de que fala [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 60). Para o autor, as palavras e as coisas se relacionam de maneira complexa, porque essa relação é histórica, está repleta de construções e interpretações e perpassadas por relações de poder.

A partir das contribuições foucaultianas foi possível compreender, por essa lente, o tratado *Martelo das Bruxas* como um dispositivo discursivo de produção de verdades sobre as bruxas e a bruxaria, e que na trama dos jogos de saber poder contribuiu para a materialização de práticas de perseguição e morte desse grupo específico.

## **6 Considerações finais**

As análises e problematizações realizadas neste trabalho seguiram os fios históricos e discursivos como forma de apontar a constituição de um dispositivo que visou o extermínio de mulheres com vistas ao processo de colonização, bem como afirmação do sistema capitalista. Fazer notar esses

atravessamentos, no entanto, nos levou a perceber as discontinuidades e diferenciações produzidas na insígnia da bruxa.

A bruxa à medida que se apresenta com contornos distintos em espaços geográficos e momentos históricos diferentes – como no caso comparativo da figura da bruxa atrelada a mulheres europeias e aquela às mulheres habitantes de territórios colonizados – aponta para a construção de um dispositivo extremamente eficaz que ainda reverbera atualmente e que como objetivo tem uma política de morte direcionada a corpos femininos não domesticados, estes que podem alterar, ainda que de maneira irrisória, as relações de poder.

Pode-se questionar, se o ato de *Caçar as Bruxas* diz respeito ao avanço contra mulheres que não se conformam às gramáticas normativas de gênero, raça esperadas socialmente. Isto por que a existência de comunidades de bruxas, bem como a auto-intitulação pública da insígnia bruxa não são, por vezes, atacadas de maneira violentamente direta, como no caso de comunidades, livros, e mulheres associadas a *Wicca* – que são em sua maioria mulheres e se designam como bruxa(o)s (OSÓRIO, 2011). Enquanto por outro lado, religiões de matriz africana, e rituais indígenas surgem mais frequentemente associados ao bestial e ao diabólico, e cerceado por violências (LUGONES, 2008).

Assim, o dispositivo de Caça às Bruxas na passagem dos séculos foi entremeando-se à maneira como as sociedades ocidentais organizaram suas hierarquias de gênero, raça e classe em diferentes territórios, como meio de capturar experiências que não se conformam às gramáticas morais esperadas, isto através da justificativa dos possíveis perigos presentes na bruxaria.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2019.

BRASIL. *Lei nº 13.104, de 09 de março de 2015*. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, 2015. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/113104.htm).

Acesso em: 07 jul. 2022.

BUTLER, Judith. “Sujeitos do sexo/gênero/desejo”. In: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.

CABOT, Laurie. *O poder da bruxa: a terra, a lua e o caminho mágico feminino*. Rio de Janeiro. Editora Campus, 1992.

CERQUEIRA, Daniel *et al.* *Atlas da violência 2019*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 115 p.

COSTA, Clara Gianni Viana; VELOSO, Victória Santos & LEAL, Ana Christina Darwich Borges. Bruxaria e Normalização: a perseguição às mulheres e ao conhecimento tradicional frente à hegemonia do discurso médico. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 15, jan./jun 2019, p. 218-227. Disponível em: <http://www.generonaamazonia.com/edicoes/edicao-15/15-a-bruxaria-e-normalizacao-a-perseguido-as-mulheres.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2022.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 2016, p.155-163.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak & CABREIRA, Regina Helena Urias. A Imagem da Bruxa: da Antiguidade Histórica às Representações Fílmicas Contemporâneas. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 72, 2019, p. 175-197. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2019v72n1p175>.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2018. 460 p.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade média aos dias atuais*. 1. ed. São Paulo, Boitempo, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996. 80 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. In: *Microfísica do poder*. Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981- 1982)*. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014. 176 p.

GUIMARÃES, Cecília Severo. Mulher: corpo incivilizado–A crítica feminista marxista de Silvia Federici a Michel Foucault. In: *Anais da XVIII Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS: volume 1*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 131-145. Disponível em: [https://3c290742-53df-4d6f-b12f-6b135a606bc7.filesusr.com/ugd/48d206\\_39822e565da249a1bc6ec2b5f2ec7a55.pdf](https://3c290742-53df-4d6f-b12f-6b135a606bc7.filesusr.com/ugd/48d206_39822e565da249a1bc6ec2b5f2ec7a55.pdf). Acesso em: 26 ago. 2022.

KRAEMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Bruxas*. Trad. Paulo Fróes. 28ª ed. Rio de Janeiro: Recorde, 2017. 530 p

LUGONES, María “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*, n. 9, jul.-dez. 2008, p. 73-101.

LUGONES, María. “Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples”. In: *Pensando los feminismos en Bolivia*. Série Foro 2. La Paz: Fondo Emancipaciones, 2012.

MAESTRO, Ángeles. *Feminismo marxista: notas acerca de um processo em construção*. Santiago de Compostela: XVII Jornadas Independentistas Galegas, 2013.

MAIZZA, Fabiana & VIEIRA, Suzane de Alencar. Políticas feministas da vida, palavras finais. *Campos -Revista de Antropologia*, v. 19, n. 2, 2018, p. 9-13. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/68273>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MELO, Ailton Dias & RIBEIRO, Paula Regina Costa. BRUXAS, PERIGOSAS E DESORDEIRAS: A MULHER E A CULPA NA INQUISIÇÃO. *Diversidade e Educação*, v. 9, n. Especial, 2021, p. 21-48. DOI <https://doi.org/10.14295/de.v9iEspecial.12646>.

MÜLLER, Charlotte & SANDERSON, Sertan. Caça às bruxas: um problema que persiste no século 21. *Deutsche Welle*, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/ca%C3%A7a-%C3%A0s-bruxas-um-problema-que-persiste-no-s%C3%A9culo-21/a-54520254>. Acesso em: 26 ago. 2022.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHERE, Louise. (coords.). *A*

*Mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OSÓRIO, Andréa. Dons da bruxa e trajetórias wiccanas: narrativas sobre ser e tornar-se uma bruxa moderna. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 20, n. 20, 1991, p. 51-64, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p51-64>.

PEREIRA, Juliana Torres Rodrigues. Bruxaria e o Feminino na visitação inquisitorial ao arcebispado de Braga (1565). *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, v. 3, n. 9, jan. 2011, p. 1-8.

PRECIADO, Paul B. *Texto Yonqui*. Madrid, Espanha: Editora Espasa Calpe, 2008.

ROCHA, Carolina. As noivas de Satã: bruxaria, misoginia e demonização no Brasil colonial. *Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*, Dossiê especial "Clássicas", v.6, n.11, 2017, p. 68-79. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/CESP/article/view/32869>. Acesso em: 26 ago. 2022.

ROCHA, Carolina. *O sabá do sertão*. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

RUSSELL, Jeffrey B. & ALEXANDER, Brooks. *A História da Bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2019.

SANTOS, Ricardo V. & COIMBRA JR, Carlos E.A. (Orgs.) *Saúde e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. 251p.

SILVA, Nereida Soares Martins da. *As "mulheres malditas": crenças e práticas de feitiçaria no nordeste da América Portuguesa*. Dissertação (Mestrado em História) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012.

THOMAS, Keith. *Religião e declínio da magia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TOSI, Lucía. Mulher e Ciência: a revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna. *Cadernos Pagu*, n. 10, 1998, p. 369-367. Disponível em:



<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/4786705>. Acesso em: 26 ago. 2022.

Recebido em 01/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# A DIMENSÃO AUTOBIOGRÁFICA EM *LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

THE AUTOBIOGRAPHICAL DIMENSION IN *LORDE*, BY JOÃO  
GILBERTO NOLL

Tassia Kleine<sup>1</sup>

**RESUMO:** As autobiografias ficcionais, conforme apontado por Tim Whitmarsh em seu artigo “An I for an I: Reading Fictional Autobiography”, têm muitos de seus efeitos desconsiderados pelas abordagens predominantes nos estudos narratológicos. Com base nas observações do autor, pretende-se aqui pensar o estatuto do gênero em períodos distintos, considerando-se, por meio de incursões teóricas, tanto as limitações das ferramentas de análise vinculadas a escolas formalistas quanto das de correntes marcadamente sociológicas. Após esta breve exposição, concentraremos-nos no romance *Lorde*, de João Gilberto Noll, publicado em 2004. Interessam-nos particularmente as possibilidades estéticas decorrentes do aproveitamento de elementos referenciados no discurso autobiográfico e a discussão em torno da delimitação entre os gêneros narrativos no que diz respeito ao seu comprometimento com a representação da realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia Ficcional; João Gilberto Noll; *Lorde*; Literatura Brasileira Contemporânea.

**ABSTRACT:** Fictional autobiographies, as pointed out by Tim Whitmarsh in his article “An I for an I: Reading Fictional Autobiography”, have many of their effects disregarded by the predominant approaches in narratological studies. Based on the author’s observations, the intention here is to think about the status of the genre in different periods, considering, through theoretical incursions, both the limitations of analysis tools linked to formalist schools and those of markedly sociological currents. After this brief exposition, we will focus on the novel *Lorde*, by João Gilberto Noll, published in 2004. We are particularly interested in the aesthetic possibilities resulting from the use of elements referenced in the autobiographical discourse and the discussion around the delimitation between the narrative genres in what concerns its commitment to the representation of reality.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-9842-465X>. E-mail: [tassiak@gmail.com](mailto:tassiak@gmail.com)

**KEYWORDS:** Fictional Autobiography; João Gilberto Noll; *Lorde*; Contemporary Brazilian Literature.

### **1 Introdução – movimentos críticos em torno das autobiografias ficcionais**

Como reação às abordagens críticas do texto literário predominantes até o início do século XX, que o analisavam sobretudo em sua relação com outras áreas do conhecimento humano – principalmente com a psicologia, a história e a sociologia –, a Escola Formalista se lança ao projeto de definir quais seriam as especificidades da literatura, desenvolvendo uma série de métodos de natureza científica que teriam como objeto privilegiado a literatura por ela mesma. São relegadas, assim, a uma posição menos fundamental da análise as participações na obra literária de elementos provenientes de discursos de outras modalidades.

Ao mesmo tempo em que tais procedimentos contribuem para a compreensão da literatura enquanto construto autônomo, decorrem de seu emprego institucionalizado uma série de limitações, excluindo-se frequentemente considerações acerca de aspectos relevantes da produção das obras. Se tal redução é inevitável quando se opta por qualquer linha de análise, o que se problematiza aqui é a automatização do uso, para a realização de crítica literária, de esquemas vinculados à narratologia.

Diante da série de questionamentos possíveis acerca de tal instrumentário, interessam-nos principalmente aqueles que se direcionam a textos, sobretudo romances, que abrigam em si personagens imigrantes<sup>2</sup>, originárias de narrativas comprometidas com a historicidade, e que

---

<sup>2</sup> Terence Parsons, em *Non existent Objects* (1980), ocupando-se da questão da existência ou não existência de entidades concretas, elaborará, no subcapítulo “Immigrant and Native Objects”, dois conceitos que definem os modos de construção dos entes ficcionais. Serão chamados de *imigrantes* aqueles que tenham existência prévia, como construtos complexos, em outro contexto; e de *nativos* aqueles cujas propriedades mais significativas se estabeleçam no contexto ficcional a que se referem no momento da escrita.

apresentam a si e a figuras e circunstâncias de seu contexto original por meio de um discurso em primeira pessoa. Embora o foco deste estudo seja o romance *Lorde* (2004), do escritor contemporâneo João Gilberto Noll, mostraram-se interessantes breves incursões a outros textos ficcionais no decorrer da exposição de cunho teórico.

Vale ressaltar que pouco adiantaria, ao abandonar as elaborações teóricas dos formalistas como ferramenta privilegiada para a apreciação dos textos literários em questão, determo-nos nas propostas críticas de correntes mais sociológicas, cujo valor altamente empírico concedido aos elementos referenciados certamente não atende às propostas de figuração presentes em nosso *corpus* ficcional. Articuladas plenamente às tramas analisadas, as personagens originárias de outras modalidades de discurso não têm sua representação manifesta com primazia sobre os outros componentes das construções literárias a serem mencionadas.

Interessa-nos, assim, o cotejo entre essas duas formas críticas diametralmente opostas para a realização da leitura do romance do escritor porto alegreense. Iniciaremos nosso artigo com um breve panorama acerca do estatuto e das possibilidades de leitura das autobiografias ficcionais, verificando em que medida as abordagens críticas mais frequentes contemplam aspectos relevantes para a construção dos sentidos e dos efeitos que se podem inferir das tramas que se enquadram nessa modalidade. Em seguida, partiremos das discussões apresentadas para nos concentrarmos na leitura de *Lorde*.

Não é sem estranhamento, julgando como pura manifestação de ingenuidade da sociedade brasileira do século XIX, que o leitor contemporâneo interpreta uma das passagens mais mencionadas da vida do dramaturgo Qorpo-Santo. Antecipando-se aos autores mais reconhecidos do Teatro do Absurdo, sua obra foi utilizada como uma das evidências de sua insanidade em 1862 – acontecimento que conduziu à sua interdição judicial por um período de seis meses. Outros eventos da história da literatura apresentam-nos essa interferência mais direta do discurso ficcional na vida de seus autores. Antes da bandeira da delimitação entre os gêneros ser tão veementemente levantada pelos formalistas, as produções ficcionais eram percebidas sobretudo em sua relação com a história, a psicologia e as ciências sociais, justificando-se assim acontecimentos como o julgamento a que Flaubert foi submetido pelo tratamento conferido à moral da época em seu *Madame Bovary* (1857). Quanto à literatura clássica, essa mesma relação com o texto literário pode ser verificada se considerarmos, por exemplo, a crítica à produção de Apuleio realizada na Antiguidade. Na introdução da edição consultada de *O Asno de Ouro* (séc. II d. C.), escrita pela tradutora Ruth Guimarães, consta que a habilidade do autor com as palavras teria sido um dos motivos pelos quais ele foi acusado de bruxaria, atividade considerada grave na época – felizmente essa mesma habilidade foi utilizada com sucesso, a julgar pelos registros disponíveis, em sua autodefesa.

Ora, considerando-se tais eventos, mesmo que atualmente os textos ficcionais que os originaram sejam vistos sob outra perspectiva, é interessante refletirmos acerca da delimitação entre os gêneros narrativos, sem ignorar a área difusa entre categorias distintas, em outros tempos e sociedades. É política um tanto quanto ingênua pensarmos meramente que não havia, ainda, sido desenvolvida uma terminologia que suportasse as produções ficcionais de outrora e que, desenvolvendo-a, compreenderíamos com mais plenitude os textos tanto de nossa época quanto das anteriores. Não há, afinal, já na

*República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles uma preocupação clara com a conformação de produções textuais a um determinado tipo?

Essa consciência, entretanto, era manifesta de outras formas em textos clássicos:

While ancient literary critics were well acquainted with genre and genre distinctions, this does not imply that these distinctions were universally followed, which brings us to the second proviso. While generic and aesthetic distinctions were recognized in antiquity, neither the critics nor authors adhered to the rules of genre. Often writers, critics and authors alike, would acknowledge the principles of generic construction, and then ignore them in their own compositions. Philosophical reasons aside, the existence of texts that do not conform to the rules of *decorum* would provide an impetus for literary critics to take up the pen in defense of aesthetic sensibility. (SMITH, 2007, p. 187).

A questão, assim, mostra-se mais complexa do que poderíamos supor; afinal, verifica-se em textos antigos a consciência da categorização por gênero e a realização de um jogo, na composição ficcional, entre o conteúdo e a conformação a um tipo narrativo específico. Pensar, de pronto, nessas elaborações como etapas de uma concepção ainda em desenvolvimento, das quais nossa cultura colheria os frutos maduros, decorre de limitações no que diz respeito ao olhar para a produção de épocas passadas. Se não podemos negar a importância da crítica moderna e de sua terminologia sofisticada para organizarmos nosso conhecimento acerca de textos antigos, não devemos perder de vista que essa é tão somente uma forma de percepção intrinsecamente vinculada ao nosso tempo. Pensarmos na história como um *continuum*, cujo progresso constante tornaria o momento presente instância privilegiada para a compreensão dos acontecimentos, é atitude questionável, conforme já exposto por Walter Benjamin em seu texto “Sobre o conceito de história”, uma vez que não é possível observarmos as coisas tais quais elas aconteceram, mas somente inferir dos registros disponíveis elementos que respondam às solicitações de nosso próprio tempo:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Ou seja, pretender abarcar a verdade sobre eventos passados – e incluem-se em eventos, também, formas de leitura de um texto – se mostra atividade inevitavelmente malograda. Nossa proposta, nesse sentido, consiste em trazer à tona características prováveis da recepção literária de outras épocas em moldes que fogem às proposições dominantes na crítica moderna, pensando, também, no quanto elas respondem a questionamentos que perpassam nossa leitura contemporânea. O enfoque na autobiografia ficcional solicita esse empreendimento. Esse tipo de narrativa, afinal, conforme apontado por Tim Whitmarsh, tem em sua raiz o jogo entre o eu que enuncia o discurso, efetivamente vinculado à figura do autor, e o caráter marcadamente ficcional do texto que o abriga. Remetendo-se à crítica d’*O Asno de Ouro* escrita por Agostinho de Hipona, pela qual percebemos que os acontecimentos que permeiam o livro de Apuleio teriam sido imediatamente vistos como vivências do autor, ainda que de veracidade duvidosa, Whitmarsh aponta que esse ilusionismo seria um dos efeitos fundamentais à leitura das autobiografias ficcionais:

Fictional autobiography is a form of illusionism. In Augustine’s response to Apuleius, the authorial ‘I’ slides fictitiously into the (narratorial) alter ego, even as the reader retains an awareness of the irreducible fictionality of the process. Viewed from the perspective of aesthetics, it is not a case of mistaken narratological identity, but a conventional instance of illusionistic impersonation, a textual mimicking of the performative conventions that cluster around rhapsodes and actors. (WHITMARSH, 2009, p. 62).

Nota-se, assim, que na raiz da elaboração dessa modalidade textual, é perceptível o entrecruzamento de autor e narrador, instâncias em cuja distinção



situa-se uma das bases da crítica literária com a qual somos familiarizados hoje. Se não considerarmos a atuação conjunta dessas duas entidades, no entanto, não colocamos em questão uma série de efeitos propostos pelos textos cuja categoria analisamos. Apontando-nos o paradoxo intrínseco às autobiografias ficcionais<sup>3</sup>, Whitmarsh expõe seu raciocínio de acordo com o qual a convergência entre as identidades do autor e do narrador daria o tom performático do gênero em questão:

Acting is thus conceived of as a form of *illusion*, a central concept in Greek aesthetics. (...). The paradoxal nature of the illusion – it fools you that it is real, when you know all along it is a fiction – is a running theme of much ancient rhetorical and literary criticism, particularly that in the orbit of literature vividness (*enargeia*). What illusion does, primarily, is elide textuality, while simultaneously insisting on it. (WHITMARSH, 2009, p. 60).

Essa ilusão, à qual seríamos expostos durante a leitura de uma autobiografia ficcional, seria, ainda de acordo com Whitmarsh, a da criação de uma identidade. Dentre os efeitos possibilitados por essa forma de construção, destaca-se a oscilação entre o sucesso da empreitada ficcional – obtido nos momentos em que somos levados a acreditar na representação/na simbiose entre autor e narrador – e a exposição de sua artificialidade (WHITMARSH, 2009, p. 61). Esse encontro entre as duas instâncias, a marcadamente ficcional e a biográfica, evidencia a quebra das normas de gênero a que se submete a narrativa, projetando com mais intensidade a figura do autor. Se a nós, leitores contemporâneos, parece claro que a presença dos elementos biográficos constitui a quebra em textos que reconhecemos prontamente como ficcionais – relembrando aqui que “Genre, at least in part, serves to form a binding contract (to varying degrees) between the author and the audience” (SMITH, 2007, p.

<sup>3</sup> “The idea of ‘fictional autobiography’ is a deliberate paradox, since (as Philippe Lejeune has argued) the ‘autobiographical contract’ (whereby author and narrator are assumed to be identical) categorically excludes the ‘fictional contract’ (the prerequisites of which are non-identity between the two and overt fictivity).” (WHITMARSH, 2009, p. 58)

185) –, não podemos deixar de considerar legítimas as leituras que partam de outra perspectiva e que proporcionem, assim, diferentes efeitos, conforme ocorria com mais frequência antes do estabelecimento e da consagração das abordagens formalistas. Desconsiderar de imediato possibilidades menos correntes de interpretação, ou enxergá-las como mero item para que se desperte comicidade, é desconsiderar, também, as características metalinguísticas e principalmente o diálogo com fatores extratextuais dessas formas de elaboração textual.

Mesmo com todo o aparato terminológico e pretensão de objetividade com que se analisam, e não de maneira inútil, obras literárias no contexto acadêmico, não se pode dizer que o ilusionismo a que nos submetemos ao lidarmos com autobiografias ficcionais tenha se dissipado. É esse aspecto que não se pretende perder de vista na análise que se empreenderá no próximo item. Se apresentamos, já no início do presente tópico, motivos pelos quais se mostra benéfica, em termos práticos, a desvinculação entre o texto ficcional e as formas de discurso comprometidas com a realidade empírica, interessa-nos agora agir na contramão dessa tendência a fim de explorar características do romance de João Gilberto Noll que se tornam evidentes quando postas em relação com a figura do escritor.

### ***3 A dimensão autobiográfica em *Lorde*, de João Gilberto Noll***

Mesmo ao leitor que desconheça maiores particularidades da trajetória pessoal de João Gilberto Noll, sobressaem-se, em *Lorde*, características que aproximam o narrador (e protagonista) de sua figura: a personagem com a qual lidamos no decorrer do romance é também um escritor brasileiro, proveniente de Porto Alegre, com produção já significativa e que se aproxima da meia-idade. Esse entrelaçamento entre os âmbitos ficcional e extraficcional se torna ainda mais evidente ao verificarmos que tanto autor quanto narrador passaram uma

temporada em Londres. Enquanto Noll o fez a convite do *King's College*, para atuação como escritor residente, na trama ficcional não se explicita a natureza da instituição que o teria chamado; sabe-se, porém, que é devido às suas publicações prévias que sua presença interessa aos responsáveis pela sua estadia em Londres. A falta de nitidez no romance a respeito das funções a serem realizadas em território estrangeiro ocorre, provavelmente, em instâncias menos superficiais do que aquelas referentes à nomenclatura do cargo a ser desempenhado. Ou seja, não é impraticável pensarmos também na falta de clareza acerca das próprias atividades como um ponto de contato entre as individualidades do autor e do narrador, o que atribuiria um caráter metaficcional à obra – recurso bastante comum na literatura pós-moderna.

Além dos pontos de contato entre experiência do autor e construção ficcional apontados acima, sem o conhecimento dos quais a organização interna do romance não seria necessariamente prejudicada, há outros fatores que garantem a obtenção do efeito de ilusionismo a que Tim Whitmarsh se refere ao abordar a recepção de autobiografias ficcionais na antiguidade. Trata-se do modo pelo qual ocorrem as transgressões e assinalam-se as instabilidades da *representação* – ou seja, dos desvios do curso mimético que se manifestam por meio de formas variadas. Nota-se, por exemplo, no trecho abaixo, a forma como a artificialidade é ressaltada por meio de terminologia que nos remete ao caráter ficcional da produção:

Não parecia que aquele homem afirmasse ser estudioso da minha obra e que pedisse uma entrevista a mim para suas pesquisas. Diante dele eu me sentia um homem sem ação, um mísero escrevinhador de horas necrosadas. Ele me ofereceu a mão para me levantar do vaso. Sentiu que eu estava refluindo para um ponto distante do meu personagem e que depois seria mais difícil de me pescar. Era preciso me reanimar ali, agora. Mal sabia ele que as lágrimas que eu derramara se constituíam em bom indício. Não fazia idéia exatamente de quê. Mas alguma coisa em mim deixara a forma de cristal, amolecera e se escoava, ia embora. (NOLL, 2004, p. 48).

Essa quebra é verificável, ainda, quando o narrador sofre uma verdadeira metamorfose, adquirindo a forma física de outro indivíduo (NOLL, 2004, p. 109), e nos processos que antecedem essa transformação, marcados por atitudes delirantes e pela aparente indiferença ao seu comportamento bizarro por parte das outras personagens. O fato de a narrativa ser constituída em grande medida por um fluxo de consciência, desvinculando-se de formalizações realistas que possuem como característica central a obtenção do efeito de representação da realidade em relação à experiência pessoal daquele que narra, também pervertem a sensação de se estar diante de uma exposição verdadeira dos fatos.

A série de quebras das convenções autobiográficas, entretanto, não impede a percepção dessa instância no desenrolar do romance, e seguimos a leitura com o conhecimento de estarmos lidando com construção ficcional sem, no entanto, conseguirmos nos desvencilhar dos efeitos de caráter representacional que se marcam pela constatação da relação do texto com a individualidade do autor. Nossas questões agora são: de que maneira isso ocorre? De que maneira validamos continuamente a dimensão biográfica?

Antonio Candido, em seu prefácio para o livro *O discurso e a cidade*, apresenta-nos um breve raciocínio acerca da relação que se estabelece entre realidade e ficção. Sendo a narrativa invariavelmente o ponto de chegada após um percurso que inclui incursões tanto a elementos da realidade quanto a outros discursos, interessam-nos, para pensarmos no construto literário como entidade autônoma, os processos pelos quais a realidade do ser e do mundo passam antes de constituírem o texto ficcional em si. A esses procedimentos o crítico brasileiro atribui os termos *formalização* ou *redução estrutural* – e é por intermédio desses que devemos observar os elementos e eventos referenciados, não sendo cabível pensá-los como *verdadeiros* ou *falsos*, mas

apenas como construtos que em sua manifestação projetam uma série de efeitos e sentidos, aos quais devemos nos ater sob o prisma do *pacto de ficcionalidade*<sup>4</sup>.

Nesse sentido, os aproveitamentos de características autobiográficas no romance de João Gilberto Noll nos interessam à medida que propõem sentidos e efeitos ao texto. Articulando-se à trama essa função, seria ingênuo pensá-los como meros itens para a composição de um pano de fundo – não há primazia das referências à vida do escritor sobre os outros elementos, posto que tal enfoque provavelmente dificultaria o desenvolvimento narrativo e reduziria a qualidade ficcional, mas essa presença e o olhar atento a ela ampliam, sim, as possibilidades estéticas: ou seja, a observação do diálogo entre as instâncias literárias e extraliterárias é válida para análise, sem que se precise incorrer aos critérios de avaliação empregados no estudo de biografias ou autobiografias que não se apresentem como ficcionais<sup>5</sup>.

O entrecruzamento das individualidades que se verifica no texto permite, ainda, que se coloque em questão a relação estabelecida entre o próprio desenvolvimento da individualidade e o gênero (auto)biográfico. Conforme apontado por Justin M. Smith, não é a busca pelo atendimento às normas de determinada categoria que marca o fazer ficcional de determinada cultura, mas sim a ideologia de sociedades específicas que delinea as molduras

---

<sup>4</sup> Walter Mignolo, em seu texto “Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa” (1993), defenderá não ser a carga de “verdade” ou de “mentira” identificada em um texto o que o enquadrará em categorias como “narrativa histórica” ou “narrativa literária”, por exemplo. A natureza do texto, nesse sentido, será definida exclusivamente pelo pacto em que ele se insere. O texto que se queira mostrar ao leitor como possuidor de acontecimentos referenciados e que possa, então, ser considerado “verdadeiro” ou “mentiroso”, será um texto inserido no *pacto da veracidade*, enquanto tais diretrizes não devam ser consideradas como critérios de valoração para pensarmos sobre o estatuto de textos ficcionais.

<sup>5</sup> Vale lembrar que, conforme Lejeune, é antes a inserção em um pacto, e não características formais, que indica se a natureza do texto será ou não autobiográfica. Tal inserção ocorreria e se tornaria perceptível aos leitores, em grande medida, por meio de elementos paratextuais. Se, conforme já visto ao mencionarmos a leitura d’*O Asno de Ouro* empreendida por Agostinho, o pertencimento ao gênero em questão nem sempre se mostrou claro, buscamos observar esse item de nossa análise com base em discursos mais atualizados acerca da natureza das autobiografias.

nas quais serão inseridos os textos produzidos (SMITH, 2007, p. 190). Estabelecendo e adotando moldes que dialoguem com o seu tempo de produção, os textos ficcionais se inserem no processo de transformação das concepções de sua cultura, buscando atender às solicitações que a interessam.

Luiz Costa Lima, em seu texto “Persona e sujeito ficcional”, apresenta-nos uma concepção do desenvolvimento do sujeito que muito se aproxima das que se verificam quando está em questão o desenvolvimento de formas narrativas: de nosso entorno, mais especificamente da relação com o outro, da imagem e da aquisição de linguagem, tiramos o material para nos criarmos socialmente – ou, utilizando o termo empregado pelo crítico, modelamos a nossa *persona*. A essa instância, continuamente renovada pela admissão de novos papéis, permanecemos associados para o nosso agir no mundo (LIMA, 1991, p. 44-45), e é à sua voz, desenvolvida então por pressupostos que se aproximam daqueles que marcam a elaboração de narrativas, que daremos lugar no momento do falar de si, inclusive por meio de textos ficcionais.

Manifestando-se em *Lorde*, a um só tempo, a *persona* de João Gilberto Noll e o sujeito ficcional que protagoniza e narra o romance, é notável o sentido que adquirem ao leitor contemporâneo ambas as representações de individualidade, ambas desenvolvidas em conformidade com a ideologia de nossa cultura e de nossa época. Se com as expressões ficcionais não há o comprometimento referencial com o discurso biográfico ou histórico, é perceptível sua associação a projeções que permeiam o sujeito contemporâneo, como, por exemplo, questionamentos em torno do caráter uno do eu, cuja discussão é potencializada com o advento da pós-modernidade:

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele. Alguém escapara pela porta do quarto? Mantive-a aberta,

precisava pensar... Resistia ainda qualquer excrescência de minha figura para poder ter ido embora? Ah, não: fechei a porta, passei a chave. (NOLL, 2004, p. 109).

Constata-se, enfim, que a leitura do romance pelo viés ficcional é imprescindível à sua própria legibilidade – entretanto, não é sem os sentidos lógicos e ideológicos provenientes da relação entre ficção e realidade que o leitor contemporâneo percorrerá as páginas de *Lorde*. A dimensão autobiográfica, nesse sentido, reitera os processos aos quais invariavelmente nos lançamos durante a leitura de narrativas de qualquer espécie, colocando em questão, por meio de um diálogo sucessivo e sem abrir mão de sua autonomia, os fenômenos estruturais, ideológicos e estilísticos que perpassam a nossa época. Se é possível empreender análises em que esses procedimentos não sejam mais do que superficialmente mencionados, conforme se verifica no projeto formalista, não se deve perder de vista que tais formas de abordagem desconsideram aspectos relevantes no que diz respeito à participação da literatura em processos que ultrapassem aqueles estritamente textuais.

### REFERÊNCIAS

APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s/ data.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.



PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press, 1980.

SAMOYAUULT, Thipaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SMITH, Justin M. *Genre, Sub-Genre, and Questions of Audience*. JGRChJ, 4 (2007), 184-216. Disponível em <[http://igrchj.net/volume4/JGRChJ4-6\\_Smith.pdf](http://igrchj.net/volume4/JGRChJ4-6_Smith.pdf)>. Acesso em 07/07/2024.

WHITMARSH, Tim. An I for an I: Reading Fictional Autobiography. *CentoPagine, III* (2009), 56-66. Disponível em <<https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/4addbcba-7f1e-471c-a441-e4f5c5c9d14d/content>>. Acesso em 07/07/2024.

Recebido em 20/06/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# A RECEPÇÃO DE JAMES BALDWIN NO “CADERNO DE SÁBADO”, DO JORNAL *CORREIO DO POVO*

THE RECEPTION OF JAMES BALDWIN IN “CADERNO DE SÁBADO”, BY  
*CORREIO DO POVO*

Mariana Soletti<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo busca analisar o texto “James Baldwin: Aqueles que todos conhecem”, escrita pelo crítico Joseph Epstein (1937-), traduzido para o português para o jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, mais especificamente para o “Caderno de Sábado”, suplemento cultural do veículo, de 8 de março de 1969. Para discutir algumas obras literárias que aparecem na resenha, trouxemos as próprias como referência, assim como bibliografias complementares como Toni Morrison (2019). Pretende-se entender como a recepção de James Baldwin no Caderno de Sábado trouxe à tona as questões raciais para a realidade brasileira, que vivia no período mais pungente da Ditadura Militar (1964-1985). Essa era uma sociedade que urgia por cultura e conscientização em âmbito sociocultural. Portanto, a relevância deste trabalho é de entender o lugar de James Baldwin na literatura norte-americana como difusor de ideias que podem ser traduzidas, literalmente, para todo o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Acervo; James Baldwin; *Correio do Povo*; Caderno de Sábado.

**ABSTRACT:** This article seeks to analyse “James Baldwin: Those Who Everyone Knows”, written by the critic Joseph Epstein (1937-) and translated into Portuguese for the newspaper *Correio do Povo*, from Porto Alegre, more specifically for the Caderno de Sábado culture supplement, on March 8, 1969. To discuss some literary works that appear in the article, we bring them as reference, as well as complementary bibliographies such as Toni Morrison (2019). It is intended to understand how James Baldwin's reception in Caderno de Sábado brought racial issues to light in the Brazilian citizen's reality, who were living in the most poignant period of the Military Dictatorship (1964-1985). Hence, it was a society that urged culture and awareness in the sociocultural sphere. Therefore, the relevance of this work is to understand the place of James Baldwin in North American literature as a diffuser of ideas that can be translated, literally, for the whole world.

**KEYWORDS:** Collection; James Baldwin; *Correio do Povo*; Caderno de Sábado.

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutoranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8186-2985>. E-mail: [solettimariana@gmail.com](mailto:solettimariana@gmail.com).

## 1 Introdução

O presente artigo busca analisar “James Baldwin: Aqueles que todos conhecem”, escrita pelo crítico Joseph Epstein (1937-), traduzido para o português para o jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, mais especificamente para o “Caderno de Sábado”, suplemento cultural do veículo, de 8 de março de 1969. Ademais, buscamos mostrar como a obra de James Baldwin chegou aos leitores gaúchos, quais foram suas obras literárias mais difundidas e, por conseguinte, quais de suas ideias (intra ou extraliterárias; revolucionárias, de qualquer maneira) mais discutidas. O que se é dito sobre o problema racial nos Estados Unidos retratado em sua obra pode gerar reflexões ao leitor brasileiro, que, à época, vivia a mais dura repressão na Ditadura Militar (1964-1985).

James Baldwin nasceu em 1924 e passou a grande maioria da sua vida em Nova York, mais especificadamente em Harlem, conhecido por clubes de jazz intimistas e herança afro-americana. Ele é autor de mais de vinte textos ficcionais e não ficcionais, incluindo *O quarto de Giovanni* e *Terra Estranha*, dentre outros que serão destrinchados pelo crítico Joseph Epstein (1937-) no “Caderno de Sábado”. O autor recebeu bolsas e prêmios como a Eugene F. Saxton Memorial Fellowship, a *Partisian Review* Fellowship e Ford Foundation grant. Ele morreu em 1987, na França.

O trabalho de Baldwin ficcionaliza dramas pessoais que se entrelaçam com problemáticas pertinentes no que tange a momentos de tensão sociocultural, como o de movimentos políticos pelos direitos civis dos afro-americanos e o movimento de liberação gay. Não à toa, seus personagens são frequentemente negros e homens gays e bissexuais, enfrentando obstáculos internos e externos em suas jornadas. O referido artigo procura demonstrar como, além de um exímio escritor, Baldwin também era uma figura pública e orador – tendo, em *The Fire Next Time*, feito uma exaustiva reflexão sobre os cem anos de abolição da escravatura e a Nação do Islã (NOI), cuja organização era de Elijah Muhammed.

Segundo nos fala Karina Avelar de Almeida (2022), a repressão na Ditadura Militar Brasileira (1964-1985) ocorria de maneira sistemática: o silêncio fora imposto por práticas sistemáticas como a censura, a repressão de movimentos estudantis, a tortura e o apagamento de documentos e recursos relacionados à transparência do governo militar. Portanto, nos diz Edson Teles (2020), frente a momentos em que os modos de controle das subjetividades dinamizados em democracia estão postos em perigo, como agora, é pertinente ter um “olhar em torno da presença do passado, por meio de seus elementos mnêmicos”, lançando “luzes sobre a elaboração das novas formas de resistência” (TELES, 2020, p. 279).

A condição de crise política não é exclusividade do Brasil. Enquanto a Ditadura Militar Brasileira é imprescindível para que entendemos novos processos de subjetivação à guisa de conceitos como classe, raça e orientação sexual, nos Estados Unidos o movimento dos direitos civis dos negros conseguiu reformas visando abolir a discriminação e a segregação racial no país. Todavia, as campanhas não perderam seu caráter transgressivo, indo de encontro aos interesses da população majoritária.

A contracultura nos Estados Unidos, então, pode ser levada em consideração tal como nossa irmã distante. A correlação ganha força quando pensamos em documentos que mostram como a ditadura negou o racismo; Lucas Pedretti (2023) aponta o cantor Tony Tornado como o real algoz cultural da Ditadura Militar, e não Chico Buarque ou Geraldo Vandré. No Festival Internacional da Canção de 1970, militares se mobilizaram para que não fizesse o gesto-símbolo do poder negro, um punho direito cerrado e braço estendido para o alto. O episódio não é algo isolado: muitos dos documentos produzidos pelas agências repressivas do regime têm como título “Racismo Negro no Brasil”.

Dessa maneira, a possível recepção do texto de Baldwin no Brasil, em 1969, tornaria-se ambivalente. Por conseguinte, percebe-se a pertinência de tratá-la com esmero, que a produção do autor norte-americano demonstra as bases para a

reconstrução do movimento Negro no Brasil, contando com grupos diversos e manifestações culturais.

A metodologia desta pesquisa visa esmiuçar o volume III do Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, ano II e número 71, dividindo o artigo em seções, tal como o autor pretendia. Assim, realizar-se-á uma análise interessante, levando em consideração os acontecimentos de terremotos políticos ocorridos em diferentes continentes. O trabalho fez parte do Grupo de Pesquisa Acervo de Escritores Sulinos, coordenado pela Profa. Dra. Regina Kohlrausch na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A princípio, a ideia seria encontrar resenhas e artigos sobre escritores sul-rio-grandenses no acervo do *Correio do Povo*, inovador na profissionalização dos jornalistas – o jornal teve a primeira impressora rotativa do Rio Grande do Sul, em 1910, quando atingiu uma circulação de dez mil exemplares. A partir da leitura incessante do caderno cultural, chegou-se ao texto “James Baldwin: Aqueles que todos conhecem”.

## 2 O texto

No volume III do Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, ano II e número 71, há um extenso artigo sobre James Baldwin, romancista, ensaísta e teatrólogo oriundo do Harlem, Nova York. O nome é “James Baldwin: Aquele que todos conhecem” e foi escrito pelo jornalista, crítico e escritor Joseph Epstein. Traduzido para o português por um autor desconhecido, foi veiculado dia 8 de março de 1969. O caderno não podia ser vendido separadamente do jornal.

De antemão, o jornalista ressalta os aspectos autobiográficos de sua obra, já que “o fato de Baldwin ser também negro empresta à sua obra e, com efeito, à sua vida, uma importância especial - tornando imperativo que a estudem todos aqueles que alegam conhecer até mesmo superficialmente o problema da negritude na América”, o que corrobora inclusive com os escritos de Baldwin sobre a questão, como em “The Fire Next Time” (1963, 1995), publicado originalmente em 1963.

Para o crítico, os trabalhos de Baldwin são necessários para o entendimento da situação racial do país; não só, ressaltando, enquanto posição de narrador, mas também porque ele próprio foi ativo nos capítulos da história mais recente. Seu ativismo não se restringe à literatura: é intelectual, artista e ativista. O artigo discute o seu então romance mais recente, “Tell me How Long the Train’s Been Gone”, publicado em 1968, em que um ator negro tenta sobreviver à América, parafraseando Gil Scott-Heron e, por que não, Kanye West.

O artigo foi escrito antes de James Baldwin completar trinta anos, mostrando o poder de sua voz. Há uma pequena bibliografia sobre o autor em uma das retrancas, contando que nasceu na “arruinada parte baixa da cidade” (Harlem), onde muitos de seus romances são ambientados. A infância influenciou o seu processo criativo também por suas referências literárias, já que lia tudo o que lhe dessem, senão a bíblia. A família era extremamente religiosa, e

o pai de Baldwin era diácono em uma das muitas igrejas do Harlem, tempos improvisados que surgiam quando grupos de vizinhos, com as mesmas ideias, reuniam-se para alugar uma loja vazia, compravam os bancos e um púlpito e davam início aos serviços religiosos. O próprio Baldwin, à idade de 14 anos, pregou numa dessas igrejas (EPSTEIN, 1969, p. 8).

Sua reaproximação com a igreja aparecerá na coletânea “The Fire Next Time” (1963, 1995), mas no seu primeiro romance, “Go Tell It on the Mountain” (2013), publicado em 1952, a fé já surge em demasia. As semelhanças das angústias de um garoto de catorze anos com o jovem pastor Baldwin podem ser analisadas. A culpa e repressão que a religião implica na vida do(s) garoto(s) causa a ambivalência entre a sedução da retórica do pregador, de forma que “ele [Baldwin] jamais deixou de considerá-la em termos de atração imaginosa e profunda excitação” (EPSTEIN, 1969, p. 8). O livro tem uma estrutura não linear, dividido em variadas perspectivas. Suas ambiguidades demonstram que a jornada do homem para a fé, e a música, assim como para James Baldwin, tem um grande papel na vida do protagonista John.

O errante protagonista de “Terra Estranha” (2018) pode ter as nuances do pai de Baldwin, que é praticamente analisado pelo artigo do *Correio do Povo*. É escrito que “o velho Baldwin foi um fracasso aos olhos do mundo e aos seus próprios. A sua maior falha, segundo o filho, era a incapacidade de estabelecer contato humano. No homem, havia algo de gelado, remoto”. O seu ódio era remanejado para os brancos, o que dificultou a relação com o filho - como visto em “The Fire Next Time” (1963, 1995), amistoso perante a outra raça. De qualquer maneira, Baldwin não considera a visão do pai de toda errada, por mais que fosse mais cordial:

“Anos mais tarde, especialmente quando se tornou evidente que a minha “educação me conduziria à perdição”, ele se tornou ainda mais claro e advertiu-me de que os colegas brancos da escola secundária não eram realmente meus amigos, e que eu veria, homem feito, que eles tudo fariam para manter os negros em situação de inferioridade. Alguns deles podiam ser agradáveis, admitia, mas nenhum merecia confiança, e a maioria nem mesmo era agradável, A melhor coisa a fazer era evitá-los, tanto quanto possível. Eu não pensava assim e estava certo, inocente que era, que jamais pensaria” (BALDWIN, 1963, apud EPSTEIN, 1969, p. 8).

Narra-se que tal inocência morreu quando terminou os estudos secundários e ingressou numa fábrica de armas em Nova Jersey. Lá, aprendeu que ser negro significava, exatamente, ser ignorado e ficar simplesmente à mercê dos reflexos que mudariam a vida dele para sempre. O medo das relações inter-raciais é como uma doença que

jamais abandonará o doente, pois a febre, sem sequer um momento de aviso, virá sempre a abrasá-lo novamente. E ela pode destruir coisas mais importantes do que as relações raciais. Não há negro vivo que não tenha hoje ódio no sangue - com a única e simples alternativa de conscientemente aceitá-lo, ou ceder aos seus rompantes (BALDWIN, 1963 apud EPSTEIN, 1969, p. 8).

As citações de "The Fire Next Time" não tiveram suas referências explicadas pela resenha, então, toma-se em consideração a edição de 1995, publicada pela Modern Library, para citações que não foram feitas por Epstein.



Como, então, combater o ódio? Em “Notes of a Native Son” (1955), o autor tenta buscar respostas para o embate (há muito tempo denunciado pelo pai). O artigo fala em uma “amargura devastadora” de homens que transpiram ódio, como uma antítese daquilo que Baldwin busca na palavra:

“Eu sabia que... o ódio era uma tolice. Era necessário apegar-me no que realmente importava... A nova vida importava; não importavam a negritude e a brancura. Acreditar que importavam equivalia a concordar com a própria destruição. O ódio, que tanto pode destruir, jamais deixa de destruir o homem que odeia, e isto é uma lei imutável.

Comecei a perceber que teria de manter sempre em mente duas ideias aparentemente contraditórias. A primeira, a aceitação, uma aceitação totalmente sem rancor da vida como ela é e dos homens como eles são; à luz dessa ideia, dispensa dizer que a injustiça torna-se coisa sem importância. Mas isto não significava que se devia ser complacente, pois a segunda ideia possuía igual poder que o homem jamais devia, no que interessava à sua própria vida, aceitar tais injustiças como inevitáveis, mas combatê-las com todo o vigor. A luta começa, contudo, no coração. Agora, acusam-me de manter o meu próprio coração isento de ódio e desespero” (BALDWIN, 1955 *apud* EPSTEIN, 1969, p. 8).

Percebe-se, aqui, a importância que o jornal dá à citação em que James Baldwin justifica o que alguns poderiam chamar de “complacência”, tal como se ele fosse um negro condescendente com o que fazem outros negros “transpirar ódio”, destilar “amargura”, nas palavras do próprio artigo (EPSTEIN, 1969, p. 8). Posto isso, é revolucionário o fato de que o *Correio do Povo*, em plena Ditadura Militar no Brasil, também tenha dado espaço à segunda parte da citação, mesmo que atenuasse as adjetivações dadas anteriormente a algum certo tipo de “radicalismo”: “Não significava que devia ser complacente”, “o homem jamais devia [...] aceitar tais injustiças como inevitáveis, mas combatê-las com todo o vigor” (EPSTEIN, 1969, p. 8).

O equilíbrio entre ideais ocasionalmente conflitantes, a recusa à pulsão de morte que nos traz ódio e aniquilação e os seus evidentes ajudantes, as injustiças no mundo como o racismo, contribuíram para a prosa de Baldwin. Joseph Epstein poderia ter citado “Terra Estranha” (2018), em que a personagem principal se vê arrebatada por argumentos convincentes de ambos os lados. A complexidade do

problema, e não necessariamente a execução de sua solução, é o que faz os leitores serem capturados por James Baldwin. Epstein optou por trazer um de seus primeiros ensaios publicados, “Everybody’s Protest Novel”, atacando o romance de protesto “A cabana do Pai Tomás”, de Harriet Beecher Stowe. O livro energizou o debate antiescravista no norte dos Estados Unidos, enquanto provocou raiva generalizada no sul. Quando encontrou o presidente Abraham Lincoln, o presidente atribuiu a ela (e ao seu livro, evidentemente), o início da Guerra Civil. Baldwin o considerou um “fracasso artístico”, pois a literatura de protesto, para ele, trazia, “inerente, a negação da complexidade dos seres humanos, o que, em última hipótese, a torna desumanizadora”. Suas colocações fazem o leitor pensar que a caracterização do negro no romance em questão não trouxe qualidades humanas, pois não os demonstraram como pessoas “imprevisíveis e indefiníveis”. Em suma: criou-se uma redoma de vidro onde as personagens transitavam, unidimensionalmente, apenas em bons traços, sem “seus pavores, o seu poder, na insistência em que somente a sua inclusão em categorias é que é real e que pode ser transcendida” (EPSTEIN, 1969, p. 8).

Retoma-se, então, o aspecto da religião na vida de Baldwin, na “crença em que descrever a vida em algo menos que a sua total complexidade implicava em tratá-la desonestamente”. Uma breve resenha de “Go Tell it On the Mountain” (2013), publicado em 1953, trata o texto como “uma espécie de crônica familiar, sondando o passado de uma família negra - pai, mãe e tia - embora de modo cuidadosamente ordenado e dramaticamente apresentado, sem qualquer uma das complicadas histórias individuais exigidas usualmente pelas crônicas familiares” (EPSTEIN, 1969, p. 8). A importância do pai na questão da religião é enfatizada pelo jornal, denotando o caráter autobiográfico do romance. Há elucubrações sobre mais de duas cenas, terminando com a ideia de “luta espiritual que, imaginava [o protagonista], Deus e o Diabo travavam em sua alma”, o que poderia lembrar a então recente obra “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, que também apareceu nesta edição do Caderno de Sábado (EPSTEIN, 1969, p. 8).

Sobre o processo criativo de James Baldwin ao escrever “Go Tell It on the Mountain”, o artigo conta que Baldwin o escreveu na Europa, para onde foi com 24 anos. Viveu grande parte deste tempo em Paris (nove anos), onde também escreveu “O quarto de Giovanni” (1956) (no texto aparece como “Giovanni’s Room”, mas sabemos que a primeira tradução do livro para o português brasileiro deixou o título como somente “Giovanni”).

Houve discussões sobre as visões de James Baldwin sobre tornar-se estrangeiro (em um sentido literal, agora) em sua longa temporada na Europa. Em “O quarto de Giovanni” (2018), a diferença gritante entre as duas cidades possibilita também que o personagem se entenda diferente enquanto homem homossexual - o texto transparece tanto a distância de Baldwin com a terra natal que ele optou por criar uma história com dois protagonistas brancos, expiando-se (com justiça) da responsabilidade de estar fadado a falar sempre sobre uma grande temática, a racial.

Esse foi um motivo pelo qual James Baldwin decidiu deixar os Estados Unidos. A sua volta passou por essas interseções encontradas em seu íntimo, potencializadas pela escrita de "O quarto de Giovanni" (2018) e a recepção norte-americana.

A potência de suas indagações sobre seu processo criativo e a sua importância enquanto escritor continua a ser discutida aqui, agora sob o viés do Movimento dos Direitos Civis no início da década de 60, como “incitador, com grande ressonância, especialmente entre os jovens” (EPSTEIN, 1969, p. 9). Culturalmente falando, a sua obra teve mais alcance por causa do movimento, o que lhe deu uma responsabilidade que o artigo, na retranca anterior, insinuou não ser de seu interesse.

O seu papel de “porta-voz do seu povo”, mesmo com caráter ambíguo (como demonstrado anteriormente, em seu embate ante o que alguns poderiam julgar como “radicalismos”), fez com que o próprio autor se analisasse novamente em seu então mais recente romance, “Tell Me Long the Train’s Been Gone”. O herói do romance é um famoso ator negro. Ele discursa em um comício a outros negros, de maneira

que o que fala não difere tanto das ideias de Baldwin acerca das relações entre raças. Neste momento, Joseph Epstein trata “Terra estranha” (2018) como

um romance que não parece ter sido tanto escrito como produzido por um esforço de vontade, não tão completado como abandonado. É um livro seriamente defeituoso, cujo defeito, por irônico que pareça, tem origem na própria advertência que Baldwin fez a si mesmo: não conservou a distância conveniente, e desligamento básico, entre o autor e o tema, que lhe daria o necessário descortino. Discute o tema convincente de que o amor - e, sim, a própria vida - não será possível enquanto o homem viver mecanicamente, governado por distinções artificiais e humanamente deprimentes. Não obstante, o romance, ao descrever o mundo dos músicos de “jazz”, intelectuais acadêmicos e escritores de Nova York, parece constituir mais um ato de violência do que uma descrição. “Duro”, “vigoroso”, “perturbador”, tais foram alguns dos adjetivos com que os críticos o descreveram. Mas são adjetivos que se podem interpretar de formas contraditórias (EPSTEIN, 1969, p. 9).

Este livro de Baldwin traz, entretanto, problemas que se intercalam perfeitamente com o que Epstein julga “a obra-prima” do autor, a ser visto posteriormente. “Terra Estranha” (2018) trata de temas como compaixão, empatia e sensibilidade perante o Outro, por mais que os sentimentos possam não ser recíprocos. Os sofrimentos de Rufus, o personagem principal, eram só percebidos por Ida, uma mulher negra. Vivaldo era o melhor amigo dele e mesmo assim não estava só cego às questões sociais e raciais, que permeiam o emocional do homem negro nos Estados Unidos, como quando confrontado inúmeras vezes por Ida, com quem iniciou um relacionamento interracial, tornava-se rude, tal como se estivesse “cansado” de uma discussão na qual ele era o algoz. Ida, então, é vista como descontrolada. Isso dificulta o entendimento entre brancos e negros, o que será visto em “The Fire Next Time”, em que James Baldwin e Elijah Muhammed, líder da Nação do Islã de 1934 até a sua morte, discutem tais questões com vivacidade.

Nesta retranscrição, é o momento em que Joseph Epstein cita “The Fire Next Time” (1963, 1995) como “sua obra-prima até o momento, e cuja origem retroage diretamente à sua participação”. O seu domínio sobre o gênero ensaio impressiona o jornalista, trazendo a crítica literária para corroborar com seu ponto de que “Baldwin já assegurou o seu lugar como um dos dois ou três maiores ensaístas produzidos por

este país” (EPSTEIN, 1969, p. 9). O presente ensaio, aqui, é considerado “um documento básico do Movimento dos Direitos Civis na América”, cujo impacto foi muito mais profundo do que qualquer outra obra do autor. Explica-se a estrutura do ensaio, dividido aproximadamente em três partes (EPSTEIN, 1969, p. 9).

Nesta obra, James Baldwin entende que se espera que o negro continue no gueto, que não saia das definições do homem branco, o que corrobora com os acontecimentos em “Terra Estranha” (2018) expostos anteriormente, livro este publicado pela Companhia das Letras. Sua leitura sobre a “Outremização” do negro é complexa e potente, afirmando que os brancos se sentem obrigados a sentir que os negros são inferiores a eles, pelo simples medo de perder a sua própria identidade.

A autora Toni Morrison, em “A origem dos outros” (2019), entende que se aprende a Outremização por meio do exemplo, em que a emoção de “pertencer” possibilita a existência de uma identidade hegemônica e o eu isolado. As vantagens de existir o Outro e as consequências sociais e políticas de repudiar essas vantagens recaem, como Baldwin genialmente aponta, em um medo exagerado: não só de perder a identidade, mas na possibilidade de se tornar o estrangeiro. No final das contas, não conseguimos admitir que os outros são uma ilusão, e existem na realidade apenas versões de nós mesmos, em uma perspectiva quiçá lacaniana. Essas ilusões sustentariam nossas fantasias inconscientes e imaginárias, pois passamos a vida inteira tentando nos igualarmos a um eu ideal.

De maneira tão (ou mais) revolucionária quanto o ódio nutrido pelo pai, reivindica que o negro tem que saltar de políticas compensatórias (como a igualdade abstrata de Simone de Beauvoir, que denunciava “os pequenos privilégios” das mulheres em “O segundo sexo”, de 1949) quando se cria a diferença entre *house/field*, ou senzala grande e senzala, quando “deixam negros entrarem em sua casa”.

A cristandade, tema presente aqui por contar aspectos muito autobiográficos ao autor, é trazida como aspecto negativo, sendo ela um motivo pelo qual *se cria* o ódio ao Outro, trazendo paralelos com o judaísmo, a perseguição aos judeus e outras

religiões. Seu encontro com Elijah Muhammed, líder do grupo Nação do Islã, demonstra bem tal “Outremização”, e como a religião trabalha para denotar as diferenças entre os dois grupos (“God is on our side”, diriam os conservadores, como confirmação de que suas virtudes é maior, logo, seu poder é maior). Enquanto o cristianismo perpetuar essas diferenças nos Estados Unidos, a população negra continuará sofrendo. Afinal, “the white men’s heaven, sings a Black Muslim minister, is the black men’s hell” (BALDWIN, 1995, Loc. 352 *segundo o Kindle*).

O que acontece em “Terra Estranha” (2018) é explicado aqui por Elijah: essas pessoas, no alto de suas boas intenções, seja lá se elas existem ou não, jamais irão entender. E não entender a dor do outro é desumanizar o Outro, e daí vem a raiva justificada. Como, então, não entender o pai de James Baldwin? Como depositar as energias em pessoas que não se apresentam abertas superficialmente para entender as suas feridas? Baldwin, embebido por seus próprios traumas, pensa a advogar a algumas pessoas brancas (“She’s all right - not the others!”, ou “Ela não é o problema, são os outros”. Mas quantos outros existem? Como Elijah o faz questionar, “Do I really want to be integrated into a burning house?” (BALDWIN, 1995, Loc. 797 *segundo o Kindle*). Os valores discrepantes dos brancos com a realidade do negro, a impossibilidade de enxergar os medos mais profundos e inconscientes do negro, as projeções em sua subjetividade, fazem com que a única forma de acabar com o sentimento de inadequação na sociedade é “tornando-se negro”, ou seja, reivindicando lugares e parando de buscar uma aceitação ideal.

Joseph Epstein aposta na esperança de Baldwin em enxergar o futuro como um lugar com significativas mudanças a minimizar, no processo, os danos para a realidade do negro na sociedade não só norte-americana, pelo que a tradução nos deixa captar. A apaixonante saída, para Baldwin, é compilada em duas grandes citações feitas por Epstein, como esta:

“E aqui estamos, no centro da roda, aprisionados no mais garrido, mais valioso e mais inacreditável monjoio que já se viu. Devemos supor agora que tudo está em nossas mãos. E não temos o direito de supor outra coisa. Se nós - e, por nós, tenho em mente os brancos em egros relativamente conscientes, insistirmos em despertar e conseguirmos despertar a

consciência dos demais - e não vacilarmos em nosso dever agora, poderemos, ainda assim, um punhado que somos, pôr um ponto final no pesadelo racial, edificar um país, e mudar a história do mundo. Se não ousarmos tudo agora, o cumprimento daquela profecia, tirada da Bíblia e recriada numa canção por um escravo cairá sobre nós: ‘Deus mostrou a Noé o sinal do arco-íris. Água, não. O fogo, na próxima vez’ (BALDWIN, 1963 *apud* EPSTEIN, 1969, p. 9).

Depois da publicação de “The Fire Next Time”, Baldwin deixou a América para a Europa novamente. O seu movimento diz respeito também à intensidade de sua escrita, para Epstein. Na última retranca, o jornalista recapitula as características marcantes da escrita de James Baldwin e cita, novamente, romances como “Go Tell It on the Mountain” e “Tell Me How Long The Train’s Been Gone”, a trazer o aspecto autobiográfico à luz da “fuga” do autor para um destino menos cruel. Não obstante, ressalta que “seja provavelmente mais aconselhável não levar muito longe a semelhança autobiográfica, ainda assim, em um sentido muito claro”, sua obra é um sumário de sua vida e espírito em meio à carreira (EPSTEIN, 1969, p. 9).

### 3 Considerações Finais

A recepção da obra de James Baldwin no suplemento cultural do jornal *Correio do Povo*, "Caderno de Sábado", demonstra como as questões norte-americanas poderiam ser alinhadas com as brasileiras em períodos de tensão social. A relação de James Baldwin com o *gueto*, e como mostrava a desigualdade entre Harlem e a baixa Manhattan em suas produções literárias, demonstra como o Brasil não estava – e não está, para ser sincero – longe da não-autorização sutil de adentrar certos lugares seguindo as definições dos homens brancos, como uma delegada no Ceará que foi proibida de entrar em uma loja no shopping, em setembro de 2021. Baldwin (1995, Loc. 71 *segundo o Kindle*), de fato, fala na proibição de até mesmo "soletrar o próprio nome", como se sua identidade fosse suprimida em prol de valores com os quais todos precisam compactuar compulsoriamente (os valores da cristandade e do homem branco, o que corrobora com tal ligação inesperada entre os Estados Unidos e o Brasil).



O fato de que Joseph Epstein focou em "The Fire Next Time" mostra como a questão era urgente na época para os norte-americanos; o artigo traduzido, então, trouxe de certa forma ao dia a dia do brasileiro um pouco desta urgência. O período da Ditadura Militar aguçou o ceifar das identidades de maneira que, tranquilamente, o texto poderia ter sido escrito diretamente para o Caderno do Sábado. Até mesmo se formos considerar o período em que James Baldwin escreveu o livro, anterior à Ditadura Militar no Brasil, tínhamos Carolina Maria de Jesus (1960, p. 59) explicando que o país precisava "ser dirigido por uma pessoa que já passou fome"; um tipo de literatura de denúncia compatível com o que James Baldwin estava fazendo.

Neste sentido, trazer "O quarto de Giovanni" (2018) também aguçou a percepção do leitor brasileiro, porque se colocou no lugar do "Outro" de uma maneira diversificada: não mais através da cor da pele, mas da orientação sexual e do próprio estrangeirismo geográfico, que possibilitou aos protagonistas do livro viver uma história que estaria condenada ao fracasso fora de Paris.

Acreditamos que a extensão do texto permitiu que entendêssemos que a recepção de James Baldwin no "Caderno de Sábado", do jornal *Correio do Povo*, foi positiva, e que foi apropriada para a linha editorial seguida pelo suplemento em tempos tão difíceis quanto os anos de chumbo.

### **REFERÊNCIAS**

- ALMEIDA, Karina Avelar de. A ditadura civil-militar brasileira em disputa no tempo presente. *Faces de Clio*, v. 8, 2022, pp. 10-27.
- BALDWIN, James. *Go Tell it on the Mountain*. New York: Vintage Books, 2013.
- BALDWIN, James. *O quarto de Giovanni*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BALDWIN, James. *Terra estranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BALDWIN, James. *The Fire Next Time*. New York: Dial Press, 1963.
- BALDWIN, James. *The Fire Next Time*. New York: The Modern Library, 1995.

EPSTEIN, J. James Baldwin: Aqueles que todos conhecem. **Caderno de Sábado**, *Correio do Povo*, v. III. ano II, n. 71, 8 mar. 1969. Disponível no Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. São Paulo: Editora Ática, 1960.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELES, Edson. Memória, ditadura e desaparecimento: o congelamento dos processos de subjetivação. *Limiar*, v. 7, n. 12, 2. Semestre 2020, pp. 278-294.

Recebido em 13/07/2024.

Aceito em 25/04/2024.

# AS CAPAS DAS EDIÇÕES DE JOÃO URSO, DE BRENO ACCIOLY

THE COVERS OF THE JOÃO URSO EDITIONS, BY BRENO ACCIOLY

Elton Jônathas Gomes de Araújo<sup>22</sup>

**RESUMO:** Breno Accioly (Santana do Ipanema/AL, 1921 — Rio de Janeiro/RJ, 1966) estreou no cenário literário brasileiro no final de 1944 com a coletânea de contos *João Urso*. A obra, muito bem acolhida pela crítica, recebeu diversos elogios em periódicos da época. Compreendendo a importância de *João Urso* (1944) e de seu escritor na literatura nacional, investigam-se neste estudo as capas das quatro edições, bem como as implicações e sentidos presentes. Para isto, apoia-se na tipologia estabelecida por Genette (2018), as quatro edições — e todo o aparato paratextual (capas, ilustradores, editoras, periódicos da época de lançamento) — que a obra ganhou até o presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Breno Accioly; João Urso; Estudos Paratextuais; Literatura e recepção.

**ABSTRACT:** Breno Accioly (Santana do Ipanema/Alagoas, 1921 – Rio de Janeiro/Rio de Janeiro, 1966) entered the Brazilian literary scene in late 1944 with the short-story collection *João Urso*. The work, very well received by critics, received numerous accolades in periodicals of the time. Understanding the importance of *João Urso* (1944) and its writer in national literature, this study investigates the covers of the four editions, as well as the implications and meanings present. To do this, it relies on the typology established by Genette (2018), the four editions — and all the paratextual apparatus (covers, illustrators, publishers, periodicals of the time of release) — that the work has received to the present day.

**KEYWORDS:** Breno Accioly; João Urso; Paratextual Studies; Literature and reception.

## 1 *João Urso*: alguns apontamentos

Breno Accioly estreou em 1944 com a obra *João Urso* e ganhou considerável destaque em uma década que trouxe obras de autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa para o cenário literário. Laureado com o prêmio Graça Aranha, da Fundação Graça Aranha, e com o prêmio Afonso

---

<sup>22</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal de Sergipe – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3681-4551>. E-mail: [eltonjonathas10@hotmail.com](mailto:eltonjonathas10@hotmail.com)

Arinos, da Academia Brasileira de Letras, a obra foi bem recebida pela crítica, que via naquelas ficções uma poética de estranhamento, como apontou Tristão de Athayde, em crítica publicada em 24/12/1944, no periódico *O Jornal* (RJ), ao dizer que,

de uma qualidade muito mais estranha são os contos do Sr. Breno Accioly [...] de uma estreia notável, embora de uma espécie literária que desagrade profundamente ao público que procura, na literatura, emoções superficiais, moralizantes ou eróticas... Pode dizer-se mesmo que nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso literariamente, esse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes. (ATHAYDE, 1944).

Antes do lançamento, a obra circulava em notícias do jornal *A manhã* (RJ). No dia 8 de junho de 1944, o jornal anuncia a entrega dos originais à EPASA em uma nota de pouco mais de três linhas, abaixo da coluna “Livros do dia”, seção para a qual, aliás, BA escreveu várias críticas. No dia 23 de julho, anuncia-se o lançamento de *João Urso* para o mês de setembro, o que não vem a ocorrer. Entre os dias 3 de agosto e 5 de outubro, houve mais quatro anúncios relativos à publicação do livro, que será, no entanto, lançado apenas no dia 28 de novembro. Na nota publicada no jornal<sup>23</sup>, também são destacados o prefácio de José Lins do Rego e a capa de Santa Rosa<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “Com grande expectativa, quase fechando o movimento literário do ano, acaba de sair o livro de estreia de Breno Accioly. Anunciado, esse livro — que se intitula ‘João Urso’ — de logo chamou a atenção da crítica. Tratava-se de um autor moço, não tendo ainda publicado nenhum livro, mas já conhecido pelos inúmeros contos que publicara nos jornais e revistas. ‘João Urso’ é um livro de contos. Escrito com força tão rara, dotado de surpreendente interesse humano, em consequência do equilíbrio de todas as suas páginas, colocará facilmente seu autor ao lado dos melhores autores brasileiros modernos. O volume traz um prefácio de José Lins do Rego. A capa é de Santa Rosa” (*A manhã*, 1944, p. 3).

<sup>24</sup> Esta não é a primeira ilustração que Santa Rosa faz para BA. Em 28/11/1943, o contista publica o conto “As três toucas brancas” no periódico carioca *O Jornal*. No ano seguinte, publica os contos “O medo”, em 09/01/1944, e “Os olhos”, dedicado a Vinícius de Moraes, em 16/04/1944, igualmente ilustrados por SR. Esse último conto foi republicado na semana seguinte no *Diário de Pernambuco* (23/04/1944). Em ambas as ilustrações, o capista assinou seu nome por inteiro, fato raro, visto que ele normalmente subscrevia seus trabalhos apenas com suas iniciais. Posteriormente, Santa Rosa ainda fará a ilustração do conto “Os cogumelos”, em 1946.

O texto que serve de prefácio à obra, “Um livro de contos”, de Lins do Rego, já havia sido publicado no jornal *A manhã*, em 10/10/1944. No ano anterior, BA havia publicado nesse mesmo jornal o conto “João Urso”, dedicando-o ao escritor paraibano.

Despontam igualmente na obra as dedicatórias que haviam aparecido quando da publicação dos contos em periódicos. Nomes de elevado reconhecimento no meio literário tornaram-se dedicatários de contos de BA, como Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Aurélio Buarque de Holanda e Lúcio Cardoso. Há ainda os dedicatários da obra, dentre os quais os pais, alguns amigos e Mário de Andrade, e uma epígrafe, assinada por Augusto Frederico Schmidt.

No caso desta primeira edição, excertos de crítica assinados por autores e críticos reconhecidos ocupam a quarta capa, dentre os quais sobressaem Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Antônio Rangel Bandeira, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes. Do exemplar original foram tiradas 50 cópias — em papel e formato especial — numeradas e rubricadas pelo autor.

Uma segunda edição de *João Urso* só sairia nove anos depois, pelas Edições O Cruzeiro<sup>25</sup>. Dessa nova impressão, revista pelo autor e ilustrada por Páez Torres, foram suprimidos os nomes de dois dedicatários — Aurélio Buarque de Holanda e Lúcio Cardoso — e alterados textos e títulos de alguns contos.

É pela Editora Civilização Brasileira — como parte da Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 56 — que ocorre o lançamento da terceira edição de *João Urso*, igualmente revista, em 1963. A capa ganhou uma nova ilustração, assinada por Eugênio Hirsh. Se o prefácio permaneceu inalterado, modificou-se a epígrafe original.

---

<sup>25</sup> Neste intervalo de quase uma década, BA lançou seu segundo livro, *Cogumelos* (1949), pela Editora A noite, com ilustração de Oswaldo Goeldi.

Foi necessário aguardar mais de 30 anos para rever *João Urso* nas prateleiras de lançamentos: só em 1995 saiu uma nova edição da obra (a quarta — e até o presente, última — no geral, a primeira póstuma). Publicado pela Editora Civilização Brasileira, o volume mantém-se fiel à edição anterior, excetuando-se a ilustração de capa: no lugar do desenho rubricado por Eugênio Hirsch, entra uma xilogravura de Cândido Portinari.

Dos elementos paratextuais supracitados as capas serão o objeto de estudo. O espaço paratextual corresponde à área que se encontra sob os cuidados diretos da edição. Analisar os paratextos implica, por conseguinte, examinar as edições propostas ao público sob uma ou mais variações do objeto (GENETTE, 2018).

## **2 As capas das edições de João Urso**

As capas das edições que *João Urso* teve até o presente dialogam — em maior ou menor grau — com alguns dos contos do livro, e seu exame auxilia, por conseguinte, a descortinar o percurso — e a recepção — da obra.

Segundo Genette (2018), foi no início do século XIX que surgiram as capas impressas em papel ou papelão, que se tornaram, por seus múltiplos recursos, mais um aspecto do objeto livro a ser explorado pelas editoras. Para o crítico francês, há aproximadamente 20 elementos diferentes que podem figurar na capa<sup>26</sup>. Ele diz, no entanto, que esses itens não são utilizados simultaneamente. Os que têm presença praticamente assegurada nas capas são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor.

As editoras brasileiras serviram-se igualmente dessas possibilidades na criação das capas dos livros de seus catálogos, valendo-se de ilustrações, de

---

<sup>26</sup> V. Genette, 2018, p. 27-28.

formatos e tamanhos distintos de fontes e de uma gama extensa de cores para passar o que lhes parecia ser o conteúdo do livro.

A década de 1930 é, na literatura brasileira, marcada pela geração regionalista, de forte tendência para o gênero romance. É neste período que Santa Rosa (doravante SR) ficou conhecido por criar tipos de capas até então pouco explorados. No simpósio “Graciliano Ramos — 75 anos de *Angústia*”, o crítico literário Antonio Candido (2011) afirmou ter se interessado pelo primeiro livro de Graciliano devido à capa, o que evidencia a importância do trabalho realizado por SR para a editora José Olympio.

[...] eu me lembro perfeitamente da primeira vez que eu vi *Caetés*, porque não só havia essa livraria, que se chamava Vida Social, mas havia outra, livraria Tupi. Eu passei na livraria Tupi e vi exposto... numa espécie de... escarapate [*sic*] assim... aquela capa diferente, capa de *Caetés*. Eu não comprei, mas ficou... aí começou o movimento das capas novas, as capas feitas por Santa Rosa [...] essas capas foram muito importantes porque familiarizaram o povo com a arte moderna. Então eram capas cubistas, capas surrealistas que havia. Então através da capa o modernismo de 20 foi difundido também em 30 [...]. (CANDIDO, 2011).

Candido ficou com a capa de SR em sua mente. Decerto impressionado com o fato de que o ilustrador tivesse usado elementos inusuais, sentiu a ruptura que SR provocara com os novos modelos de capas. Foi a partir daquela época que as ilustrações ganharam novos espaços, enlaçando público e texto por meio da arte visual.

\*\*\*

Bueno (2015) afirma que a capa da primeira edição de *João Urso* seguiu o padrão de leiaute que SR adotava em suas capas para a editora José Olympio: sob os nomes do autor e da obra e o gênero do livro, aparecia uma figura, normalmente relacionada ao tema da obra. É o que se verifica nessa edição (Figura 1): num livro que mede aproximadamente 13x19 cm, vê-se o nome do autor na parte superior da capa, um “lugar canônico”, segundo Genette (2018, p. 40), grafado em cor preta. O título da obra — que aparece nos quatro locais

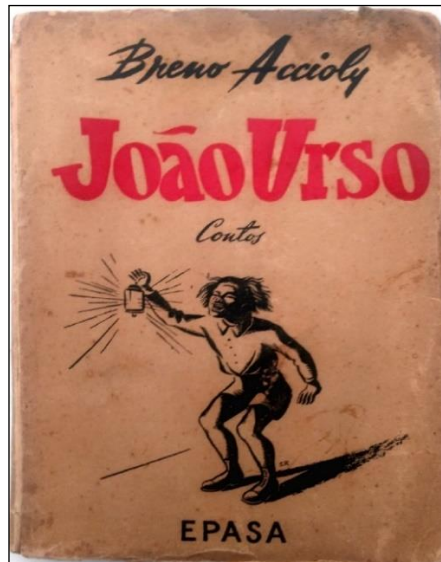


que lhe são comumente destinados: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto — foi composto em vermelho e tem dimensões maiores do que as do nome do autor. Na sequência, tem-se a indicação do estatuto genérico, “contos”, igualmente traçada em preto. Por fim, sob o desenho de um garoto, aparece o nome da editora, EPASA, em caixa alta e na cor preta.

O vermelho e o preto sobressaem sobre um fundo pardo. Segundo Bueno (2015, p. 29), esse estilo, que caracteriza como *art déco*, é muito empregado em capas nos anos 1930-1940. O uso de cores era restrito (muito provavelmente por questões de custo), mas SR soube, segundo o estudioso, fazer um brilhante uso dessa limitação.

SR tinha grande sensibilidade para captar momentos precisos e representá-los nas capas. Vê-se, aqui, um garoto com o corpo inclinado, relativamente bem vestido — o que pode indicar seu pertencimento a uma classe social mais favorecida — e que carrega em seu braço direito, erguido à altura do rosto, uma lanterna que lhe ilumina o rosto e o largo sorriso. A mão esquerda, estirada para trás, e os joelhos inclinados dão-lhe o aspecto de quem está se esforçando para enxergar algo.

**Figura 1** - Capa da primeira edição de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

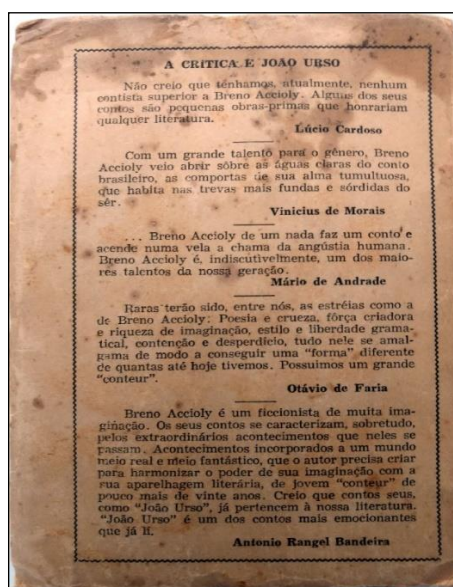
A ideia da imagem foi indubitavelmente extraída do conto inaugural, “João Urso”, que narra a vida de um menino que ri de tudo e a todo instante, inclusive em ocasiões inoportunas, fato que entristece sua mãe e assusta a população da cidade, que foge de sua presença e zomba de sua gargalhada na sua ausência. Em uma passagem, o narrador afirma ter o protagonista o desejo de pegar uma lanterna durante uma procissão, mas é impedido pelo padre de fazê-lo. Mais tarde, num de seus acessos de loucura João Urso termina por roubar uma lanterna, e, com ela em punho, assusta os fiéis e interrompe o séquito. Para Bueno,

a intervenção que Santa Rosa faz, um tipo de “infidelidade interpretativa” ao que se descreve no conto, é a de colocar João Urso sozinho, como se não houvesse procissão, e com isso, além da cena em si, ele dá concretude à condição de isolamento do personagem. (BUENO, 2015, p. 70).

O isolamento de João Urso na capa não é senão a representação física de sua solidão. Sua sombra, um borrão desfigurado, igualmente reflete um ser degradado, à margem, excluído de seu meio.

A quarta capa apresenta excertos de rodapés destinados à obra, reunidos sob o título “A crítica e João Urso” (Figura 2). Esses fragmentos tratam de modo geral do talento de BA para o gênero: Lúcio Cardoso diz que não há naquele período nenhum contista superior ao alagoano; Vinicius de Moraes, que as ficções do contista são como um mergulho na alma humana; Mário de Andrade, que o autor é capaz de transformar algo insignificante em uma boa história; e Otávio de Faria e Antonio Rangel Bandeira, que o escritor revela ter poder de imaginação.

**Figura 2** - Quarta capa da primeira edição de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

A nota de Cardoso, aliás, reverberou de tal modo no meio literário que fez com que o escritor mineiro voltasse à questão em outro rodapé. No novo texto, publicado no jornal *A manhã* do dia 23/01/1944, ele afirma:

Depois de ter escrito sobre o sr. Breno Accioly uma frase destinada à publicidade, várias pessoas vieram indagar se realmente eu acreditava no que afirmara. Respondi naturalmente que sim, desejando ter em mãos o livro completo, já que fizera a minha declaração baseado, apenas, em contos publicados em suplementos e revistas. (CARDOSO, 1944, p. 4).

Desse modo, o crítico confessa dois pontos importantes: 1) A nota original publicada na quarta capa do livro foi muito provavelmente escrita “por encomenda”; 2) A contestação que lhe fizeram — que põe em xeque não apenas a qualidade da obra, mas também o juízo crítico de Cardoso — incomodaram-no e elevaram-no a fazer a “emenda”, na qual indica não ter lido o livro integralmente ao escrever a primeira nota.

A impressão causada pela primeira leitura foi ratificada na segunda: “[...] agora, com o volume diante de mim, verifico que os contos do jovem alagoano resistem à segunda leitura [...]”. No entanto, abre uma ressalva logo em seguida: “[...] alguns [*contos*], lidos apressadamente em cafés ou em originais emprestados pelo autor, ganham no total do livro, como certas flores que se fazem valer mais no meio de outras” (CARDOSO, 1944, p. 4, *grifo nosso*). Desse modo, Cardoso, embora elogioso, deixa solto que provavelmente alguns contos perdem, fora do volume, alguma beleza (qualidade técnica?). Depois prossegue sua crítica ressaltando aspectos que considera valorosos na obra do jovem alagoano.

Ainda em relação ao aparato paratextual, ressalta-se o texto não assinado que ocupa o espaço das orelhas do livro. Nessa pequena nota crítica, BA é comparado a outros escritores. Por sua “expressão bruta”, o autor anônimo o compara a Faulkner; e, no plano das histórias, ao hoje pouco conhecido Marcel Jouhandeau: “O plano, não o clima. Em Jouhandeau, como se sabe, o clima é metafísico, quase ontológico [...]. No entanto, quando sentimos ou lemos os contos de *Astaroth*, recuando o livro para encontrar os contos de Breno Accioly, estabelecemos então a identidade de planos”. Diz ainda: “O cenário da vida

humana, sempre interior, em desordem. Igual desconhecimento de tempo e memória. Mãos que tateiam no vazio como se as coisas do mundo escapassem e fugissem”.

Aproximações e afastamentos quando comparado a autores célebres, elogios à escrita, à imaginação e à sensibilidade e alusões à sua juventude são os traços de BA a que a primeira edição dá destaque para aquele que tem o livro em mãos e ainda não leu suas primeiras páginas.

\*\*\*

Lançada pelas Edições O Cruzeiro<sup>27</sup> nove anos depois da original, a segunda edição de *João Urso*, de formato ligeiramente maior que a anterior (14x22 cm)<sup>28</sup>, traz na capa uma ilustração feita por Páez Torres<sup>29</sup> (Figura 3).

A menção aos dois prêmios recebidos — Graça Aranha e Afonso Arinos — estampada na capa expõe o intuito da editora de destacar que se trata de uma obra de valor literário assegurado.

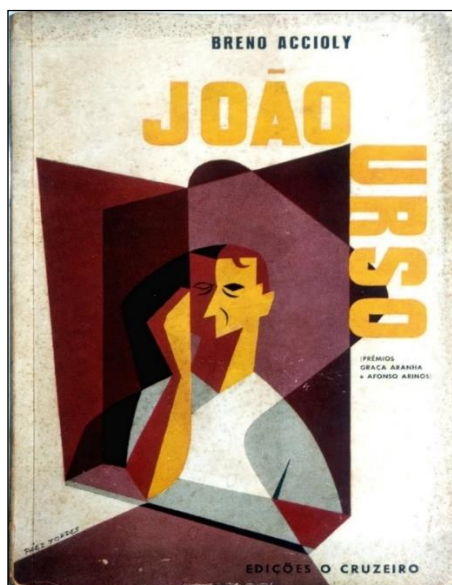
---

<sup>27</sup> A editora fazia parte do grupo que publicou entre os anos de 1928-1975 a famosa revista homônima fundada por Assis Chateaubriand.

<sup>28</sup> Essas dimensões podem indicar uma obra de maior prestígio, segundo Genette (2018, p. 23): “A dimensão de nossas edições correntes normalizou-se ou banalizou-se em torno dos formatos médios do século XIX, com variações de acordo com os editores ou as coleções que quase já não têm pertinência em si mesmas, a não ser o costume seguido, há duas ou três décadas, de editar em formato relativamente maior (por volta de 16 x 24 cm) os presumidos best-sellers [...]”.

<sup>29</sup> Armando Páez Torres nasceu na Argentina. Foi um artista autodidata. Ilustrador e designer, chegou a morar no Brasil de 1937 a 1947 e de 1952 a 1955. De seus trabalhos, destacam-se as ilustrações feitas para as Edições O Cruzeiro (RJ). Produziu ainda capas para a Hachette e para a revista infantil *Bolita*, de Buenos Aires. Foi vencedor de alguns prêmios, como o “Festival del Libro Americano”, concurso de pôsteres das Nações Unidas.

**Figura 3** - Capa da segunda edição de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

O leiaute não foge ao padrão usual: no alto, vê-se o nome do autor e o título do livro. Se, na primeira edição, o nome do contista fora composto em dimensões similares às do título, nessa nova versão Breno Accioly “encolhe”, abrindo espaço — tanto horizontal quanto verticalmente — para o protagonista da narrativa mais famosa da coletânea (e que dá nome à obra): João Urso. O amarelo aparece no nome do livro e se reflete no rosto e no braço da figura debruçada à janela (que igualmente se assemelha a um livro entreaberto). Na parte inferior, vê-se a assinatura do ilustrador e o nome da editora.

A figura de um homem à janela é recorrente na obra de BA (assim como o são os temas da loucura, da solidão e da morte). No conto “Na rua dos lampiões apagados”, por exemplo, lê-se: “Debruçado numa janela do refeitório, Bioléu sente o frio da manhã” (ACCIOLY, 1953, p. 139). No jogo de claro/escuro que sobressai na ilustração, não é possível distinguir nitidamente na figura uma expressão de sentimento. A linha das pálpebras sugere, talvez, um ar

contemplativo, reflexivo, de um homem que está absorto em seus pensamentos, isolado do mundo.

As notas que, na primeira edição, figuravam na quarta capa passaram, na segunda, para as orelhas. Na última capa dessa edição, anunciam-se outros títulos da editora, escritos por Adonias Filho, Lucio Cardoso, Herberto Sales, Cornélio Penna e José Condé.

Das primeiras notas, foram mantidas apenas as assinadas por Lúcio Cardoso, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade e Otávio de Faria, às quais foram acrescentados apontamentos (extraídos de rodapés de jornal) que não estavam na edição inaugural, de autoria de Tristão de Athayde, Sérgio Milliet, Alcântara Silveira e Roger Bastide.

A nota de Athayde saiu originalmente em rodapé publicado no dia 24/12/1944 n’*O Jornal* (RJ). Nela, o crítico elogia a obra e frisa o que lhe parece ser seu aspecto mais importante: o viés psicológico. “Pode-se dizer mesmo que nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso literariamente, esse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes”.

Milliet publicou sua crítica no periódico *A manhã* (RJ), em 07/01/1945. Como Athayde, Milliet realça nas narrativas de BA as relações entre os mundos objetivo e subjetivo e aponta o realismo doloroso e agudo que marca a forma poética do conto que dá nome ao livro.

Silveira também valoriza a atmosfera acciolyana, em que se contrapõem razão e loucura, e Bastide, por fim, em crítica publicada n’*O jornal* (RJ) em 24/03/1945, assinala o caráter poético do livro, tomando por exemplo um de seus contos, “Condado de Green”.

\*\*\*



O intervalo entre a terceira e a segunda edições é aproximadamente o mesmo daquele entre esta e a primeira: dez anos. Igualmente revista pelo autor, a terceira edição, ilustrada na capa por Eugênio Hirsch<sup>30</sup>, saiu pela Editora Civilização Brasileira em 1963 (Figura 4).

O leiaute da capa distingue-se do das edições anteriores: os nomes do autor e da obra são postos no mesmo plano, um à esquerda e outro à direita, abrindo espaço para a ilustração. As dimensões do volume seguem o padrão mais usual, 14x21 cm.

De cor vermelha — com múltiplas variações de tonalidade —, a capa igualmente remete ao teor dos contos. Essa cor é recorrente nas narrativas de BA, seja nas metáforas, seja em imagens diretas (em que há presença de sangue, sobretudo). Das quatro edições que o livro já teve, essa é a que tem a capa de aspecto mais “agressivo”.

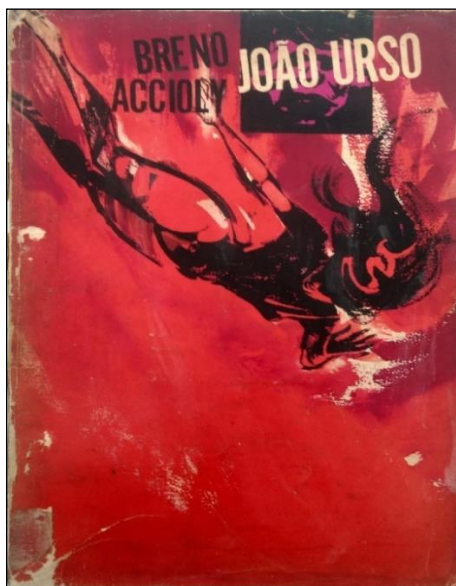
Uma mulher, aparentemente seminua, mergulha no fundo avermelhado. As mãos abertas, dirigidas para lados opostos, e o movimento desordenado da cabeça sugerem desespero. A figura parece ter sido inspirada de uma personagem do conto “Açougue”, Ângela: “os cabelos se derramando numa túnica esgarçada de ombros abaixo, a mão direita no abandono, a esquerda pendendo do leito tão expressivamente como se estivesse a engaiolar um passarinho, a reter um apressado adeus” (ACCIOLY, 1963, p. 99). Assim como na narrativa, a figura insinua uma mulher que despenca, que parece procurar uma liberdade inalcançável, daí os braços que se estendem e se abandonam,

---

<sup>30</sup> Eugen Aloisius Hirsch (Viena, Áustria, 1923 – Rio de Janeiro, 2001) foi designer gráfico, ilustrador, pintor e aprendiz do expressionista vienense Oskar Kokoschka. Hirsch é considerado um dos responsáveis por revolucionar as capas dos livros no Brasil na década de 1960. Trabalhou principalmente para a Editora Civilização Brasileira. Suas ilustrações revelam versatilidade na linguagem gráfica e demonstram o quão atento estava o artista à cultura visual do seu tempo.

procurando algo em que se agarrar, como se a figura tivesse sido arrancada de si mesma.

**Figura 4** - Capa da terceira edição de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

Sob o título há contornos de um rosto de homem, talvez remetendo ao personagem do conto supracitado, Frederico: “É uma face embaciada e vencida que o espelho devolve com todas as suas rugas, com todo seu olhar pesaroso” (ACCIOLY, 1963, p. 97).

A quarta capa assemelha-se à da primeira edição, com a repetição do título do livro e a transcrição de algumas notas críticas (sem indicação de autoria). As orelhas trazem uma nota em que o autor, não identificado, faz menção à crítica elogiosa recebida pela obra por Tristão de Athayde quando do lançamento do livro em 1944.

\*\*\*

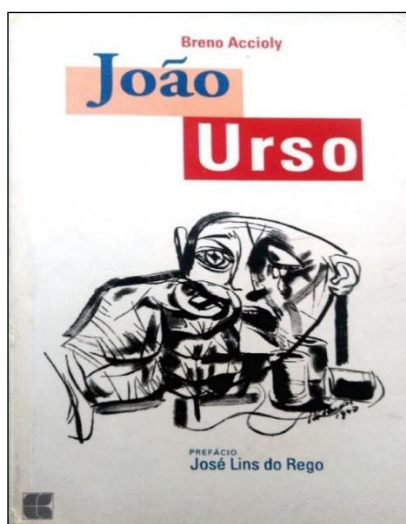
Após 32 anos, *João Urso* ganhou sua quarta — e última — edição em 1995. Novamente, é a Editora Civilização Brasileira que relança a obra, que traz como

novidade um posfácio<sup>31</sup> assinado por José Paulo Paes (1995), “Breno Accioly / Onze contos inéditos”, em que o poeta e tradutor examina as qualidades ficcionais do alagoano e o compara ao escritor Julien Green, autor de *Leviatã*, e ao gravurista Osvaldo Goeldi. A primeira comparação se dá porque, para Paes, o conto “Condado de Green” é uma homenagem ao romancista. A segunda ocorre visto que o contista e o gravurista “operam pela mesma sombria linha de expressão” (PAES, 1995, p. 159). Paes comenta ainda as impressões que teve ao conhecer BA por intermédio de Graciliano Ramos, em 1947, na livraria José Olympio:

Lembro-me ainda hoje da aparência física de Breno. O cabelo curto cortado à escovinha, o rosto cheio, os olhos de uma fixidez perturbadora. Impressionou-me, sobretudo, o seu jeito esquivo, de quem estivesse fugindo de alguém e dos seus próprios fantasmas, que deixaram uma marca indelével na ficção brasileira, abrindo-lhe novos e insuspeitados caminhos. (PAES, 1995, p. 161).

A capa, dessa feita, leva a assinatura de Candido Portinari (Figura 5).

**Figura 5** - Capa da quarta edição de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

<sup>31</sup> Ao que tudo indica, não se trata de um posfácio original. Ao final do texto de Paes há uma sequência de fragmentos críticos (que já despontaram em edições anteriores) a respeito de BA. Intitulou-se esta fortuna crítica de “Críticos e colegas escritores saúdam Breno Accioly”.

Num fundo branco, o nome de BA aparece no alto, em letras vermelhas. Pela primeira vez, figura na capa — em caracteres maiores do que aqueles reservados ao autor — o nome do prefaciador, José Lins do Rego. O título também se destaca, com cores e fontes diferentes. O desenho de Portinari é acompanhado de assinatura e data — 1947. Os carretéis que envolvem a rubrica e a imagem tétrica de um homem agredido por um soco aludem verossimilmente ao conto “As agulhas”, cujo protagonista, Poni, ao procurar um instrumento afiado para atacar o homem que lhe havia roubado a esposa, encontra em uma gaveta agulhas e bobinas de linhas: “E naquela fúria, uma gaveta caiu soltando carretéis que rolavam secamente. Os carretéis começaram a rolar pelo assoalho e Poni, pisando sobre um deles, estendeu-se.” (ACCIOLY, 1995, p. 45-46). A imagem traz a essência do protagonista, assustado, covarde, que se encoraja apenas na ausência do outro, pois na presença deste sente-se ferido como quem é agredido fisicamente, e essa emoção é sentida de modo tão violento que ele se apequena, abdicando do desejo de reaver a amada.

Retoma-se nesta edição a quarta capa da edição anterior, à qual se insere, no terço superior, uma foto do autor (Figura 6).

**Figura 6** - Quarta capa da edição mais recente de *João Urso*



**Fonte:** acervo pessoal

\*\*\*

Sobre as editoras pelas quais BA lançou *João Urso*, cabem ainda algumas considerações. A Editora Pan-Americana S/A — EPASA tinha sede no Rio de Janeiro, no nº 25 da Avenida Rio Branco. Sendo o edifício demolido no ano de lançamento de *João Urso*, a sede da editora transferiu-se para o Edifício Minerva (rua México, 98), também situado na então capital federal. É provável que a editora tenha tido renome nos anos 1940, porque suas publicações do período (atualmente de rara circulação) incluíam títulos como *A montanha mágica*, de Thomas Mann (1943) e *A Comédia Humana*, de William Saroyan (1943). A EPASA arriscava-se não apenas no campo literário, tendo igualmente publicado obras filosóficas, sociológicas ou que tivessem alguma relevância sociocultural, como *Sinais do tempo*, de Lindolfo Collor (1942), compilação de artigos escritos em Paris antes da eclosão da Segunda Guerra.

As Edições O Cruzeiro, pelas quais saiu a segunda edição de *João Urso*, tampouco subsistiram. De seu catálogo, constavam títulos como *Drácula*, de Brahm Stoker (1943), *O fauno de mármore*, de Nathaniel Hawthorne (1956), a segunda edição de *Dois mundos*, de Aurélio Buarque de Holanda (1956), e a edição póstuma de *O vulcão e a fonte*, de José Lins do Rego (1958, com apresentação de Lêdo Ivo). A fama da editora vinha da revista homônima, *O Cruzeiro*, fundada por Assis Chateaubriand em 1928. A revista foi extinta em 1975.

A Editora Civilização Brasileira é, das que publicaram *João Urso*, a de maior peso no cenário nacional. Fundada em 1932, editou obras clássicas da literatura brasileira e universal. Atualmente, o selo integra o grupo editorial Record.

Observa-se, portanto, que a obra de estreia de Breno Accioly logrou, ao longo dos anos, ser publicada por editoras de grande porte, o que atesta não somente sua qualidade, mas a presença evidente do autor no sistema literário nacional.

Eis, portanto, uma síntese dos elementos paratextuais que aparecem nas capas das quatro edições de *João Urso*, de que sobressaem as notas críticas elogiosas — algumas rubricadas por críticos e escritores consagrados — e as ilustrações realizadas por artistas renomados (Quadro 1).

**Quadro** - Síntese dos elementos paratextuais presentes nas capas das edições de João Urso

<i>João Urso</i>	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
<b>Ano de publicação</b>	1944	1953	1963	1995
<b>Editora</b>	EPASA	Edições O Cruzeiro	Civilização Brasileira	Civilização Brasileira

**Quadro** - Síntese dos elementos paratextuais presentes nas capas das edições de João Urso

<i>João Urso</i>	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
<b>Formato</b>	13x19 cm	14x22 cm	14x21 cm	14x21 cm
<b>Ilustração da capa</b>	Santa Rosa	Páez Torres	Eugênio Hirsch	Candido Portinari
<b>Contos ilustrados nas capas</b>	“João Urso”	“Na rua dos lampiões apagados”; “João Urso”	“Açougue”	“As agulhas”
<b>Informações extras</b>	Não	Indicação de obra premiada	Não	Indicação de prefácio
<b>Orelhas</b>	Texto crítico sem identificação autoral	Notas críticas	Texto crítico sem identificação autoral	Texto crítico sem identificação autoral
<b>Quarta capa</b>	Notas críticas	Anúncios de obras da editora	Recortes críticos sobre a obra	Recortes críticos sobre a obra e foto de Breno Accioly

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Breno. As três toucas brancas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1943. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/18708](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/18708). Acesso em: 30 jun. 2019.

ACCIOLY, Breno. *João Urso*. 1. ed. Rio de Janeiro: Epasa, 1944.

ACCIOLY, Breno. O medo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1944. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/19413](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/19413). Acesso em: 28 jun. 2019.

ACCIOLY, Breno. Os olhos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1944. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/20950](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/20950). Acesso em: 28 jun. 2019.



- ACCIOLY, Breno. *João Urso*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1953.
- ACCIOLY, Breno. *João Urso*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ACCIOLY, Breno. *João Urso*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ATHAYDE, Tristão. Vida literária: contos e novelas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1944. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/25085](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/25085). Acesso em: 29 jun. 2019.
- BASTIDE, Roger. Trimestre poético. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1945. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/26489](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/26489). Acesso em: 30 jun. 2019.
- BOMFIM, Edilma Acioli. *Razão mutilada: ficção e loucura em Breno Accioly*. Maceió: EDUFAL, 2005.
- BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- CARDOSO, Lúcio. João Urso. *A manhã*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/25277>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- MILLIET, Sérgio. Trechos de um diário crítico. *A manhã*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/25415>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- PAES, J. P. Breno Accioly / Onze contos inéditos. In: ACCIOLY, B. *João Urso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 159-161.
- REGO, José Lins do. Um livro de contos. *A manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1944.
- REGO, José Lins do. Um livro de contos — Prefácio. In: ACCIOLY, Breno. *João Urso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 13-15.

Recebido em 10/02/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# AMORQUIT: IMERSÕES NA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE DA POESIA AMAZÔNICA BRASILEIRA

AMORQUIT: IMMERSIONS IN THE AFRODESCENDANT IDENTITY OF  
BRAZILIAN AMAZONIAN POETRY

Francisco Pereira Smith<sup>1</sup>

Keila de Paula Fernandes de Quadros<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo faz uma análise da poesia-arte amorquit do poeta autodidata Rozalvo Farias. A análise se dará com foco nos elementos que constituem o poema e, também na busca por interpretá-lo, considerando o contexto de produção. Nesta análise será dada uma atenção especial ao símbolo imagético que aparece construindo e reconstruindo o sentido das palavras dispostas, além dos dispositivos estéticos, noções de identidade e memória como categorias perceptíveis de forma implícita e explícita ao longo da construção do poema. Sendo assim, a análise centra-se nos componentes mais recorrentes do texto. Para isso, foram utilizados os aportes teóricos de Candido (1996), Ricoeur (2007), Candau (2012), Halbwachs (1990) e Chervallier e Gheerbrant (1986).

**PALAVRAS-CHAVE:** identidade; afrodescendência; poética; Amazônia.

**ABSTRACT :** This paper makes an analysis of the poem-art amorquit by the self-taught poet Rozalvo Farias. The analysis will focus on the elements that constitute the poem and also in the search to interpret it, considering the context of production. In this analysis, special attention will be given to the imagetic symbol that appears constructing and reconstructing the meaning of the words, besides the aesthetic devices, notions of identity and memory as categories perceptible implicitly and explicitly throughout the construction of the poem. Thus, the analysis focuses on the most recurrent components of the text. For this, the theoretical contributions of Candido (1996), Ricoeur (2007), Candau (2012), Halbwachs (1990) and Chervallier and

---

<sup>1</sup> Doutor em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pela Universidade Federal do Pará – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Professor associado II da Universidade Federal do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6336-9249>. E-mail: [fransmithj@gmail.com](mailto:fransmithj@gmail.com).

<sup>2</sup> Mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6495-5533>. E-mail: [keilapfquadros@gmail.com](mailto:keilapfquadros@gmail.com)

Gheerbrant (1986) were used.

**KEYWORDS:** identity; afrodescendence; poetics; Amazon.

## *1 Introdução*

O poeta Rosalvo Farias<sup>3</sup> é autor do poema autobiográfico “Minha vida, Minha História” que trata sobre a trajetória de sua vida e identidade, poema premiado em 2001 pelo programa Alfabetização Solidária. Após estudar pela rádio, o poeta fez parte de um programa do governo chamado “Alfabetização Solidária”, em que teve a oportunidade de começar a escrever poesias, incentivado a participar de um concurso de redação promovido pelo mesmo projeto, ficou em terceiro lugar, ganhando uma viagem a São Paulo e uma biblioteca para a comunidade (Biblioteca essa que nunca chegou). A partir da participação do poeta no programa Alfabetização solidária, ele teve seu primeiro contato com o gênero poesia, além de ter começado a escrever esse tipo de texto, apesar de já ter alguma base de leitura e escrita, o programa social foi fundamental para desenvolver a melhoria do seu ensino aprendido. Atualmente o poeta afirma que dispõe de pouco tempo para dedicar-se a leitura, pois comumente chega muito cansado do trabalho, e sólê quando realmente se sente disposto.

A produção poética de Rosalvo Farias acontece nas horas vagas, ou até mesmo durante as reuniões da Associação, sendo inspiradas por alguns temas que são pauta das reuniões “como por exemplo essas coisas que eu faço eu acho assim um momento assim que mexe comigo, sabe? Aí é que eu me disponho e

---

<sup>3</sup>Nascido em Bragança-Pará, tem 63 anos, filho de Antônio Cavalcante e Antônia Ramos Farias, é remanescente de quilombola e morador de Tipitinga, mas viveu 4 anos fora da comunidade, atualmente, exerce a atividade de delegado sindical, e também assumiu neste ano de 2018 o cargo de presidente da Associação, exercendo duas funções. O sujeito desta pesquisa é trabalhador do campo, sobrevive da agricultura, tem uma rotina dividida entre os trabalhos à frente da Associação e o trabalho na roça. Desse modo, sua ocupação está voltada para atividades ligadas à comunidade e ao cultivo da terra, na busca de ajudar seu povo e também promover o sustento da sua família.

faço alguma coisa” (Rozalvo Farias), nota-se que as poesias são frutos da sensibilização do poeta com o seu meio social, são decorrentes de uma reflexão acerca do espaço de vivência, como por exemplo, o poema a seguir:

### **Comunidade Quilombola**

Nosso lugar é assim  
Cheio de Tranquilidade.  
Longe da quele ruído  
E do estresse da cidade

Ao amanhecer do dia  
No cantar dos passarinhos.  
Embora longe de tudo  
Nunca estamos sosinhos.

Respirando aquele ar puro,  
Que movem a nossa floresta  
E com o canto dos passáros,  
Forma uma grande festa.

No verão o Caeté nossa  
opção de lazer.  
E aqueles que nos visitão  
Setem um grande prazer.  
É um pedacinho do céu,  
Já ouvi muitos dizer.

Trata-se de uma poesia localizada e diferenciada, pois fala de um contexto específico que é a comunidade de Tipiginga, além de situar em outros poemas questões históricas, acontecimentos sobre a escravidão no Brasil, questões identitárias, também aborda sobre questões culturais. De forma geral são poesias que narram sobre a cultura de um povo, de uma comunidade tradicional quilombola, pois versam sobre uma realidade social específica, Hall

(1997) ao se referir a centralidade da cultura, afirma que a cultura penetra cada parte da vida das pessoas, mediando tudo ao seu redor, e é justamente essa cultura que envolve o sujeito social que está imersa na escrita do poeta Rozalvo Farias.

## 2 “Amorquit”

No estudo analítico de um poema, Candido (1996) aponta que podem ser considerados no processo de análise 1- os fundamentos do poema que podem apresentar: a. sonoridade; b. ritmo; c. metro; d. verso. Também podem ser analisadas 2- As unidades expressivas que podem ser constituídas por: a. figura; b. imagem; c. tema; d. alegoria; e. símbolo. E por fim, o poema também pode ser analisado tendo como foco 3- A estrutura que pode ser constituída pelos a. princípios estruturais; b. princípios organizadores; c. sistemas de integração. A partir disso, ressalta-se que os elementos que devem ser priorizados na análise de um poema, dependem do objetivo do pesquisador, do tipo de poema e do tipo de análise que se pretende fazer, não obstante para este estudo não serão analisados todos os elementos citados por Candido (1996), mas apenas algumas categorias de análises que aparecem dispostos nos poemas.

Vide o poema na íntegra:

### AMORQUIT

(Associação dos moradores do Quilombo de Tipitinga)

A pouco tempo atrás

O governo **decidiu**

dar credito ao povo negro

um povo forte e **viril**

Que tanto colaborou

pro progresso do **Brasil**

Antes o povo negro

não era **valorizado**,  
por isso os nossos negros  
sentiam-se **humilhados**

E nunca se assumiam  
um povo grande e **honrado**.

Os negros reconhecendo  
todo direito **negado**  
começou correr atrás  
mesmo com muito **cuidado**  
E com muita segurança  
Para não lhe ser **negado**.

Graças ao nosso Zumbi!  
rande luta foi **travada**.  
buscando nossos direitos,  
Direitos de nossa raça,  
de não ser mais **pisoteada**.

Hoje sou Quilombola  
Tenho orgulho de **dizer**.  
Digo isto a todo mundo  
Sempre com muito **prazer**  
Os quilombolas do Tipitinga  
você precisa **conhecer**

Nós temos a AMORQUIT  
É nossa **associação**.  
Nas mãos de seu Severino  
sei que está em boa **condição**.  
No segundo domingo do mês  
é nossa **reunião**.  
Que em qualquer dificuldade  
Encontramos a **solução**

(grifo nosso)

O poema cujo título é nomeado “AMORQUIT” apresenta a sigla referente à “Associação dos moradores do Quilombo de Tipitinga”, é retomado no segundo verso da última estrofe em que novamente o poeta nos revela por meio dos trechos “ Nós temos a AMORQUIT/É nossa Associação” que o título da poesia escrito em caixa alta, além de chamar atenção dentro do poema, se refere à Associação presente na comunidade, cujo sentimento de amor e de pertencimento é claramente declarado e exaltado ao longo do poema, é importante destacar que a palavra “AMORQUIT” escrita em caixa alta pelo próprio autor, remete ao leitor a ideia de AMOR, de sentimentalismo. Assim sendo, o próprio título aponta que a poesia será constituída com foco na comunidade de Tipitinga, preparando o leitor para uma abordagem centrada na identidade étnica negra. É importante pontuar que foi encontrada 4 versões para o mesmo poema, e em uma das versões o título era “o povo negro no Brasil”, que também sinaliza que o conteúdo é voltado para falar sobre a história da comunidade negra na sociedade Brasileira.

O poema é na sua totalidade composto por 6 estrofes. A primeira, a segunda, a terceira e a quinta estrofe apresentam 6 versos, essa estrutura de estrofe é denominada por Goldstein (2006) como Sextilhas ou sexteto. Já a quarta estrofe apresenta 5 versos chamados de quinteto

ou quintilha e a sexta estrofe apresenta 8 versos designado como oitava. É indispensável apontar que “O verso é uma unidade indissolúvel de ritmo, sonoridade e significado” (CANDIDO, 1996, p. 64), em outras palavras, o verso é composto por vários elementos, apresentando sempre um determinado ritmo e sonoridade, bem como é dotado de significados, podendo apresentar ou não palavras com transposições de sentidos, construções metafóricas, analogias dentre outros recursos poéticos. Vale destacar que a “A metáfora, fisicamente inadmissível, psicologicamente insensata, é, todavia, uma verdade poética. Isso



porque a metáfora é o fenômeno da alma poética. É ainda um fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal” (BACHELARD, 1947, p.124, apud, FERREIRA, 2013, p.124), a metáfora é um recurso que geralmente está imbricada à construção poética.

Quanto à classificação das rimas na posição do verso, o poema AMORQUIT na íntegra é composto por rimas externas, de acordo com Goldstein (2006), as rimas externas ocorrem quando se repetem sons similares no fim de diferentes versos, para o autor pode haver também rimas internas que é quando existe rima entre a palavra final de um verso com a outra do interior do próximo verso, contudo, no poema analisado o poeta utiliza o recurso das rimas externas para cada estrofe que compõe o poema, para exemplificar, na primeira estrofe as rimas externas ocorrem entre as palavras finais de diferentes versos “decidiu” “viril” Brasil.

A pouco tempo atrás  
O governo **decidiu**  
dar crédito ao povo negro  
um povo forte e **viril**  
Que tanto colaborou  
pro progresso do **Brasil**

A poesia “AMORQUIT” apresenta como temática o negro quilombola, discorrendo por meio da memória do eu lírico sobre as lutas que a população negra teve que enfrentar ao longo da história, cita por vezes as mudanças sociais ocorridas na vida das pessoas negras, as discriminações, as inseguranças, as humilhações e os conflitos que foram ocasionados, como se sabe pelo processo de escravidão no Brasil. O poema também menciona a busca dos negros por direitos na sociedade, além da determinação desse povo cheio lutas e resistências contra a opressão. O próprio título do poema aponta para o tema central que gira em torno da identidade negra quilombola.

A primeira estrofe é constituída por 6 versos, sendo que no final do segundo verso o verbo “decidiu” rima com o adjetivo “viril” no quarto verso, e rima com o substantivo próprio “Brasil” expresso no último verso da primeira estrofe. Para Candido (1996, p.40) “A função principal da rima e criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema”, nota-se ao longo de toda a poesia “AMORQUIT” a presença de rimas, contudo, ocorrem de modo aleatório, não seguindo a mesma estrutura em todas as estrofes.

Quanto à classificação das rimas na categoria gramatical, há na primeira estrofe rimas ricas, denominadas por Goldstein (2006) como rimas que ocorrem entre palavras de diferentes categorias gramaticais, por exemplo; o verbo “decidiu” rima com o adjetivo “viril” e com o substantivo “Brasil”, ou seja, tem-se a presença de rimas entre classes gramaticais distintas. Vide a estrofe a seguir:

A pouco tempo atrás  
 O governo **decidiu**  
 dar credito ao povo negro  
 um povo forte e **viril**  
 Que tanto colaborou  
 pro progresso do **Brasil**

O poeta Rozalvo Farias inicia o poema fazendo um recorte temporal, situando o leitor das mudanças enfrentadas pelo povo negro, afirmando que o cenário de vivência das pessoas negras sofreu mudanças há pouco tempo. O que realmente se sucede, pois, o cenário quilombola, até antes da implementação do Art.68 de 2004 que dispõe sobre ato das disposições constitucionais transitórias, não havia nenhuma legislação que amparasse as comunidades remanescentes, somente a partir desse artigo ficaram estabelecidos direitos inerentes às comunidades, além de outras legislações posteriores que visam a proteção,

valorização e liberdade de expressão das comunidades.

Nesta primeira estrofe existem vários elementos importantes de serem analisados, o primeiro se refere à presença do instrumento da memória que é fortemente evidenciado por meio do verso “A pouco tempo atrás”, ou seja, existe nos versos o indicativo de que o eu-lírico está recordando o passado, esse verso situa a questão temporal, isso implica, que o poeta tem memórias de elementos dispostos no tempo histórico de uma dada sociedade. Nesse contexto, Halbwachs (1990) afirma que para invocarmos o passado necessitamos recorrer tanto a memórias individuais quanto a memórias coletivas, sendo impossível fazer referência ao passado sem recorrer à memória. Já Ricoeur (2007) aponta que a memória é o único recurso que temos para fazer referência ao passado.

Considerando esse aspecto, na primeira estrofe o poeta realiza de forma implícita uma comparação do momento atual, com o momento passado, pois ao apontar que faz pouco tempo

que o governo dirigiu o seu olhar para as pessoas de identidade negra, conseqüentemente, pode-se inferir que antes o Estado não atendia, ou não tinha a preocupação com as pessoas de identidade negra, esse ponto, revela a sensibilidade do poeta para as mudanças sociais ocorridas em períodos históricos distintos. Dessa forma, é impossível o eu lírico falar do passado de um grupo social sem recorrer às memórias individuais e às memórias históricas compartilhadas.

Ricoeur (2007) situa justamente a questão do tempo e do espaço como elementos essenciais no processo constituinte da memória, pois para ele o ato de lembrar está intrinsecamente ligado a datas e lugares, assim, o fato de o eu-lírico comparar o antes e o depois de um espaço social constituído por um público específico, o faz trazer elementos do passado para pensar o presente. Ao realizar tal ação, o eu lírico do poema prontamente frisa seu posicionamento

em relação às pessoas negras, afirmando no quarto verso que se trata de um “povo forte e viril”, há, o emprego de dois adjetivos para caracterizar as pessoas negras como sujeitos dotados de resistência e firmeza, há nesse ponto, a construção da imagem de uma população que atravessou dificuldades, porém, se constituiu lutadora.

A escolha do emprego dos adjetivos “forte” e “viril”, pode ser interpretada do ponto de vista simbólico, cujo sujeito forte seria aquele detentor da força, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2003) o termo “força” não está associado ao aspecto físico, mas pode se dar no plano psicológico, em que nossa vontade necessita domar e utilizar as forças do inconsciente, a fim de realizar o melhor de nós. Com base na simbologia a “força” significa a força moral, a imagem da força espiritual, a bravura que domina a adversidade, tal simbologia, se aplica muito bem dentro do poema, pois é notório que a palavra “força” a que o eu lírico do poema se refere não se trata da força física das pessoas negras, mas da força enquanto elemento de bravura que as pessoas de identidade negra possuem ao longo da história. O mesmo ocorre com a palavra “viril” também empregada com o sentido de resistência e de reforçar o aspecto de força psicológica.

Percebe-se assim, que o uso de algumas palavras assume na poesia, uma nova significação que busca a construção de novas ideias, conceitos e imagens para se criar diferentes sentidos, por conseguinte, a ideia de símbolo pode não estar presente apenas em uma única palavra, mas diluída na totalidade de uma expressão, ou até mesmo na totalidade do poema, pois segundo Candido (1996, p.65) “Muitas vezes, o elemento simbólico não está na peculiaridade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco”. Dessa maneira, há na poesia a possibilidade de transformar os sentidos que determinadas palavras expressam, por outras significações, o poeta tem a capacidade de estabelecer analogias, compara um universo a outro, consegue ressignificar as palavras e dar

nova utilidade a um simples termo da língua.

Ainda na primeira estrofe no trecho “que tanto colaborou/pro progresso do brasil” percebe-se a consciência do eu lírico em relação as contribuições dos descendentes de Africanos para o progresso do Brasil, o uso do advérbio “tanto” está intensificando o sentido do verbo “colaborar”, com a intenção de dizer que os negros colaboram muito para o progresso da nação brasileira, ou seja, por meio da afirmação, nota-se um eu lírico que é conhecedor da participação dos negros nas atividades que desencadearam o desenvolvimento da sociedade.

A consciência da colaboração do negro para o progresso de uma nação, só é possível apoiado na existência de uma memória histórica, visto que é impossível uma pessoa ter acompanhado toda a trajetória histórica de um país, dado o ciclo vital do ser humano, o que indica conseqüentemente, que o eu lírico só tem essa informação com base em uma memória histórica, e / ou numa memória coletiva, que o permite conhecer o passado apoiado em elementos que armazenam ou dinamizam as memórias de um dado contexto social. Segundo Halbwachs (1990) memória histórica é uma forma resumida e esquematizada, situada em livros, gravuras ou em outro suporte, com o objetivo de manter vivas informações de uma sociedade. Vale situar que a memória histórica é também uma memória coletiva compartilhada no seio da sociedade, o compartilhamento das memórias históricas seja por meio de livros, contos ou narrativas orais possibilita que os sujeitos tenham acesso à história geral de determinado meio social.

As memórias históricas são as que são possíveis ter-se sem que o sujeito esteja diretamente ligado ao ocorrido, “Carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conversação ou pela leitura. Mas é uma memória emprestada e que não é minha. No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo [...]. (HALBWACHS, 1990, p. 54). É fundamental, repensar sobre a memória histórica como uma memória que

contribui para manter viva a trajetória das nações, e para entender como a sociedade atual está marcada por fatos históricos. Dessa forma, o presente e as relações sociais atualmente estabelecidas também podem ser explicadas com base nos fatos históricos. Contudo, é válido destacar que a memória histórica, além de coletiva está propensa a distorções sociais e modificações, pois é reconstruída, assim como a memória individual por sujeitos subjetivos.

A segunda estrofe do poema também é composta por 6 versos, sendo que há a presença de algumas rimas pobres, de acordo com Goldstein (2006) as rimas entre as mesmas classes gramaticais são designadas rimas pobres. A título de exemplo, tem-se as rimas entre os três adjetivos “valorizado”, “humilhados” e “honrado” rimam entre si, de forma intercalada, embora o adjetivo “humilhados” esteja no plural para concordar com o substantivo “negros”, sonoramente rima com os demais adjetivos ao se realizar a leitura do poema.

Antes o povo negro  
 não era **valorizado**,  
 por isso os nossos negros  
 sentiam-se **humilhados**  
 E nunca se assumiam  
 um povo grande e **honrado**.

No início da segunda estrofe tem-se novamente uma referência de tempo com advérbio “antes”, reafirmando que anteriormente a situação dos sujeitos negros era bem diferente da atual, também consta a presença dos verbos conjugados no tempo passado “era” “sentiam-se” e “assumiam”, que indica que antes o contexto social era totalmente distinto do tempo presente, o uso dos verbos no passado cria uma ideia de oposição com o tempo presente, de acordo com Aristóteles (2008) o verbo é um elemento significativo que indica o tempo dos acontecimentos, ou seja, de acordo com sua conjugação tem-se

conhecimento sobre o tempo em que as ações aconteceram, se os verbos encontram-se flexionados no pretérito, indica obviamente que as ações ocorreram no passado. O eu lírico ao situar que “antes o povo negro/ não era valorizado”, explica em seguida que em decorrência da não valorização das pessoas negras é que elas se sentiam humilhadas, o adjetivo “humilhados” sintetiza um aglomerado de ideias e carrega um peso de negatividade para quem o vivencia. Por conseguinte, o eu lírico explica que por causa dos negros sentirem-se humilhados eles nunca se assumiam “um povo grande e honrado”, percebe-se, aqui, explicitamente que o eu lírico do poema caracteriza os sujeitos negros de forma positiva.

É interessante apontar que há no terceiro verso da segunda estrofe a primeira ocorrência do pronome “nossos” “os nossos negros” que indica a relação de proximidade do eu lírico com os sujeitos negros, pois até então, no decorrer da leitura do poema, tem-se um eu lírico que fala o tempo inteiro do negro, ou seja, fala de modo positivo de uma determinada identidade, contudo, ainda revela ao seu leitor se é pertencente ou não a ela, já que embora conte sobre suas memórias históricas, individuais e coletivas não afirma até então se faz parte ou não da população negra.

Na segunda estrofe também aparece pela segunda vez dentro do poema o termo “povo negro”, como indicador de um grupo de pessoas de identidade negra, porém, ao se pensar na palavra “negro” do ponto de vista simbólico, encontrar-se-ão várias designações, pois de acordo Chervallier e Greerbrant (2003) o simbolismo do negro varia conforme a época e as regiões em que é utilizado. O primeiro conceito que aparece no dicionário de Símbolos do autor afirma que

é mais frequente o negro simbolicamente ser entendido em seu aspecto frio e negativo. O segundo conceito aponta que o negro expressa simbolicamente passividade, remetendo ao estado de morte consumada e invariável, assim o



negro representa a cor do luto. No terceiro conceito o negro é apontado também como a cor do luto no Ocidente e originalmente como símbolo da fertilidade. Ao se avançar para o oitavo conceito que é o último:

Do ponto de vista da análise psicológica, em sonhos diurnos ou noturnos, bem como em percepções sensíveis do estado de vela, o negro é considerado como ausência de toda cor, de toda a luz. O negro absorve a luz e não a devolve. Evoca primeiro de tudo, o caos, o nada, o céu noturno, a escuridão terrena da noite, o mal, angústia, tristeza, o inconsciente e a morte. (CHERVALLIER e GREERBRANT, 1986, p.749, tradução nossa).

Observa-se que em praticamente todos os conceitos simbólicos o negro é associado a elementos negativos, degradantes, enfim, seria basicamente a representação daquilo que é o oposto de bom. Associa-se a cor negra à morte, à escuridão, ao medo, a tudo que se relaciona a coisas não positivas, opondo-se à cor branca. Contudo, no contexto usado pelo eu lírico do poema o emprego da palavra negro está ligado ao sentimento de identidade, de reconhecimento, de um grupo social de pessoas denominado como “povo negro” no primeiro verso da segunda estrofe, considerando isso, Bauman (2005) afirma que a identidade e o sentimento de pertencimento são dispostos mutáveis e construídos socialmente ao longo da vida do sujeito, com isso, nota-se que o uso do termo não é empregado com o sentido de negatividade, pelo contrário, é usado com a ideia de designar o sentimento representatividade étnica.

A segunda estrofe faz referência ao momento de escravidão negra no Brasil, cujo contexto histórico aponta para a desvalorização do sujeito negro, pois na condição de escravo o negro era coisificado, visto como um objeto de troca e venda “o escravo circulava como mercadoria, idêntica, àquele a qual ele próprio produzia. E é nesse nível de relações econômicas que o escravo é socialmente *coisificado*” (MOURA, 2014, p. 49). O negro entendido enquanto uma “coisa”, não tinha o direito sobre seu próprio corpo, pois era propriedade dos senhores que o possuíam, logo, toda produção feita pelo negro também

pertencia aos seus donos. Sobre este ponto, Gorender (2010, p. 90) acentua que “há aí portanto, uma relação assimétrica, no sentido de que a propriedade se sujeita ao proprietário e nunca o contrário”.

O escravo enquanto propriedade, era inteiramente sujeito ao seu senhor, visto apenas como objeto a ser usado como mão de obra de baixo custo, uma vez que ele não tinha direitos legais e sociais, mas apenas obrigações, pois estava a serviço de seu proprietário. O negro tidocomo escravo não era visto como um ser humano, mas sim como um ser de raça inferior, vale situar, que na época isso era totalmente aceitável e pouco questionado, pois a cor da pele tinha implicações no valor das pessoas, e possuir um escravo era algo naturalizado e aceitável.

O modo de produção escravista era fundamental na dinâmica trabalhista, pois toda economia Brasileira girava em torno da escravidão, os recursos eram explorados juntamente com a força de trabalho do negro. A economia era pautada neste sistema em que toda mão de obra advinha do trabalho escravo, cabendo aos senhores donos de grandes produções apenas administrar as negociações, exportações e também controlar e organizar a mão de obratrabalhista, pois “Sem o fluxo permanente da compra dessa mercadoria viva, o sistemaescravista não poderia sobreviver e desenvolver-se. Ela era a mola propulsora de tudo que davaaquilo que dava vida ao sistema [...]”. (MOURA, 2014, p. 66 e 67).

Não obstante, manter o sistema escravista era essencial, uma vez que toda produção dependia exclusivamente da exploração do trabalho do negro. Com vista disso, havia muitos que fomentavam e contribuía para que não se rompesse as barreiras da escravidão, pois ela representava lucro e alta produção para a sociedade majoritária. Toda comercialização como troca, venda e exportação no mercado era fruto direto de uma organização que se estruturava com base no trabalho escravo.

A terceira estrofe do poema, é constituída por 6 versos, de forma que a palavra “Negado” rima com “cuidado” e novamente com o verbo “negado” explícito na última linha dessa estrofe.

Os negros reconhecendo  
todo direito **negado**<sup>6</sup>  
começou correr atrás  
mesmo com muito **cuidado**  
E com muita segurança  
Para não lhe ser **negado**

Nessa parte do poema, é apresentada uma breve descrição da trajetória histórica do negro no Brasil, mais especificamente fazendo referência com o momento em que os descendentes de escravos africanos começaram a lutar pelo reconhecimento dos seus direitos, sobre esse ponto do poema, pode-se considerar as contribuições do pensamento de Leite (2000) que afirma que nos últimos vinte anos os descendentes de africanos a nível nacional e de forma organizada em associações quilombolas, começaram a reivindicar diversos direitos como acesso à terra, reconhecimento legal como comunidade quilombola, liberdade de expressão, e o livre exercício das práticas culturais e religiosas.

O eu lírico do poema situa na totalidade da estrofe que a população negra tomou consciência dos direitos que lhe cabiam e iniciou com cautela diversas lutas sociais. Conforme Moura (1986) a partir do momento em que os escravos começaram a criar quilombos e resistir à escravidão, assinala justamente uma tomada de consciência do seu nível de exploração, uma vez que não mais se colocavam como escravo, mas sim como cidadão, reivindicando direitos indispensáveis aos homens. Dessa forma, as formações dos quilombos apontavam para uma importante reflexão, os negros não aceitavam mais a condição de escravo que lhe era imposta, tornavam-se cada vez mais

conscientes da exploração que sofriam e, fugindo protestavam contra o sistema, pois era um indicativo que não estavam mais dispostos a servir aos senhores.

Esta ponte estabelecida na consciência desses escravos com a sua situação estrutural é uma demonstração de que, em circunstâncias especiais, os velhos conceitos consagrados sobre as limitações do escravo no processo do conhecimento, muitos deles repetidos por simples mimetismo científico, não são suficientes para interpretar a realidade emergente. (MOURA, 1986, p. 76).

É perceptível que em determinado momento foram notórias a reivindicação e a consciência do escravismo por parte dos negros, isto é, aos poucos eles tomaram consciência da sua situação social. Este quadro de tomada de consciência não era pertinente à elite que sobrevivia economicamente do trabalho escravo, por outro lado, provava que os negros não eram indivíduos incapazes e limitados no processo do conhecimento, como tanto foi declarado na e pela sociedade, pelo contrário, os negros estavam cada vez mais adquirindo elementos que os tornavam cientes do seu nível de exploração e que os faziam rejeitar a qualquer custo a escravidão.

O eu lírico do poema situa na totalidade da estrofe que a população negra tomou consciência dos direitos que lhe cabiam e iniciou com cautela diversas lutas sociais. Conforme Moura (1986) a partir do momento em que os escravos começaram a criar quilombos e resistir à escravidão, assinala justamente uma tomada de consciência do seu nível de exploração, uma vez que não mais se colocavam como escravo, mas sim como cidadão, reivindicando direitos indispensáveis aos homens. Dessa forma, as formações dos quilombos apontavam para uma importante reflexão, os negros não aceitavam mais a condição de escravo que lhe era imposta, tornavam-se cada vez mais conscientes da exploração que sofriam e, fugindo protestavam contra o sistema, pois era um indicativo que não estavam mais dispostos a servir aos senhores.

Esta ponte estabelecida na consciência desses escravos com a sua situação estrutural é uma demonstração de que, em circunstâncias

especiais, os velhos conceitos consagrados sobre as limitações do escravo no processo do conhecimento, muitos deles repetidos por simples mimetismo científico, não são suficientes para interpretarem a realidade emergente. (MOURA, 1986, p. 76).

É perceptível que em determinado momento foram notórias a reivindicação e a consciência do escravismo por parte dos negros, isto é, aos poucos eles tomaram consciência da sua situação social. Este quadro de tomada de consciência não era pertinente à elite que sobrevivia economicamente do trabalho escravo, por outro lado, provava que os negros não eram indivíduos incapazes e limitados no processo do conhecimento, como tanto foi declarado na e pela sociedade, pelo contrário, os negros estavam cada vez mais adquirindo elementos que os tornavam cientes do seu nível de exploração e que os faziam rejeitar a qualquer custo a escravidão.

O terceiro verso dessa estrofe diz que o escravo “começou **correr atrás**”, a metáfora “correr atrás ” segundo o dicionário informal Online significa “buscar ou perseguir uma meta, objetivo ou propósito. Investir tempo e recursos para conseguir ou realizar algo. Não ficar parado. Se mexer. Fazer alguma coisa [...]. Ter disposição para enfrentar e resolver problemas. Dedicar-se. Fazer as coisas com persistência até conseguir o que buscava [...], ou seja, a expressão usada sinaliza que o escravo foi em busca de atingir uma meta, o segundo verso da estrofe seguinte que afirma que “**Grande luta** foi travada” também aponta que o escravo foi sujeito ativo no processo, pois ele reivindicou, lutou e buscou meios para atingir a liberdade, sobre esse aspecto, Castro (2006) afirma que diversos elementos possibilitam pensar na relação escravidão e sujeito, de forma nova, contrária a estabelecida pela literatura dominante que persiste na imagem do negro enquanto aquele que se sujeitava ao sistema. Na mesma linha de pensamento Moura (1986) reflete que o negro escravo, não fora somente o indivíduo passivo e submisso que se deixou explorar sem reivindicar, como tanto a história geral insiste em apontar, pelo contrário, o escravo foi também

sujeito ativo, que lutou com as armas que tinha disponíveis ao seu alcance, resistiu dentro das suas possibilidades.

A quarta estrofe é um quinteto, diferente das demais, é composta por apenas 5 versos, com apenas uma rima rica entre o verbo “travada” presente no final o segundo verso e o adjetivo “pisoteada” no último verso da estrofe. Sonoramente esta estrofe soa diferente das outras do poema.

Graças ao nosso Zumbi!  
Grande luta foi **travada**.  
buscando nossos direitos,  
Direitos de nossa raça,  
de não ser mais **pisoteada**.

Nesta estrofe há muitos elementos que devem ser analisados, o primeiro diz respeito ao uso do pronome “nosso” que faz referência à primeira pessoa do plural e indica geralmente posse ou pertencimento, o uso do pronome no decorrer da estrofe nós revela que o eu lírico faz parte da identidade negra, já que se insere dentro do contexto do qual fala. Assim o verso “Graças ao nosso Zumbi”, aponta, por conseguinte, a ideia de que o “Zumbi” também representa o eu lírico, já o verso “buscando nossos direitos” dá a ideia de que o eu lírico também tem os direitos da classe à qual se refere. No verso “Direitos de nossa raça”, percebe-se claramente que o eu lírico se auto afirma pertencente à raça negra da qual ele fala durante todo o poema.

O conceito etimológico de raça, de acordo com Munanga (2003, p. 01) “veio do italiano *razza*, que por sua vez veio do latim *ratio*, que significa sorte, categoria, espécie. Na história das ciências naturais, o conceito de raça foi primeiramente usado na Zoologia e na Botânica para classificar as espécies animais e vegetais”, o termo é usado biologicamente para classificar espécies diferentes, e, portanto, não se aplica à espécie humana, visto que as diferenças entre as pessoas não são suficientes para classificá-las em raças distintas.

Conforme Munanga (2003) os estudiosos do campo da Biologia, concluíram que a raça não se sustenta biologicamente para fazer referência às pessoas, mas é um conceito social usado para explicar a diversidade humana, mesmo que a raça não exista biologicamente, esse fator, não é suficiente para fazer com que o termo não seja mais usado, pois o conceito se sustenta no imaginário social. Dessa forma, continua-se usando o termo para fazer referência à diversidade de grupos étnicos, tanto que o próprio poeta utiliza a palavra raça para afirmar que pertence a um grupo étnico específico.

Por fim, chama atenção o verbo “pisoteada” fazendo referência às pessoas de cor negras que no passado sofreram muitas violações e privações em decorrência da cor, é perceptível o uso da palavra “pisoteada” no sentido figurado, não quer dizer que realmente o povo negro foi pisoteado no sentido próprio expresso pela palavra, mas sim que a população negra, sofreu humilhações, desprezos e foi inferiorizada. Essa estrofe aponta para o racismo que circunda as pessoas de pele negra, para Munanga (2003, p. 08). “O racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural”, isto é, o racismo se apoia na ideia que existem grupos étnicos superiores e inferiores e de que os primeiros devem se sobrepôr aos segundos por serem considerados inferiores nos aspectos, culturais, sociais, intelectuais,

O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, lingüísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo à qual ele pertence. (MUNANGA, 2003, p.08).

Na sociedade, o racismo sempre afetou os grupos sociais considerados minorias, a perseguição, a desvalorização e o desprezo foram armas para atacar aqueles julgados como raça inferior, dentre os grupos perseguidos consta a população negra que ao longo da história foi discriminada por sua cor e por ser



considerada socialmente e culturalmente inferior. Diante desse contexto histórico o poema também faz uma crítica ao racismo que ainda hoje atinge os sujeitos negros, bem como também evidencia a luta e o desafio para superar a exclusão diante do preconceito existente.

Ao se considerar o emprego da palavra “pisoteada” no sentido figurado, é indispensável frisar que dentro de qualquer poema pode haver segundo Candido (1996) a presença tanto da linguagem figurada como da linguagem não figurada.

O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem quotidiana. As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária. (CANDIDO, 1996, p.69).

A partir de tal pensamento, é possível refletir que o uso de alguns termos no sentido figurado, ou não, adquirem uma certa expressão singular criada pela forma com que o poeta dispõe as palavras e dela faz uso. Com isso, um mesmo poema pode apresentar oscilação entre linguagem figurada e não figurada, assim como também pode fazer uso mais de um tipo de linguagem em detrimento de outro. Observa-se que na poesia “AMORQUIT” existem as duas formas de linguagem, ora o poeta se utiliza da palavra no sentido literal, ora as palavras ou expressões são percebidas como símbolos, se desvinculando do seu significado comumente usual.

O segundo elemento importante de ser analisado refere-se à simbologia incorporada à palavra “Zumbi”. De acordo com Carneiro (1966) o zumbi foi um negro que chefiou o quilombos Palmares na fase mais importante da luta, sendo provável que o nome Zumbi fosse um título ou um apelido, cujo significado seria “deus da guerra”. Zumbi assumiu a chefia do quilombo após a

morte de seu tio Ganga-Zumba e provavelmente participou de todos os combates nos Palmares. É perceptível a partir da leitura de Carneiro (1966) que Zumbi foi o símbolo da resistência negra no Brasil, cuja imagem era temida pela sociedade escravocrata, haja vista que representava a luta contra a escravidão negra.

Considerando os apontamentos sobre a história de Zumbi, percebe-se que o eu lírico nos versos “Graças ao nosso Zumbi! / Grande luta foi travada”, assinala justamente a importância dessa figura no cenário das lutas travadas para o fim da escravidão, pois há a afirmação de que por causa do Zumbi foi possível haver muitas batalhas e conquistas para a população negra, o uso da palavra “Zumbi” remete não só a uma pessoa física que lutou de forma heroica para defesa e liberdade dos escravos, mas remete também à ideia de um símbolo de representatividade de uma população de identidade específica, nesse caso, ocorreu o que Bakhtin (1997) chama de conversão de um instrumento em signo ideológico, que é quando algo deixa de assumir seu significado comum, para adquirir uma significação, um sentido ideológico.

Segundo Reis (2004, p. 19 e 20).

Os autores marxistas foram responsáveis pela simbologia atual em torno de Zumbi e de Palmares. Desde 1978 o dia 20 de novembro no Brasil foi destinado às celebrações do Dia Nacional da Consciência Negra. A cada ano esta data vem se afirmando como palco das mais diversas manifestações do protesto negro; e mais, como uma ritualização da memória do herói negro Zumbi dos Palmares. Nele são identificados todos os valores que legitimam as reivindicações por mais igualdade e liberdade social do povo negro. Contemporaneamente tem sido o símbolo não só da etnia negra no Brasil, mas também de todos aqueles indivíduos que se sintam injustiçados.

A partir dos estudos da autora Reis (2004) ao analisar a imagem de Zumbi ao longo da História, constatou-se diversas simbologias da figura de Zumbi como sendo símbolo das classes oprimidas, da liberdade, da luta negra no Brasil, ainda, símbolo máximo da resistência escrava, e por fim, símbolo da luta

pela liberdade. Desse modo, o uso dentro do poema da palavra “Zumbi” remete automaticamente ao seu emprego enquanto símbolo da representação da luta e da resistência negra contra a escravidão.

A quinta estrofe apresenta 6 versos, com rimas pobres entre o verbo “dizer”, “prazer” e “conhecer”, presentes de forma alternadas dentro da poesia. É interessante, que na extensão de quase todo o poema há a ocorrência de rimas entre o segundo, quarto e sexto verso, exceção as estrofes que não são compostas por 6 versos.

Hoje sou Quilombola  
Tenho orgulho de **dizer**.  
Digo isto a todo mundo  
Sempre com muito **prazer**  
Os quilombolas do Tipintiga  
você precisa **conhecer**

A quinta estrofe é essencial para o leitor entender alguns posicionamentos e afirmações feitas ao longo de todo o poema, pois há uma revelação do eu lírico a respeito da sua identidade por meio do verso “Hoje sou Quilombola”, ou seja, ele se auto afirma e se identifica como Quilombola. De acordo com o decreto nº 4887, de 20 de novembro de 2003, já discutido neste trabalho, a pessoa quilombola é aquela cujos ancestrais viveram e sofreram o processo de escravidão, isto é, a população negra descendente de escravos, e que apresentam trajetória histórica própria com marcas do processo de escravidão sofridas por seus antecessores. Este decreto ainda demarca que o processo de reconhecimento de um quilombola necessita primordialmente da autoafirmação do sujeito enquanto pertencente à comunidade quilombola. O fato do eu lírico se auto identificar enquanto quilombola, implica em muitos fatores, como a questão do orgulho e do autoconhecimento enquanto pertencente a um grupo étnico formado por um processo histórico diferente

dos demais grupos sociais, uma vez que se auto declarar Quilombola, consiste consequentemente, na afirmação de ser descendente de um grupo social que foi ao longo da história escravizado, marginalizado e excluído pela sociedade, ou seja, acarreta também, ainda, hoje, em possíveis discriminações étnicas decorrentes de toda a trajetória da qual fazem parte.

Contudo, é perceptível que o eu lírico do poema assume sua identidade, narra e descreve alguns acontecimentos que marcaram historicamente seu grupo social, e por meio dos extratos “Hoje sou Quilombola / Tenho orgulho de dizer” demarca exatamente a honra de ser pertencente à identidade quilombola, o reconhecimento de forma positiva diante um conjunto de fatores que marcam essa identidade, pois a forma que o eu lírico vai conduzindo seu poema até as linhas finais aponta justamente para uma forma benéfica e afetiva de como ele vê as pessoas de identidade negra. De acordo, Gomes (2005), a identidade negra vai se construindo de forma gradativa, envolvendo muitos elementos, desde as primeiras relações estabelecidas dentro do próprio grupo social e familiar. Destarte, o processo de construção de identidade parte do núcleo familiar e envolve outras relações feitas pelo sujeito ao longo da vida.

Nos fragmentos “Digo isto a todo mundo/ Sempre com muito prazer”, evidencia que o eu lírico não tem vergonha de assumir sua identidade, pelo contrário, ele faz questão de demarcar suas raízes identitárias e reconhecer para todos na sociedade que é quilombola e pertence a uma comunidade tradicional. Neste cenário, Brasil (2004) frisa que comunidades remanescentes são grupos sociais, cuja identidade é diferente das demais na sociedade e que envolve processos de auto- identificação, com vista disso, o eu lírico encerra a estrofe com os trechos “Os quilombolas do Tipitinga / você precisa conhecer” convidando os leitores do poema “AMORQUIT” a conhecer a comunidade de Tipitinga que é distinta de outros grupos na sociedade.

Tem-se a sexta estrofe que é uma oitava (constituída por 8 versos), a

única estrofe com extensão maior dentro da poesia, com rimas pobres presentes entre os substantivos “associação” “mãos” e “solução”, intercaladas entre o segundo, o quarto, o sexto e oitavo verso. Em relação a todas as tentativas de rimas constantes ao longo de todo o poema, é possível refletir que mesmo que o poeta não tenha conhecimento desses elementos, além de outros que compõem os fundamentos do poema, mesmo assim, ele é capaz de fazer uso desses recursos de modo autônomo.

Nós temos a AMORQUIT  
É nossa **Associação**.  
Nas mãos de seu Severino  
sei que está em boa **condição**<sup>4</sup>  
No segundo domingo do mês  
É nossa **reunião**  
Que em qualquer dificuldade  
Encontramos a **solução**.

Essa é a última estrofe do poema, e inicia com o pronome pessoal da primeira pessoa do plural “nós” o que indica que o poeta assume uma voz de representatividade, ele deixa de falar de um ponto comum, apenas como uma pessoa individual, para se colocar enquanto uma voz no plural, isto é, ele fala por ele e por uma comunidade inteira que é Tipitinga. Nessa estrofe o eu lírico apresenta a Associação a qual faz parte denominada pelas siglas AMORQUIT, em seguida por meio dos fragmentos “Nas mãos de seu Severino/ sei que está em boas condições”, há novamente o emprego de expressões no sentido figurado “nas mãos” (e em uma das versões encontradas havia o mesmo verso “sei que está em boa condição” reescrito “sei que está em boas mãos”) que indica respectivamente que a Associação está sob direção do Seu Severino, e que está muito bem representada, sob responsabilidade de uma pessoa confiável e

---

<sup>4</sup> Em uma das versões entrou-se o verso mesmo verso substituindo a expressão “em boa condição” por “em boas mãos”.

segura. O poema encerra-se comunicando o dia da reunião da Associação e enfatizando que nela os seus participantes encontram sempre a solução dos problemas enfrentados.

É interessante destacar que o poeta faz outras construções de sentidos com palavras simples do cotidiano, faz uso de expressões metafóricas, cria por meio de palavras, uma imagem do passado e do presente das pessoas de identidade negra, faz uso de simbologias, mesmo sem ter consciência que esses elementos fazem parte de unidades expressivas dentro do texto poético.

[...] detenhamo-nos um pouco no tipo de homem que faz versos. Antes de mais nada, devemos registrar que ele é dotado de um senso especial em relação as palavras, e que sabe explorá-las por meio de uma técnica adequada a extrair delas o máximo de eficácia. Só a tais homens ocorre o fenômeno chamado inspiração, que é uma espécie de força interior que o leva para certos caminhos da expressão (CANDIDO, 1996, p.64).

A capacidade de lidar e manipular as palavras, talvez ocorra justamente com a ajuda do elemento da inspiração disposto no sujeito que escreve. Assim, infere-se que mesmo que o poeta tenha como ele mesmo afirma dificuldades na escrita da língua portuguesa, não é um impedimento para escrever, pois ele constrói poesias ricas em elementos reflexivos para pensar a sociedade, a comunidade quilombola e a história da população negra. O poeta realiza na sua escrita a transmutação de significados das palavras, e dá a vida a termos usuais do cotidiano, além de falar do mundo sob uma perspectiva singular e única que é por meio de versos poéticos.

Em conclusão, a poesia “AMORQUIT” apresenta diluído na sua dimensão, o dispositivo da memória que delineia cada verso, assim sendo, a memória contribui para que o eu lírico fale do passado da geração a qual pertence, encontre traços que se identifica, permite também que ele se reconheça enquanto pertencente à etnia negra, a uma comunidade quilombola, ou seja, a memória auxilia no sentimento de pertencimento de uma determinada

identidade, conseqüentemente, “Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. (CANDAUI, 2012, p.16). A memória e identidade são dispositivos que necessitam um do outro na construção e na percepção do ser humano.

Desse modo, o poeta fazendo uso de alguns fundamentos do poema como a rima, a sonoridade e o verso, além de recursos como as imagens, os símbolos, as metáforas dentre outras unidades expressivas, constrói de certa forma uma narrativa que versa sobre a identidade negra, que faz o leitor pensar o que é ser negro na atualidade em comparação ao passado, pois o poeta remete e cria imagens de um dado contexto social, no caso, a escravidão. Dessa forma, todos são convidados a permear e a conhecer um pouco dessa identidade negra quilombola através não só da memória do eu lírico, mas das memórias emprestadas que ele possui.

O tipo de escrita feita por Rozalvo Farias aponta para uma literatura de caráter afrodescendente, sobre isso, Luciano (2012), afirma que a literatura Afro-Brasileira, no processo de formação de identidades coletivas, demarca uma escrita de cunho quilombola, isto é, uma escrita de forte resistência, que objetiva por meio da arte representar todo um povo, para tanto, mexe no passado, na busca de construir um presente sem as marcas da corrente da escravidão.

### *3 Considerações Finais*

Este artigo teve como objetivo geral analisar a poesia AMORQUIT do poeta Rozalvo Ramos Farias, quilombola da comunidade de Tipitinga no município de Santa Luzia do Pará- PA. A análise consistiu nos elementos mais frequentes na escrita poética do sujeito pesquisado, a poesia explora a história social do negro no Brasil desde o processo de escravidão até a situação atual



das pessoas negras quilombolas.

A análise realizada apontou para uma poesia permeada pelo sentimento de identidade e pertencimento do sujeito, cuja temática aponta para o contexto de produção que é a comunidade de Tipitinga, além de trazerem nas suas entrelinhas marcas de um povo, de uma história social, de uma concepção de vida e de sociedade. A poesia traz a percepção de mundo do poeta, suas reflexões, seus questionamentos, seus conhecimentos e saberes populares, a sua escrita é dotada de informações sobre seu espaço de vivência, sobre a trajetória histórica dos seus antepassados, ou seja, uma riqueza de elementos e aspectos sociais.

A partir da análise da poesia AMORQUIT, foi possível detectar que o eu-lírico do poema detém conhecimentos sobre suas origens e raízes identitárias. Ao usar verbos flexionados no pretérito, reporta-se para o passado dos seus próprios descendentes, para a trajetória histórica de um grupo étnico que contribuiu para a sociedade brasileira ser o que é hoje, por sinal, isso é ressaltado pelo poeta na sua escrita. A poesia na sua totalidade segue um parâmetro de gradatividade, partindo da história geral do negro no Brasil, até o negro na atualidade, ou seja, tem-se na leitura do poema a percepção de uma narrativa que realiza o transcurso empreendido pelos descendentes de negros que foram feitos escravos.

A mesma poesia torna-se igualmente denunciativa na medida que situa sobre um importante problema que ainda hoje se enfrenta que é em relação ao preconceito, a exploração, a humilhação e os conflitos sofridos por negros, também contrapõe que apesar de todos os embates sociais ao longo da história contra essas pessoas, ainda assim, elas lutaram para conquistar direitos, tornaram-se conscientes do seu quadro de exploração e autônomos em relação a busca por melhores condições de vida e visibilidade social, ou seja, a poesia AMORQUIT, é dessa forma, não somente um poema sobre a percepção

de um sujeito em relação às suas experiências, mas uma voz representativa dentro de uma realidade social, uma vez que o poema finaliza falando sobre a comunidade tradicional quilombola de Tipitinga, inclusive, no primeiro verso da última estrofe do poema AMORQUIT há no trecho “Nós temos AMORQUIT” o pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nós” que assinala que o poeta fala enquanto uma voz de representatividade para seu grupo étnico, pois por trás do termo “nós” existe vários sujeitos negros quilombolas.

Paralelo às críticas sobre as discriminações em torno das pessoas afrodescendentes, o eu lírico constrói por meio do lirismo poético um novo olhar em relação a esse povo, na medida que enaltece de forma muito positiva a imagem do negro dentro da sociedade, citando as conquistas e avanços que obtiveram no decorrer dos anos, além da importância que os negros tiveram para a formação social e para o progresso do Brasil. Nesse sentido, o eu lírico expressa seu orgulho em pertencer a identidade étnica negra, bem como, na integralidade da narrativa poética demonstra um sentimento amoroso em relação ao seu espaço, suas origens e sua cultura, isto é, o eu lírico tem um sentimento de AMOR com o grupo social a qual faz parte historicamente.

A produção feita por Rozalvo Farias traz um conteúdo exatamente inverso da maioria das obras literárias produzidas que mostram o negro apenas como sujeito inferiorizado etnicamente, a escrita do poeta pesquisado vem contra o discurso de silenciamento do negro na história geral, cuja Literatura Brasileira torna-se um espaço de narrativa que caracteriza o negro somente com temas que remetem e recordam a sua escravidão no sentido negativo, omitindo sua cultura e silenciando-o enquanto sujeito social. À vista disso, a produção literária do poeta vem falar do negro que produz, que luta contra o preconceito, que trabalha, que escreve, que exalta seu território e suas manifestações culturais, vem falar do negro que está engajado politicamente, que conhece os seus direitos e seus deveres, aquele que está ciente do papel político do governo e dos problemas sociais em geral.

Enquanto alguns ainda se questionam se a literatura afro-brasileira existe, há representantes que assumem uma escrita marcada por sua identidade afrodescendente e de valorização do negro. Diante disso, reafirma-se a existência de uma literatura afro descendente e, problematiza-se a escrita como sendo um espaço aberto a qualquer etnia e classe social, pois a arte de escrever é libertadora e inclusiva, sendo uma produção cultural e de resistência social, assim, afirmar a presença de uma literatura afrodescendente, implica, em afirmar a presença negra na literatura e suas diversas formas resistência.

### REFERÊNCIAS

BRASIL. Brasil quilombola. 2013. Disponível em: <http://www.seppir.gov.br/portal-antigo/arquivos-pdf/guia-pbq>. Acesso em: 22 mar. 2018.

BRASIL. Guia de políticas públicas para comunidade quilombolas. Programa Brasil Quilombola. Brasília: 2004. Disponível em: [http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/brasilquilombola\\_2004.pdf](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/brasilquilombola_2004.pdf). Acesso em: 22 mar. 2018.

BRASIL. Legislação referente à política pública de regularização de territórios quilombolas. Disponível em: [http://www.incra.gov.br/media/politica\\_fundiaria/Quilombolas/legislacao\\_quilombola\\_condensada.pdf](http://www.incra.gov.br/media/politica_fundiaria/Quilombolas/legislacao_quilombola_condensada.pdf). Acesso em: 19 mar. 2018.

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

CARNEIRO, Edison. O quilombo dos Palmares. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CASTRO, Edna. Escravos e Senhores de Bragança (Documentos históricos do século XIX, região bragantina, Pará). Belém: NAEA, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 18. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

DICIONÁRIO INFORMAL. Significados, Definições, Sinônimos, Antônimos, Relacionadas, Exemplos, Rimas, Flexões. 2006-2019. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina, 2013. Disponível em: [http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem\\_digital.pdf](http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf). Acesso em: 05 jun. 2018.

GOLDSTEIN, Norma. Versos; sons; Ritmos. Séries Princípios- Ática. 14. ed. 2006. Cap. 04, 05, 06 e 07. p. 12-40.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Alguns-terminos-e-conceitos-presentes-no-debate-sobre-Relacoes-Raciais-no-Brasil-uma-breve-discussao.pdf>. Acesso em: 18 maio 2018.

GORENDER, Jacob. O escravismo Colonial. 4. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

HALL, Stuart. A centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação e Realidade, 1997. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>. Acesso em: 02 out. 2018.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

LEITE, Ilka Boaventura. Os Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. 2000. Disponível em: [http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_04/N2/Vol\\_iv\\_N2\\_333-354.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N2/Vol_iv_N2_333-354.pdf). Acesso em: 08 set. 2016.

LUCIANO, Helio José. O negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito. 2012. Semana da Educação. Anais. Educação e Movimentos Sociais. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/semanadaeducacao/.../onegronaliteratura.pdf>. Acesso em: 26 set. 2016.

MOURA, Clóvis. Dialética Radical do Brasil Negro. 2. ed. São Paulo: Fundação Maurice Grabois, 2014.

MOURA, Clóvis. Os Quilombos e a rebelião Negra. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem Conceitual das noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia. 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação- PENESB-RJ, 05/11/03. 2003. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Recebido em 20/02/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# CAETANO CONTEXTUAL: QUATRO CANÇÕES PARA ELUCIDAR O BRASIL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

CONTEXTUAL CAETANO: FOUR SONGS TO ELUCIATE BRAZIL IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

Roberto Remígio Florêncio<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra poética de Caetano Veloso é aqui analisada à luz dos pressupostos da decolonialidade, especialmente no que concerne às temáticas sociopolíticas, como em *Alegria, Alegria* (Sony, 1967), questões indianistas, retratada pela canção *Um índio* (Philips, 1977), sociais, como no rock *Podres Poderes* (Philips, 1984) e a valorização da cultura popular, presente em *Reconvexo*, gravada por Maria Bethânia (Polygram, 1990). Com um misto de experimentalismo, em acordes dissonantes e letras de caráter crítico-discursivo, as músicas apresentadas são, em seu conjunto, uma descrição do Brasil em suas últimas décadas do século XX. A partir da Análise do Discurso, o presente manuscrito busca apresentar pontos de vista sobre o entendimento geral das obras, como contributos do artista ao entendimento de sua época. Outras inferências podem ser produzidas a partir dos aspectos que foram evidenciados pelas análises apresentadas como premissas, segundo as informações explícitas, facilmente detectáveis nos textos, e implícitas, ocultadas pelas entrelinhas e pelo discurso metafórico utilizado pelo compositor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Popular Brasileira; Análise do Discurso; Interpretação de Texto.

**ABSTRACT:** The poetic work of Caetano Veloso is analyzed here in light of the assumptions of decoloniality, especially with regard to sociopolitical themes, such as in *Alegria, Alegria* (Sony, 1967), Indianist issues, portrayed by the song *Um Índio* (Philips, 1977), social, as in the rock *Podres Poderes* (Philips, 1984) and the appreciation of popular culture, present in *Reconvexo*, recorded by Maria Bethânia (Polygram, 1990). With a mixture of experimentalism, dissonant chords and critical-discursive lyrics, the songs presented are, as a whole, a description of Brazil in its last decades of the 20th century. Based on Discourse Analysis, this manuscript seeks to present points of view on the general understanding of the works, as the artist's contributions

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3590-9022>. E-mail: [betoremigio@yahoo.com.br](mailto:betoremigio@yahoo.com.br).

to the understanding of his time. Other inferences can be produced from the aspects that were evidenced by the analyzes presented as premises, according to the explicit information, easily detectable in the texts, and implicit information, hidden between the lines and by the metaphorical discourse used by the composer.

**KEYWORDS:** Brazilian Popular Music; Discourse Analysis; Text Interpretation.

## 1 Introdução

Uma obra de arte é apenas uma obra de arte. Não tem o dever de retratar a realidade subjacente ao seu contexto histórico, social ou mesmo artístico-cultural (BAKHTIN, 1992). Segundo o poeta Afonso Romano de Sant’Anna, a poesia para nada serve, além de nos manter vivos. Paulo Leminski falava em grande parte de sua obra sobre a inutilidade da poesia e o próprio Carlos Drummond de Andrade se perguntava: “Pra que isso?”, “Trouxeste a chave?”, “E agora, José?”. A propósito, foram/são muitos os poetas e pensadores das artes a questionarem a utilidade da poesia, da escrita, enfim, da poética (CANDIDO, 2004).

Porém, mais que uma obra de arte, a poesia, enquanto gênero textual, constitui-se em elemento de comunicação e informação, enquanto *texto*, baseando-nos em Marchuschi (1999), o ser humano dela se constitui em sua essência. Ainda que não tenha essa intenção, as artes, em geral, têm a vocação e a necessidade da expressão humana em busca de retratar o mundo, a vida e o próprio ser humano, em suas subjetividades e multirreferencialidades. O devir humano. O extra-humano. E, por isso, apresenta-se rodeada de subterfúgios, fugacidades e, parodiando Cecília Meireles, *eternidades*.

Distante da complexidade de discutir o termo *poesia* ou mesmo adentrar à seara de *gêneros textuais*, aqui apresentamos a obra poético-musical de Caetano Veloso como elemento que aponta (mostra, expõe, analisa, denuncia) o contexto em que estamos (autor e interlocutores) inseridos, de forma reveladora e, muitas vezes, elucidativa da realidade. A lavra de Caetano é



marcada pelo uso de metáforas, muitas delas com informações subliminares de extrema complexidade, e seu discurso é fruto de um vasto conhecimento de mundo e de artes, que o diferencia de um artista comum em relação à sua participação na formação de um pensamento coletivo e até na construção conceitual de elementos constitutivos da nossa cultura contemporânea.

A escolha deste artista octogenário, cantor e compositor em plena atividade nos dias atuais, se deu, principalmente, pelo fato de ele representar uma *ideologia* inovadora das letras de música da segunda metade do século XX, no Brasil marcado pela Ditadura Militar (1964-1985), relevantes movimentos culturais (Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo), redemocratização e uma explosão pop, que culmina na mercantilização explícita das culturas de massa da década de 1990. Caetano não só contempla todo o período escolhido para ser retratado (da década de 1960 à chegada do novo século), como esteve presente em praticamente todos os movimentos e momentos socioculturais do país. As músicas selecionadas observavam o critério de que marcam as quatro últimas décadas de século XX e aludem a diferentes contextos da história nacional. E, para não haver ‘contaminação’ do pensamento de outros autores, optou-se por recolher músicas em que Caetano Veloso aparece como único autor.

## **2 O contexto de Caetano**

Nascido em Santo Amaro, região do Recôncavo Baiano, com o nome de Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso, no ano de 194, teve sua veia artística estimulada por muitas leituras e uma família voltada à preservação das manifestações culturais e religiosas locais. Entre os artistas da música brasileira, com passagens significativas na literatura e no cinema, Caetano é um dos mais emblemáticos representantes dessa ambivalência comunicativa da poesia e música, sendo o nome referencial de letras com incontestável valor poético (FRANCHETTI; PÉCORA, 1988). Suas músicas estão transcritas em

livros didáticos da Literatura Brasileira. As letras de *Língua, O leãozinho* e *O quereres*, por exemplo, dão subsídios para análises sobre a construção textual, gramática, estética e outras discussões linguísticas. *O estrangeiro, Vamos Comer* e *Cajuína*, por outro lado, são músicas que apontam para análises mais filosóficas e sociais. Por tudo isso, o poeta-cantor adquire um importante papel enquanto representante de uma sociedade atenta com as novas tecnologias da informação e da comunicação, as mazelas que afetam o povo e com a própria produção artística.

Aqui, apresentamos quatro canções de Caetano, marcando respectivamente cada uma das quatro últimas décadas do século XX, com temáticas diversas e estilos diferentes (inclusive em ritmo musical), mas que se coadunem ao final como uma obra artística de relevância, com o poder de emanar análises socioculturais de razoável aprofundamento.

### ***2.1 Uma triste, mas esperançosa Alegria, Alegria***

Também presente em livros didáticos, antologias poéticas e avaliações externas, *Alegria, Alegria* é uma marca indelével da poesia concretista da lavra de Caetano. Com letra baseada no movimento antropofágico do Modernismo Brasileiro, e que lembra o dadaísmo, a letra datada de 1967 (*Caetano Veloso, Polygram, 1967*) aborda as questões sociais no contexto do período ditatorial e sua melodia é, no mínimo, inovadora, ao misturar o rock aos ritmos populares, como a ciranda, e fazer uso de instrumentos pouco usuais como a guitarra e o contrabaixo elétricos. É considerada o marco inicial do Tropicalismo, movimento capitaneado por Caetano, juntamente com Gilberto Gil e o maestro Rogério Duprat.

#### ***ALEGRIA, ALEGRIA (VELOSO, Caetano, CD *Caetano Veloso*, Polygram, 1967)***

*Caminhando contra o vento*

*Sem lenço e sem documento*

*No sol de quase dezembro,  
Eu vou.*

*O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em Cardinales bonitas,  
Eu vou.*

*Em caras de presidente,  
Em grandes beijos de amor,  
Em dentes, pernas, bandeiras,  
Bomba e Brigitte Bardot.*

*O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça.  
Quem lê tanta notícia?*

*Eu vou  
Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos.*

*Eu vou  
Por que não? E por que não?  
Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento  
Eu vou.*

*Eu tomo uma Coca-Cola  
Ela pensa em casamento  
Uma canção me consola  
Eu vou.*

*Por entre fotos e nomes*

*Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone,  
No coração do Brasil.*

*Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito*

*Eu vou  
Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo amor.*

*Eu vou  
Por que não? E por que não?*

O panorama sócio-histórico da época desta canção era de total predominância direitista. Estávamos em plena Ditadura Militar, especificamente nos “anos de chumbo”, como ficaram conhecidos os governos de Arthur Costa e Silva (1967-1969), da Junta Militar (1969) e de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), conhecido como o mais duro e repressivo do período. Nestes anos, cresce a repressão e uma severa política de censura é colocada em execução. É instituído o AI5, o Ato Institucional mais autoritário do regime ditatorial. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística são seletivamente proibidas. Alguns partidos políticos passaram para a ilegalidade e a UNE (União Nacional dos Estudantes) teve seu prédio incendiado. Muitos professores, intelectuais, artistas, políticos, jornalistas e escritores são investigados, presos, torturados, exilados ou assassinados.

O Regime Militar fora imposto com um grande golpe desde 1964 e, naquele final de década, já havia as revoltas contra esta ditadura. Os estudantes

iam às ruas protestar contra o governo que destruía as universidades, deixando-as reféns do sistema de negação do conhecimento. Parte da população participava de lutas e passeatas contra o regime militar, mesmo estas sendo proibidas e violentamente combatidas. As manifestações culturais eram desabonadas e a cultura importada era alienante. Por isso, Caetano cita Brigitte Bardot, Cardinales (em referência à atriz ítalo-americana Claudia Cardinale) e Coca-Cola (maior símbolo do capitalismo, representado pelo império norte-americano, que financiava os exércitos em toda a América Latina).

Ao começar a audição da música ou simplesmente da leitura da letra, é impossível não lembrar os versos de outra canção dessa época de censura. Trata-se de *“Para não dizer que não falei das flores”* (1969), do cantor paraibano Geraldo Vandré, também perseguido pelo Governo Militar, que convocava o povo para ir às ruas e lutar contra a ditadura vigente. As duas músicas se iniciam com a palavra “Caminhando” e isso já é um grande motivo para suscitar na população a lembrança uma da outra.

Só depois de Geraldo Vandré ter vencido um grande festival de música com esta canção e, também pelo fato de sua execução ter sido proibida e os discos terem sido destruídos pelo governo<sup>2</sup>, é que Caetano tem a sua *“Alegria, alegria”* (que era anterior à música de Vandré) também proibida. Fato explicável devido à complexidade da mensagem na letra da canção. As informações aparecem em forma de metáforas, como: *O sol nas bancas de revista* (sobre o que podia ser anunciado nas mídias, sob os ditames da censura); *Quem lê tanta notícia?* (em relação à alienação do povo ao apoiar um regime ditatorial e excludente); *O sol é tão bonito* (o sol de verdade, no sentido da iluminação, do

---

<sup>2</sup> Era comum a apreensão e destruição de livros, discos ou fitas por parte do governo militar. Em 1976, a música *Ovelha Negra (Fruto Proibido)*, Som Livre, 1975), de Rita Lee, foi proibida e os discos foram confiscados e, mais recentemente, o álbum de lançamento da banda de rock carioca Blitz foi censurado em duas faixas, que foram expressamente riscadas dos discos de vinil, em 1981.

entendimento); e por fim, os versos consoladores *eu quero seguir vivendo amor/eu vou, por que não?*

## 2.2 O índio em *Um índio*

“Um índio”, em particular, é uma dessas obras de arte que cabem em qualquer antologia poética, pois se trata de um texto com indiscutível caráter literário, criativo e questionador, em que as figuras de linguagem são quase didaticamente contempladas.

Composta por Caetano em 1976, e incluído no show *Doces Bárbaros*<sup>3</sup>, registrado em disco (vinil, atualizado para CD em 1990) pela Phillips, a música foi regravada pelo próprio Caetano no disco *Bicho* (Phillips, 1977) e em *Circuladô Vivo* (Philips, 1992), por Zé Ramalho (*Opus Visionário*, EPIC Records, 1986) e Elba Ramalho, em apresentações ao vivo. Em sua letra, de rimas esdrúxulas, o autor insinua a capacidade do indígena enquanto ser preservacionista, que se encontra em patamar de evolução superior à maioria dos mortais ou em igualdade aos grandes ídolos da humanidade, não coincidentemente, todos não-brancos (Muhammed Ali, Bruce Lee, Mahatma Gandhi), incluindo o personagem ficcional Peri.

### **UM ÍNDIO (VELOSO, Caetano. *Bicho*, Philips, 1976)**

*Um índio descera de uma estrela colorida, brilhante  
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
E pousará no coração do hemisfério sul /Na América, num claro instante  
Depois de exterminada a última nação indígena  
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida  
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias.*

<sup>3</sup> Projeto formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, em comemoração à primeira década de carreira de cada um deles, marcado por uma série de shows em diversas capitais brasileiras, que culminou no lançamento do disco duplo e ao vivo intitulado *Doces Bárbaros* (Phillips, 1976).

*Virá / Impávido que nem Muhammad Ali*  
*Virá que eu vi / Apaixonadamente como Peri*  
*Virá que eu vi / Tranquilo e infalível como Bruce Lee*  
*Virá que eu vi O axé do afoxé Filhos de Gandhi. Virá*

*Um índio preservado em pleno corpo físico*  
*Em todo sólido, todo gás e todo líquido / Em átomos, palavras, alma, cor*  
*Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico*  
*Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico*  
*Do objeto-sim resplandecente descerá o índio*  
*E as coisas que eu sei que ele dirá, fará*  
*Não sei dizer assim de um modo explícito*  
  
*Virá / Impávido que nem Muhammad Ali*  
*Virá que eu vi / Apaixonadamente como Peri*  
*Virá que eu vi / Tranquilo e infalível como Bruce Lee*  
*Virá que eu vi O axé do afoxé Filhos de Gandhi. Virá*  
  
*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos*  
*Surpreenderá a todos não por ser exótico*  
*Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.*

Não obstante à citação, o índio (indígena) de Caetano aparece muito próximo do herói nacional, imortalizado pelas obras do Romantismo Brasileiro, em especial no indianismo de José de Alencar (1829-1877); é ainda o bravo, mítico, justo e perfeito exemplar do ser humano na Terra. O próprio Peri (protagonista do romance *O Guarani*, de José de Alencar, 1865) é citado como herói entre os brancos. Se, na obra, pela força e determinação, Peri é exaltado, depois a crítica literária se rebela contra ele, *acusando-o* de abandonar o seu povo pelo amor (teoricamente não correspondido) de Ceci. Seu criador, Alencar, é constantemente rechaçado pelos seus posicionamentos eurocêntricos na tentativa de branqueamento do povo brasileiro, em detrimento da miscigenação étnica. Por exemplo, o autor cria o nome da índia *Iracema* a partir



do anagrama da palavra *América* (PLATÃO; FIORIN, 2001), continente colonizado pelos europeus e que recebeu este nome em homenagem ao navegador (e conquistador implacável) Américo Vespúcio.

Na letra da canção de Caetano, ao se confrontar os elementos como em “*Impávido que nem Muhammad Ali*”, é possível perceber também uma analogia à luta entre castas (luta de classes?), às lutas contra a dominação dos territórios, à resistência da não-violência de Gandhi ou à luta metaforizada pela luta nos ringues, de Ali. Assim, Caetano desvela o pensamento do heroísmo, mas de forma que inclui nessa força trabalhadora, cultural e de resistência, não apenas os povos nativos da América, mas também indianos, africanos, nipônicos, fazendo com que se perceba os povos não ocidentais e ameríndios como importantes para a compreensão da formação das sociedades pelo mundo.

A partir dos estudos da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 1997), é possível perceber o posicionamento sociopolítico contido na letra da canção, ao reforçar o valor dos verbos no futuro do presente, com a certeza de que os fatos acontecerão: *descerá, virá, pousará*. Não há dúvida de que esse pensamento sociopolítico das epistemologias do sul dominará o saber no futuro e a dominação imposta pelos dominadores nos parece tão autoritária e descabida que, ao final da canção, a força reveladora desse novo saber aparece contida na significação da palavra final da música: *óbvio*.

### **2.3 E os nossos poderes, todos poderes...**

A década de 1980 se caracteriza pela explosão de cultura pop que dominou o mundo, trazendo ‘novidades’ como Michael Jackson e Madonna, a fluidez dos videoclipes, os sistemas comunicacionais cada vez mais tecnológicos e, conseqüentemente, a aceleração desses surgimentos. Ao tempo em que trazia também o obscurantismo do fim do século (fim do mundo?), placas de “o fim está próximo” se multiplicavam pelas ruas de tal forma que a década também é

marcada pela virulência da AIDS e do aumento do consumo de drogas. Há quem chame de “a década perdida”, Segundo Florêncio e Silva, em artigo publicado na Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, ao citarem as obras *A Terceira Onda*, de Alvin Toffler (1980), e *Modernidade Líquida*, de Zygmunt Bauman (1999)<sup>4</sup>. Nessa mesma tentativa, explicar a sociedade em seu tempo, Caetano escreve *Podres Poderes* (posteriormente, regravada por Leila Pinheiro, no disco *Olho Nu*, em 1986, pela Philips Records), em que cita essa dificuldade na aliteração sonora da palavra “será” em suas diversas perguntas, até o ápice nos versos “será, que será, que será, que será/ Será que essa minha estúpida retórica /terá que se ouvir por mais zil anos?”.

***PODRES PODERES (VELOSO, Caetano; Velô, Philips, 1984)***

*Enquanto os homens exercem  
Seus podres poderes  
Motos e fuscas avançam  
Os sinais vermelhos  
E perdem os verdes  
Somos uns boçais*

*Queria querer gritar  
Setecentas mil vezes  
Como são lindos  
Como são lindos os burgueses  
E os japoneses  
Mas tudo é muito mais*

*Será que nunca faremos senão confirmar  
A incompetência da América católica  
Que sempre precisará de ridículos tiranos  
Será, que será, que será?  
Que será, que será?  
Será que esta minha estúpida retórica  
Terá que soar, terá que se ouvir  
Por mais zil anos*

*Enquanto os homens exercem  
Seus podres poderes  
Índios e padres e bichas*

---

<sup>4</sup> No artigo intitulado “1988 na visão de Cazuzu: as críticas irônicas do Poeta do Rock em um conturbado contexto sociopolítico brasileiro”, publicado na Revista de Estudos Acadêmicos em Letras – REAL, ISSN: 2358-8403, vol. 15, Nº 1, de 2022, os autores assumem a dificuldade de se analisar a sociedade presente sem o olhar aprofundado dos filósofos, como Toffler ou Bauman, e que muitos artistas assumem essas posições.

*Negros e mulheres  
E adolescentes  
Fazem o carnaval*

*Queria querer cantar afinado com eles  
Silenciar em respeito ao seu transe num êxtase  
Ser indecente  
Mas tudo é muito mau*

*Ou então cada paisano e cada capataz  
Com sua burrice fará jorrar sangue demais  
Nos pantanais, nas cidades  
Caatingas e nos gerais*

*Será que apenas os hermetismos pascoais  
E os tons, os mil tons  
Seus sons e seus dons geniais  
Nos salvam, nos salvarão  
Dessas trevas e nada mais*

*Enquanto os homens exercem  
Seus podres poderes  
Morrer e matar de fome  
De raiva e de sede  
São tantas vezes  
Gestos naturais*

*Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo  
Daqueles que velam pela alegria do mundo  
Indo e mais fundo  
Tins e bens e tais*

#### **2.4 Canta a tua aldeia, o Recôncavo**

Apesar do ritmo de samba e todo esse prospecto de alegria e descontração, a letra de *Reconvexo* (1989) é uma contundente crítica ao estrangeirismo e à imposição cultural estadunidense imposta sobre os países latino-americanos. As palavras e expressões trazem alguns enigmas e, claro, muitas críticas que, num primeiro momento, podem ser direcionadas a todas as pessoas que não respeitam a cultura popular, que não valorizam suas origens. A música é repleta de referências regionais e globais, estabelecendo contrapontos

entre o eu-lírico (regional, do Recôncavo) e um interlocutor direto (você, careta), que “*nem pode ser Reconvexo*”.

**RECONVEXO (VELOSO, Caetano, In: BETHÂNIA, Maria, *Memória da Pele*, CD, Polygram, 1989)**

*Eu sou a chuva que lança a areia do Saara sobre os automóveis de Roma*

*Sou a sereia que dança, a destemida Iara, água e folha da Amazônia*

*Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra*

*Você não me pega, você nem chega a me ver*

*Meu som te cega, careta, quem é você?*

*Que não sentiu o suingue de Henri Salvador*

*Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô*

*E que não riu com a risada de Andy Warhol*

*Que não, que não e nem disse que não*

*Eu sou um preto norte-americano forte, com um brinco de ouro na orelha*

*Eu sou a flor da primeira música, a mais velha e a mais nova espada e seu corte*

*Sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gitã Gogóia*

*Seu olho me olha mas não me pode alcançar*

*Não tenho escolha, careta, vou descartar*

*Quem não rezou a novena de Dona Canô*

*Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor*

*Quem não amou a elegância sutil de Bobô*

*Quem não é Recôncavo e nem pode ser reconvexo.*

*Reconvexo*, composta especialmente para a voz de sua irmã, Maria Bethânia, no final da década de 1980, foi registrada por Caetano apenas em *Ofertório* (álbum ao vivo, resultado de shows de Caetano e seus filhos Moreno, Zeca e Tom, gravado pela Universal Music, 2018). A música é um grito de construção identitária e percorre o mundo da cultura não hegemônica (Bahia, Brasil, América, África) fazendo referências ao hibridismo cultural e à miscigenação imposta, e criticando o purismo dos que se dizem internacionais, globais, mas não reconhecem os indivíduos, os regionalismos e os povos

primitivos, principalmente negros e latinos, enquanto força produtora sociocultural. A letra, recheada de figuras de linguagens, tem em suas metáforas (*eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra; livros desesperados*) e antíteses (*areias do Saara X automóveis de Roma; recôncavo X reconvexo*), os pontos fortes do contraponto erigido pelo título.

Por meio de diversas imagens sobrepostas e, aparentemente desconexas, Caetano constrói a identidade do eu-lírico que se dá por meio do confronto entre um eu e um *você*. Sendo esse *eu*, orgulhoso de ser brasileiro, nascido no Recôncavo Baiano, amante das coisas do país, contraposto ao *você*, caracterizado pelo adjetivo careta, cuja opinião deve ser descartada.

O *você*, segundo alguns especialistas, refere-se ao jornalista Paulo Francis, de quem Caetano acumulava rugas (Revista Rolling Stone Brasil, <https://rollingstone.uol.com.br/>). Francis vivia em Nova Iorque e escrevia textos jornalísticos sempre destrutivos e virulentos sobre a sociedade brasileira, os seus intelectuais, artistas e políticos. Nada nem ninguém escapava à verve satírica de Paulo Francis. Caetano dá-lhe a resposta nesta música que termina descartando quem não é Recôncavo (referência à Bahia) nem pode ser reconvexo. Esse é um neologismo criado a partir da oposição à recôncavo. O Recôncavo Baiano é uma área litorânea do estado da Bahia, em torno da baía de Todos os Santos.

Para Caetano, Paulo Francis não pode ser Recôncavo nem reconvexo (nem latino nem europeu). Por isso, descarta aquele que não pode “ver”, segundo reportagem da Revista Rolling Stone Brasil (<https://rollingstone.uol.com.br/>), de março de 1998.

Segundo críticos especializados, Caetano, nesta época, estava em Roma e queria produzir uma música para Bethânia gravar. Ao mesmo tempo, andava muito irritado com o Francis, sempre negativo e grosseiro em relação à sociedade brasileira, considerando-a sub-raça, subclasse. A música começou a

surgir em uma manhã, quando, ao sair à rua, o compositor viu os carros cobertos de areia e perguntou a amigos italianos o que causava aquele fenômeno: eram as areias vindas do deserto do Saara, trazidas pelo vento. Foi o motivo primeiro para a sua inspiração. Na letra, a resposta clara é evidenciar e enaltecer a cultura do Brasil e dos povos, julgados pelo jornalista, subalternos.

A música faz referência a diversos ícones culturais e questiona “caretas” que não estão prontos para admirar as coisas mais simples da vida, que podem ser e são belíssimas, divertidas e com muito a ensinar: lição maior dos estudiosos da cultura popular e do Pensamento Decolonial (FLORÊNCIO; ABIB, 2019). Os citados vão do mendigo/filósofo Joãozinho Beija-flor até ao jazzista francês Henri Salvador, apaixonado pelo Brasil. Na primeira parte da canção, estão os ícones internacionais e, na segunda parte da letra, os ícones mais regionais que, para o autor, merecem o mesmo destaque. Entre eles, aparecem a novena de Dona Canô, o Olodum no Pelourinho, o mendigo e a elegância do atacante Bobô, que surgiu nos gramados do Brasil no fim da década de 1980, levou o tricolor baiano ao título brasileiro e fez todos voltarem os olhos para o grande futebol jogado pelo Bahia, pela sutileza e elegância, em campo e fora dele.

Para se compreender a letra, é preciso um exercício de interpretação pragmática, baseada na Análise do Discurso (Maingueneau, 1997), levando em conta os elementos extratextuais como:

*"Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra"*: nos anos 20 e 30 do século passado, a mais expressiva e atuante ialorixá da Bahia era Aninha de Afonjá. Foi a matriarca soteropolitana, filha de negros da *nação grunce*, que chamou Salvador de “Roma Negra” por ser considerada a metrópole com maior percentual de negros localizada fora da África.

*"Que não sentiu o suingue de Henri Salvador"*. Henri Gabriel Salvador, considerado um precursor da Bossa Nova, foi um cantor, compositor e

guitarrista francês de jazz, que viveu algum tempo no Hotel Copacabana Palace, na praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Apaixonado pelo Brasil, fez muito sucesso no Cassino da Urca e muitas amizades na MPB.

*“Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô”*. Referências culturais ao bloco-afro Olodum, em meio a diversas agremiações culturais de valorização da cultura afro do carnaval da Bahia e o bairro histórico de Salvador, ponto de turismo, cultura e lazer na cidade.

*“E que não riu com a risada de Andy Warhol”*. Andrew Warhola ou Andy Warhol foi um pintor e cineasta norte-americano, bem como uma figura maior do movimento de *pop art*. A risada refere-se ao deboche irônico da sociedade moderna.

*“Eu sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gitã Gogoya”*. Surgiram milhares de histórias sobre quem seria “Gitã Gogoya”, que geralmente é confundido com o pintor Goya. A explicação chega a ser engraçada: Caetano diz que é “Gitã Gogóia”, porque sua música lembra tanto “Gita”, de Raul Seixas, quanto “Fruta Gogóia”, canção folclórica gravada por Gal Costa. E a metáfora dos *“livros desesperados”* lembra a cultura eurocêntrica sendo lida e/ou deixada para trás, em detrimento das ciências latinas, africanas, hindu, chinesa, enfim, asiática.

*“Quem não rezou a novena de Dona Canô”*. Claudionor Viana Teles Velloso, mais conhecida como Dona Canô, mãe de Caetano e de Maria Bethânia, fortaleceu a cultura católica, popular, miscigenada do povo de Santo Amaro e virou uma referência nacional.

*“Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor”*. Também interpretada como uma referência a Joãozinho Trinta, carnavalesco da Beija-flor que ficou famoso pela frase: “Quem gosta de ver pobreza é intelectual, pobre gosta de luxo”. Trata-se de um maranhense, nascido em família humilde, que foi para o Rio de Janeiro trabalhar como escriturário, decidiu estudar balé, tornou-se cenógrafo do Teatro Municipal e acabou sendo convidado, em 1964, por Arlindo



Rodrigues, figurinista do Salgueiro, para ajudá-lo a confeccionar algumas alegorias do carnaval seguinte. Depois, fez sucesso como o maior carnavalesco da Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis. Alguns pesquisadores também citam um mendigo da região de Santo Amaro como referência da infância de Caetano.

"*Quem não amou a elegância sutil de Bobô*". Um dos heróis do time da Bahia na conquista do título brasileiro de 1988, Bobô era conhecido pela sua elegância ao jogar e sua educação fora do campo.

E, por fim, a palavra "Reconvexo", que gerou polêmica entre os gramaticistas, mas se trata de um neologismo, uma brincadeira linguística de Caetano. Em oposição a côncavo, encontra-se 'convexo'. Caetano leva para o campo geocultural da região reconhecida como reduto da cultura africana, com manifestações artístico-culturais como o samba, as artes e a religiosidade, além de grande percentual de negros na população local.

A letra é uma bandeira de orgulho do papel da América no conceito equivocado da supremacia cultural eurocêntrica, do norte hegemônico e da cultura capitalista dominante. *Reconvexo* é um hino sobre as fronteiras do ocidente, sobre os limites do marco cultural europeu, puro, e a mistura que se promoveu na América colonizada, que transformou e recriou o entendimento desse mundo ocidental; lembra que a pureza europeia é limitada e ignorante ao querer se separar do que considera impuro e subdesenvolvido: o resto do mundo. "*A chuva que lança a areia do Saara sobre os automóveis de Roma*", não só causa transtornos, mas lembra à Europa que ela está ao lado da África. Por mais que se tentem impor fronteiras legais e culturais, a África é latente em sua relação com o ocidente (BAKHTIN, 1992). Ela invade a festa: a metáfora da pobreza (areia) sobre a riqueza (automóveis). "*A sombra da voz da matriarca da Roma Negra*" traz a questão para a identidade cultural americana, onde essas fronteiras se apagaram e onde se criou um novo ocidente: Salvador, como Roma (império) Negra – o novo império global é negro, mestiço.

Em “*Você não me pega você nem chega a me ver, meu som te cega, careta, quem é você?*”, Caetano dialoga com esse ocidental puro, que não consegue explicar, por meio das suas referências, as necessidades, as produções culturais e o jeito de ser (latino)americano. “*O cheiro dos livros desesperados*” reforça esse argumento, assim como os tratados rompidos e os ritos traídos de *Sangue Latino (Secos e Molhados)* (FLORÊNCIO; ABIB, 2019). Tudo é novo. Os marcos antigos, a filosofia alemã, a economia toyotista ou mesmo a indústria cultural norte-americana, nada disso é suficiente para compreender o Brasil. Coube e cabe a nós reescrever nossa identidade, produzir nossos ícones, narrar nossos aspectos, criar uma nova ordem mundial. E os saberes tradicionais são exaltados nessa nova conjectura científica.

Caetano segue citando referências como Henri Salvador, Andy Warhol, Olodum e o “*preto norte-americano forte com brinco de ouro na orelha*”, além de outras referências baianas, para jogar contra a parede aquele que não entendeu e nem absorveu a transformação e a contribuição cultural americana para o mundo. “*Quem é que não e nem disse que não*” é aquele que ficou pálido e indiferente a sentir e a entender o Novo Mundo. “*Nem disse que não*” é aquele que não ousou contestar ou negar a tradição, não quis e não pode criar o novo, porque não se aceita ou se percebe como ultrajado, desvalorizado, excluído.

A dúvida inicial é decifrada: quem não é recôncavo (do Recôncavo Baiano, de Salvador, ou extrapolando, da América) e não pode ser reconvexo é o questionamento que une esse ocidente velho e novo em uma cultura só. A cultura (reconvexa) não vale de nada sem sua fluidez, sem sua transformação e ressignificação, nem existe (CANCLINI, 2008). Este processo acontece na América, onde vivemos vários estágios de aceitação identitária, dentro de soberanias delimitadas. Novas identidades únicas se formaram e seguem se formando, do Chile ao Canadá, embora ainda muitos queiram ser apenas reconvexos e se fechem a tudo que é recôncavo: imaginam-se “puros” étnica e culturalmente. O fenômeno de ampliação de fronteiras do ocidente acontece

agora na Europa, dentro da fortaleza reconvexa: não se pode esquecer das areias do Saara. Elas estão mais perto da Europa do que os europeus imaginam. Ou gostariam.

### *3 Considerações*

Enfim, a relação entre homem/sociedade e a arte/literatura é de tal importância para o desenvolvimento da humanidade que não se percebe o homem no contexto histórico sem a sua literatura. Massaud Moisés (1988) diz que a desvinculação um do outro (homem x literatura) torna a compreensão de um dos dois incompleta e, por vezes, equivocada. Situar a literatura em um determinado contexto é conhecer o homem naquele período histórico e vice-versa.

Para se compreender um texto em sua totalidade comunicativa e informativa, é necessário saber informações que fazem parte de sua produção, segundo os estudos desenvolvidos em *Análises Isoladas* (FLORÊNCIO, 2022): 1. Em qual momento histórico ele foi produzido; 2. A que situações internas ou externas o texto se refere direta ou indiretamente; 3. Quais elementos textuais, não-textuais e extratextuais foram utilizados em sua formação; 4. Que suposições de resposta visavam encontrar os seus produtores. E, por fim e talvez, mais importante é saber qual a intenção que o autor tem com a sua produção: A que se destina? Dito por quem?

A compreensão a tudo isso chamamos contextualização e, na maioria das vezes, sinônimo de "contexto histórico" ou, mais recentemente, "contexto sociocultural". Falar sobre o sentido de um enunciado, fora das circunstâncias possíveis de suas ocorrências, ou seja, fora do contexto e da situação, equivale a abandonar o terreno da experiência e da comprovação, para construir uma hipótese carente de demonstração. Analisar esse tipo de comprovação é o papel principal dos estudos pragmáticos dentro da literatura.

No caso desse estudo em questão, a intenção também foi situar o autor na contextualização da (re) (trans) formação do país dos últimos 40 anos do século XX, época do auge da carreira do artista. Outro elemento destacado aqui de forma subliminar foi o papel da música (em especial, das letras de música) na construção da arte literária brasileira.

Assim, situar o cantor-compositor Caetano Velos dentro da Literatura Brasileira é, portanto, o exercício mais assertivo (prazeroso) deste trabalho de pesquisa baseada em Análise do Discurso, pois, de acordo com os estudos de Maingueneau (1997), é possível identificar as ideias do autor em suas palavras explícitas e implícitas. Assim como foi possível descobrir nuances do pensamento de Caetano nas palavras ditas em oposição, de forma irônica, dadaísta, hermética ou simplesmente metafórica. Aqui, preocupamo-nos em apresentar apenas um breve levantamento de sua produção nas últimas quatro décadas do século, priorizando somente uma obra para cada período contextual, que fosse exclusivamente de sua autoria e que abordasse questões sociais. Não enfatizamos a sua verve artística às situações mais estremadas da produção artística, em poemas importantes da literatura nacional, como em *O quereres* (1984) ou *Sampa* (1970). A intenção foi apresentar o artista como problematizador das questões sociais do Brasil em seu tempo. O intento foi apresentar um Caetano contextual.

### **REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto (1959-1961). In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Hibridismo Cultural*. Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

FLORENCIO, Roberto Remígio. Atrás de informação só não vai quem já morreu. *Revista Contexto Educação*. ISSN 2178-8154. Ano 9, nº 16/17 Edição Especial, Petrolina, 2019.

FLORENCIO, Roberto Remígio; ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Análise do Discurso a partir da Interpretação Contextualizada de poesias de João Cabral de Melo Neto. *Revista Cesumar de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*. ISSN 2176-9176. Vol. 24, nº 2, dez/2019.

FLORENCIO, Roberto Remígio; ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Sangue Latino no Palco: Nuances de Decolonialidade na arte de Ney Matogrosso *Revista REVELL (UEMS)* ISSN 2179-4456, Vol. 2, nº 22/2, ago/2019.

FLORENCIO, Roberto Remígio. Interpretação de textos literários a partir de análises isoladas. *Revista Ícone*. Universidade Estadual de Goiás. ISSN 1982-7717. Vol. 22, nº 1 jun/2022.

FRANCHETTI, P.; PÉCOR, A. Caetano Veloso. *Literatura Comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

KRISTEVA, J. (1967). A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semântica*. (1969). Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3.ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

MARCHUSCHI, Luiz Antônio. *Produção Textual – análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Literatura: Mundo e forma*. (1982). São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

NICOLA, José. *Literatura Brasileira – Da origem aos nossos dias*. São Paulo: Editora Scipione, 1999.

PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a teoria da residualidade*, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

VELOSO, Caetano. CD *Caetano Veloso*. Polygram, 1967.

VELOSO, Caetano. CD *Bicho*. Philips, 1976.

VELOSO, Caetano. CD *Velô*. Philips, 1984.

VELOSO, Caetano. In: BETHÂNIA, Maria. CD *Memória da Pele*. Polygram, 1989.

Recebido em 21/06/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# LITERATURA E SOCIEDADE: ELEMENTOS SOCIAIS QUE CONSTITUEM A SUBALTERNIDADE EM A *CALIGRAFIA DE DEUS*, DE MÁRCIO SOUZA

LITERATURE AND SOCIETY: SOCIAL ELEMENTS THAT CONSTITUTE  
SUBALTERNITY IN A *CALIGRAFÍA DE DEUS*, BY MÁRCIO SOUZA

Ananda Maisa Coelho de Souza<sup>1</sup>

Odenildo Queiroz de Sousa<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo investigar como a realidade social se transforma em elementos estéticos na estrutura e na forma das personagens e do enredo do conto *A caligrafia de Deus*, do autor Márcio Souza. Para tanto, a análise parte da correlação estabelecida entre Literatura e Sociedade, por Candido (2006), observando, no texto literário, através do estudo das personagens femininas, o estabelecimento da mulher como indivíduo subalterno devido a influências concretas de fatores socioculturais. Ademais, é evidenciada a imposição da cultura do colonizador, que silencia e subalterna a identidade cultural do sujeito excluído. Por meio desse estudo, conclui-se, por fim, que a condição de subalternidade existente no meio social é elemento estruturante do conto analisado e sua atuação na forma da obra acontece, não com fins meramente ilustrativos, mas a nível explicativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Sociedade; Subalternidade; A Caligrafia de Deus; Marcio Souza

**ABSTRACT:** This article aims to investigate how social reality is transformed into aesthetic elements in the structure and form of the characters and in the plot of the short story *A Caligrafia de Deus*, by Márcio Souza. Therefore, the analysis starts from the correlation established between Literature and Society, by Candido (2006), observing, in the literary text, through the study of female characters, the establishment of women as a subaltern individual due to concrete influences of sociocultural factors. Furthermore, the imposition of the colonizer's culture is evidenced, which silences and subordinates the cultural identity of the excluded subject. Through this study, it is concluded, finally, that the condition of subalternity

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal do Oeste do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2919-0197>. E-mail: [ananda.coelho2@hotmail.com](mailto:ananda.coelho2@hotmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professor da Universidade Federal do Oeste do Pará – Brasil. E-mail: [odenildo.sousa@ufopa.edu.br](mailto:odenildo.sousa@ufopa.edu.br)



existing in the social environment is a structuring element of the analyzed short story and its performance in the work's form happens, not for merely illustrative purposes, but at an explanatory level.

**KEYWORDS:** Literature and Society; Subalternity; *A caligrafia de Deus*; Marcio Souza

## 1 Introdução

O conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, publicado pela primeira vez em 1994<sup>3</sup>, traz em seu enredo a vida precária dos moradores da cidade de Manaus apinhada pelo desenvolvimento da Zona Franca. Utilizando de ironia em sua escrita, o escritor faz amplas críticas aos problemas da cidade amazonense, como a falta de saneamento, a arquitetura periférica em contraste com grandes construções europeias, além do tratamento desumano com o qual a polícia tratava os moradores do bairro Japiim, que serve como cenário para a narrativa.

As personagens principais do conto são Izabel Pimentel, uma jovem indígena que saiu de seu povoado para trabalhar na capital, e Alfredo Silva, ribeirinho que se tornou um contraventor, conhecido pela polícia pela alcunha de Catarro. A descrição das personagens e do caminho percorrido por elas até o final fatídico contribui para perceber a ambas como figuras constituídas por componentes sociais que caracterizam a subalternidade. Assim, é fundamental analisar o texto literário à luz da reflexão dos elementos externos como agentes estruturais para compreender sua função social.

Antonio Candido, em *O discurso e a cidade* (1993), disserta sobre a crítica integradora, que busca mostrar como “a narrativa se constitui a partir de materiais não literários manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética” (CANDIDO, 1993, p.9). Essa crítica é proposta também em *Literatura e Sociedade* (2006), em que o autor aponta o problema fundamental

---

<sup>3</sup> Para este artigo, considera-se a edição publicada em 2007 pela Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional.

da análise literária: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela ser estudada em si mesma” (CANDIDO, 2006, p.09). Partindo dessa perspectiva crítica, a análise aqui apresentada tem por objetivo evidenciar de que forma os elementos sociais ajudaram a construir as personagens dentro de um perfil social subalterno, com base no conceito de subalternidade discutido pela crítica indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010).

No decorrer deste estudo, é desenvolvida, em um primeiro momento, uma reflexão sobre a correlação entre Literatura e Sociedade, mostrando o social não como causa, mas, sim, como elemento constitutivo da narrativa. Embasado nos estudos de Antonio Candido (2006), Terry Eagleton (2011), Theodor Adorno (2003) e Alfredo Bosi (2002), este trabalho reflete a arte e suas influências externas, visando mostrar que os traços sociais ajudam a explicar porque o texto é como é, uma vez que o conto tem, em sua forma, dados externos formalizados em um plano estético.

Em seguida, este artigo traz um estudo sobre a Subalternidade feminina, analisando como ocorre a construção das personagens mulheres sob os estereótipos que estão inseridos na sociedade, tais como a naturalização da violência doméstica, a imposição do perfil colonizador e a sexualização do corpo feminino. Estas questões se entrelaçam nas características de subalternidade que são atribuídas à mulher, além de serem indícios dos “modos de figuração das camadas mais pobres” (BOSI, 2002, p.257).

Por fim, sobre a subalternidade cultural, apontam-se os fatores estéticos que se constituem a partir de elementos sociais, considerando o conceito de hibridização cultural observado por Homi Bhabha (1998). A busca das personagens pelo encaixamento no espaço do colonizador reforça a crítica da imposição cultural praticada pelos colonizadores sobre os sujeitos colonizados e conserva o ideal eurocêntrico como superior.

O trabalho a seguir traz, portanto, uma perspectiva inquieta sobre as condições externas que contribuíram para a construção do objeto estético, analisando individualmente literatura e sociedade sem deixar de considerar a dialética existente entre elas.

## **2 Literatura e Sociedade**

A busca pelo paralelismo entre literatura e sociedade é algo recorrente nas análises literárias e, por causa disso, há uma tendência em abordar a obra como imitação da vida social. Contudo, “a ideia de que a literatura ‘reflete’ a realidade é claramente inadequada” (EAGLETON, 2011, p.91). O texto literário não deve ser visto como um documento que cataloga e exemplifica a vivência a fim de torná-lo um simulacro, mas sim como uma construção estruturada com fatores externos que se internalizam.

Para Antonio Candido (2006, p.09), é necessário “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária” e, assim, será possível “compreender a função que a obra exerce”. Vê-se, então, que os fatos sociais que, por ventura, são retratados no texto devem ser considerados como um elemento interno, constituintes da narrativa e condicionados à análise enquanto objetos literários.

O conto *A caligrafia de Deus*, do escritor Márcio Souza, traz uma narrativa ambientada na cidade de Manaus, na década de 1970, tendo como protagonistas uma indígena e um ribeirinho, que saíram de suas terras natais para a capital amazonense. A obra de Márcio Souza é constituída por elementos comuns da vida social, com alusão ao contexto sócio-histórico da cidade e personagens construídos a partir de referências extrínsecas.

Considerando os fatores sociais que estão presentes na narrativa, pode-se perceber a matéria que possibilitou tal forma ao conteúdo literário, o que

permite uma análise crítica da obra enquanto objeto único de interesse. Theodor Adorno ratifica a importância de não tomar a análise como uma tese sociológica, ao afirmar que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais a fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66). Entende-se, portanto, que a literatura e a vida social estão correlacionadas e precisam ser observadas a partir da perspectiva sobre a qual está se analisando, literária ou sociológica, mas sem deixar de considerar uma ou outra, afinal “só podemos entender [a obra] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p.13).

Alfredo Bosi, em *Literatura e Resistência* (2002), pontua acerca da construção de personagens a partir das relações da literatura com a sociedade, em que os sujeitos excluídos são apresentados como objeto de escrita literária, o que dá base para construção de seus modos de figuração na prosa.

Nesta mesma perspectiva, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), declara que a integridade da obra não permite que se tenha uma visão dissociada de ficção e realidade, e traz o questionamento sobre as possíveis influências do meio sobre a obra.

Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam (CANDIDO, 2006, p. 28).

A afirmativa de Bosi e o discurso de Candido se complementam sobre o diálogo necessário entre literatura e a vida social, salientando a influência mútua que ocorre. É a partir dessa perspectiva de análise que se faz possível correlacionar os elementos sociais como fatores de construção da subalternidade na obra de Marcio Souza. As condições impostas às personagens

ao decorrer do conto, sustentadas pelo contexto social, são partes constituintes da obra e fundamentais para o desenvolvimento da narrativa.

### ***3 Subalternidade feminina: a construção das personagens mulheres com elementos sociais***

Na literatura, é comum perceber a figura da mulher atrelada ao coadjuvantismo em função do protagonismo masculino. As personagens femininas, comumente, são construídas sob um olhar patriarcal, condicionadas às imposições de uma sociedade machista e opressora, bem como se observa na realidade social. Essa perspectiva depreciada tem relação com a subalternidade inerente da sociedade colonizada, uma vez que a figura feminina está ligada a uma visão submissa e sem direito à voz. A representação da mulher enquanto sujeito subalterno, então, mostra-se como uma manifestação do comportamento visto no meio social e é criada a partir dessa realidade exterior.

No conto *A caligrafia de Deus*, são apresentadas ao leitor três personagens femininas: Izabel Pimentel, Maria Pimentel e Madre Lúcia. Cada uma situada em um espaço social diferente, mas se entrelaçando em um mesmo ponto: são mulheres que desempenham um papel pré-determinado e condicionado a uma subalternidade, que pode ser explícita, como o caso de Maria Pimentel, ou implícita, como a personagem Madre Lúcia.

Para que se possa investigar os aspectos subalternos que constituem as personagens da narrativa estudada é preciso, primeiramente, compreender o sentido que está sendo atribuído ao termo subalterno nesta breve análise. A crítica indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), faz uso de tal termo para identificar grupos cujas vozes não são ouvidas, como os negros, índios, mulheres e outros, que se apresentam à margem da sociedade, em classes consideradas inferiores, seja nas questões sociais, de gêneros ou étnicas. Para Spivak (2010), o vocábulo se refere àqueles que constituem as camadas

mais excluídas da sociedade, sem representação política e legal, longe de fazer parte das classes dominantes.

Torna-se evidente, assim, que a subalternidade está intimamente ligada à condição do sujeito colonizado, uma vez que este não possui o direito a um lugar na sociedade, sendo sua voz silenciada pelas classes dominantes, colonizadoras.

No conto, o autor narra a história de dois cadáveres estendidos no chão do bairro do Japiim, em Manaus. Conforme a narrativa é desenrolada e a trajetória de vida das personagens falecidas vai sendo revelada, é possível identificar marcas de subalternidade feminina presentes no conto do escritor Márcio Souza. A obra se divide em três partes, respectivamente: Introdução, O primeiro cadáver, O outro cadáver

Em “O primeiro cadáver”, faz-se a descrição de um corpo feminino seminu, com três tiros na cabeça. A partir da imagem do cadáver estirado no chão e o detalhamento de todo o ambiente que o circunda, inicia-se a narrativa sobre como uma jovem indígena acabou sendo morta por policiais. Izabel Pimentel, o primeiro cadáver, tem então sua história apresentada e, com ela, a de outras duas personagens femininas: Maria Pimentel, a mãe de Izabel, e Madre Lúcia, freira do colégio frequentado pela protagonista. Cada uma das personagens é construída sobre elementos externos e esses aspectos ajudam a entender a forma desses sujeitos.

### ***3.1 Maria Pimentel: a mulher indígena que recebe a subalternidade como natural***

No decorrer do conto, o leitor é apresentado à mãe da personagem principal, Maria Pimentel, que é descrita como uma mulher que sofre violência doméstica constante do marido, assim como todas as outras mulheres casadas

do povoado. Havia uma cultura de abuso instaurada nessa sociedade indígena, onde os homens espancavam suas esposas em datas comemorativas específicas, nas quais eles tinham acesso a bebidas mais fortes, e elas eram gravemente machucadas nesses períodos. “A mãe de Izabel, uma índia tukano, tinha alguns dedos inutilizados devido a essa prática anual do marido” (SOUZA, 2007, p.24).

Percebe-se, a partir da construção da personagem Maria Pimentel, que há uma sujeição atribuída estruturalmente às esposas, uma vez que “todas as mulheres casadas apanhavam dos maridos nas mesmas datas e tinham igualmente os dedos inutilizados que mostravam para as filhas” (SOUZA, 2007, p.24). A manutenção do poder através da violência é reflexo da sociedade patriarcal imposta pelo colonizador. À mulher é atribuído um papel no qual é preciso se silenciar diante da barbárie para que não seja ainda mais penalizada.

Maria Pimentel representa um grupo de mulheres que eram duplamente oprimidas: primeiro pelos colonizadores que oprimiam a todos e, segundo, pelos homens, pais e maridos, – como Pedro Pimentel – que, em projeção da violência estatal vivenciada, repetiam nas mulheres o ciclo de violência por, culturalmente, as verem como inferiores a eles (LEÃO; CARDOSO, 2020, p. 360-361).

Devido a esta cultura de inferiorização feminina, a condição subalterna da mulher indígena, apresentada na obra, é tida como natural pela mãe de Izabel e demais mulheres do povoado, que seguem suas vidas resignadas na única forma de viver que conhecem: “A mãe passou a bater com força a roupa que estava lavando e disse que as coisas estavam bem como estavam” (SOUZA, 2007, p.27).

A cultura submissa é tão arraigada na vivência de Maria Pimentel, que ela prefere viver em condições precárias e sem dinheiro do que ver seu marido com um trabalho que houvesse remuneração e mais acesso à bebidas. Quando questionada por Izabel porque o pai não podia trabalhar e ganhar dinheiro para

que eles tivessem uma vida melhor, a mãe continua a optar pela forma que vivem.

Mas ela sabia que não seria assim; o velho Pedro com dinheiro no bolso poderia comprar a cachaça ou o conhaque de alcatrão que quisesse e ela, então, sofreria espancamento todos os dias. Por isso era melhor que não tivesse dinheiro para nada, que duas surras anuais já eram suficientes (SOUZA, 2007, p.27).

O que se pode perceber é que, para a mãe de Izabel, não havia uma perspectiva de vida sem que ela sofresse violências, pois era esse o destino, socialmente construído, de todas as mulheres dali. Contudo, a liberdade desse sofrimento podia ser conquistada quando se tornavam viúvas, como aconteceu com Maria Pimentel. Após a morte do marido, a viúva é descrita com aparente tranquilidade e com expressão de missão cumprida enquanto mulher.

Sua mãe estava lá também, tagarelando com outras mulheres, fazendo contatos para ampliar sua venda de ovos frescos. A morte do velho Pedro, que tinha trinta e sete anos, em nada modificaria a vida de Izabel Pimentel, muito menos a vida de Maria Pimentel. A mãe de Izabel, que também tinha trinta e sete anos, não queria mais saber de casamento, pois acreditava que tinha sido espancada o suficiente para ser considerada uma boa mulher tukano (SOUZA, 2007, p.31).

A obrigatoriedade de se mostrar como mulher submissa, que está à mercê do homem, faz parte, portanto, da cultura que forma a personagem do conto de Marcio Souza. Esses aspectos sociais constituem Maria Pimentel, bem como ocorre na sociedade real, e são fatores para a construção da obra literária em estudo.

### ***3.2 Izabel Pimentel: a mulher subalterna no contexto do colonizador***

A personagem Izabel Pimentel, natural de Iauareté-Cachoeira, povoado indígena do município de São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas, é constituída sob uma condição considerada como duplamente inferior, uma vez que é



subalterna por ser indígena e, também, por ser mulher, pois, “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.67).

À Izabel, bem como a qualquer sujeito feminino, não é atribuído nenhum valor, ficando de fora de qualquer lista de prioridades globais, “não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar” (SPIVAK, 2010, p.121). O silenciamento imposto às mulheres forma a personagem do conto, que não poderia ter outro destino senão o que a sociedade lhe autoriza.

Entretanto, quebrando o ciclo prescrito às mulheres de seu povoado, Izabel tenta subverter a ordem. Mesmo que de forma inconsciente, as atitudes da personagem se contrapõem aos desmandos da sociedade patriarcal. A jovem não demonstra interesse na instituição do casamento, por exemplo, mas, sim, em alterar o seu destino marcado: “Izabel Pimentel também não estava pensando em se casar, seu maior interesse naquele momento era decidir sobre uma proposta recebida na escola, vinda da parte de Madre Lúcia” (SOUZA, 2007, p.31).

A atitude subversiva de Izabel é motivada pelo contato com um mundo diferente do qual era acostumada, o ambiente do colonizador. Ao contrário das demais moças de seu povoado, Izabel foi tomando consciência das diferenças que existiam entre o seu povo e aquele ambiente utópico que conhecera através de revistas coloridas que chegavam do Rio de Janeiro e demonstrou interesse em explorar mais esse mundo. A personagem conhece o sujeito europeu: “cavalheiros em roupas caras” e “mocinhas louras” (SOUZA, 2007, p.26), e quer ser como eles. Assim, a visão de Izabel em relação ao mundo que a circundava passa a ser diferente da que sua mãe tinha e, por causa disso, a jovem busca formas de possuir as características daqueles indivíduos que ela vê nas revistas.

Uma noite, Izabel decidiu ficar acordada ouvindo a saparia e folheando, na penumbra do luar que se filtrava para o dormitório das

meninas, uma revista de fotonovela. E todos os dentes lhe atraíam a atenção. Chegou à conclusão que só por loucura alguém poderia chamar de dentes aquelas presas que ela tinha na boca (SOUZA, 2007, p.32).

Ao se dar conta de que seus traços não eram iguais aos das moças das fotonovelas e, portanto, não poderia ser parte de uma sociedade como a delas, Izabel aceita a proposta de Madre Lúcia, responsável pelos serviços de odontologia do colégio. A religiosa propõe à jovem um tratamento no qual retiraria todos os seus dentes amarelados e colocaria uma prótese para que ficasse “com dentes brancos, brilhantes, perfeitos e esmaltados. [...] com isso ela podia ficar uma perfeita moça da cidade, com um sorriso parecido com os das moças das revistas de fotonovelas” (SOUZA, 2007, p.31). Contudo, mesmo com um novo sorriso, Izabel não adquire a nova identidade buscada e acaba, também, perdendo sua identidade original de moça de Iauareté-Cachoeira, resultando na sua ida para a cidade de Manaus.

Se as meninas de certo modo sonhavam com os dentes novos de Izabel Pimentel, os rapazes passavam a demonstrar uma evidente repulsa. [...] Imediatamente Izabel Pimentel foi alijada do convívio com todas as famílias Pimentel, o que era uma inominável loucura. Por isso, Izabel Pimentel aceitou sem discutir o convite de Madre Lúcia para vir trabalhar no Colégio Salesiano de Manaus, onde um par de próteses não fazia nenhuma diferença (SOUZA, 2007, p.34-35).

A mudança para a capital amazonense leva Izabel para um outro lugar de subalternidade. Nesse espaço inédito, a personagem passa a se prostituir e ganha a alcunha de Índia Potira, nome fundamentado em um estereótipo de sexualização que o homem branco tende a impor à mulher indígena.

Ao chegar em Manaus, Izabel se vê sofrendo explorações, primeiro com o trabalho pesado a qual era submetida no Colégio Salesiano; depois, na violação de seu corpo quando foi trabalhar em uma fábrica da Zona Franca: “A Índia Potira não gostava nada de ter as mãos nojentas de um guarda qualquer

apalpando seu traseiro todos os dias, só pra saber se ela não teria enfiado algum transistor no rabo” (SOUZA, 2007, p. 43); e, por fim, quando passa a vender seu corpo em uma boate para ganhar algum dinheiro.

O destino de Izabel, dessa forma, passa para uma nova condição, a de subalterna no espaço do colonizador. Isto significa que, embora esteja em um ambiente diferente, a indígena não consegue se desprender do seu lugar de subalterna que o meio social lhe impôs e das implicações disso.

Apesar de não estar em Iauareté-Cachoeira, nem casada com um homem de seu povoado, Izabel não escapa das mazelas que sua condição feminina carrega. Em Manaus, a jovem se envolve com um homem que lhe bate e, talvez pela sua experiência familiar, recebe tais maus tratos com naturalidade.

A primeira vez que ele se irritou a sério, foi justamente pelos pedidos de beijos que ela fazia e que ele recusava dizendo que não era nenhum louco para andar beijando vagabundas desdentadas. A coisa tinha sido muito séria, ele tinha descido verdadeiramente a lenha nela, e só não tinha desancado a mulher de uma vez porque os vizinhos da estância vieram em socorro e despartaram. Na verdade, essa história de encher a cara dela de porrada tinha virado uma mania e ela parecia gostar muito (SOUZA, 2007, p. 42-43).

O relacionamento de Izabel com o personagem Alfredo Silva/Catarro ilustra a tese de Ligia T. L. Simonian (1994) acerca da condição da mulher indígena no contexto urbano. Tal autora disserta sobre a exploração sexual que ocorre devido a impotência das indígenas diante de uma realidade fora das aldeias, onde “a violência passa fazer parte do cotidiano destas mulheres” (SIMONIAN, 1994, p. 127). No conto, Izabel já conhece a violência doméstica através das surras que a mãe levava e, por conta disso, recebe o tratamento de Alfredo como uma recompensa para a manutenção da relação entre eles.

A trajetória de Izabel, porém, é interrompida pela violência e marginalização que sua condição subalterna implica.

Izabel Pimentel morreu com todos os seus dedos funcionado perfeitamente e até estavam bem-cuidados, as unhas pintadas com um esmalte da moda, um anel de fantasia no dedo mindinho da mão esquerda. Izabel Pimentel tinha conseguido escapar de um marido natural de Iauareté-Cachoeira e que certamente teria o sobrenome Pimentel (SOUZA, 2007, p.25).

A personagem, ainda que tenha escapado do destino das mulheres de Iauareté-Cachoeira, não escapou de ser sujeitada a um futuro submisso, o que a ela é autorizado. Izabel foi silenciada mais uma vez, agora definitivamente, por ser uma mulher subalterna em um lugar que não lhe pertence.

### ***3.3 Madre Lúcia: a mulher branca subalterna que oprime***

Em *A caligrafia de Deus*, a personagem Izabel Pimentel frequenta a Escola Salesiana da Missão de São Miguel, dirigida por religiosos que catequizam os indígenas da região. Uma das freiras da missão é Madre Lúcia, que além de professora, também é responsável pelos serviços de odontologia do colégio.

A religiosa, ao ser apresentada no conto, é descrita como uma mulher jovem de “olhos verdes como casca de tucumã” (SOUZA, 2007, p. 28). Madre Lúcia, ao que tudo indica, é uma personagem que está dentro dos padrões eurocêntricos, encaixando-se, assim, no perfil de mulher branca, o que lhe dá um lugar de fala diferente do de Izabel, o espaço do colonizador.

Mesmo sendo uma personagem feminina, o que também a inscreve no perfil de subalterno apontado por Spivak, a religiosa não se percebe como uma subalternizada e age com superioridade. Madre Lúcia demonstra um menosprezo em relação à indígena, usando de sua autoridade no colégio para agredir a jovem e forçar seu encaixe no padrão que julga ser melhor. Em vários momentos, a personagem religiosa oprime Izabel em seus costumes:

Por isso, na escola da Missão, Madre Lúcia, os olhos verdes como casca de tucumã, estaria sempre a dar-lhe cascudos com uma sineta e a chamá-la de menina louca. [...] Madre Lúcia se impacientava com ela, que nunca aprendia a soletrar, nem decorava as palavras em italiano do Hino de Nossa Senhora Auxiliadora. Na sala de aula, Madre Lúcia chamava Izabel para o quadro negro e se aborrecia quando notava que ela estava lambendo os dedos sujos de giz (SOUZA, 2007, p. 29).

As punições de Madre Lúcia em pretexto às atitudes de Izabel constituem a figuração da prática de dominação do missionário e colonizador. Os abusos da freira para com a indígena são resultados de uma cultura de imposições do enquadramento dos povos nativos ao modelo europeu. No conto, por exemplo, a personagem religiosa incentiva Izabel a extrair todos os seus dentes para que usasse uma prótese e ficasse com o sorriso igual ao das moças de revista de fotonovela.

Madre Lúcia, que cuidava dos serviços de odontologia na Missão de São Miguel, havia dito para ela que seus dentes amarelados, em bom estado, mas desalinhados e pontudos, poderiam ser eliminados e no lugar colocado um par de próteses, com dentes brancos, brilhantes, perfeitos e esmaltados. Madre Lúcia havia dito que com isso ela poderia ficar uma perfeita moça da cidade, com um sorriso parecido com os das moças das revistas de fotonovelas (SOUZA, 2007, p. 31).

Izabel, dessa forma, é vítima de uma opressão ocasionada por outra mulher que se vê no direito de subjugar por estar em um espaço privilegiado. Para Leão e Cardoso (2020, p.350), “a perda dos dentes de Izabel reforça o sentido alegórico da perda da força, simbolicamente levando a personagem à dominação do missionário e colonizador- personificado em Madre Lúcia”. Embora também faça parte de um grupo subalterno, por ser uma mulher, a freira repete discursos de padrões sociais impostos, punindo quem não se encaixa no perfil exigido como se castigasse essas outras mulheres por serem diferentes. “A relação de Madre Lúcia com Izabel representa, deste modo, a total perda empática de uma mulher que, ao incorporar as perspectivas religiosas e

políticas do estado opressor/colonizador, age com extrema violência com outra mulher” (LEÃO; CARDOSO, 2020, p.351), ignorando o *status* do gênero e usando a diferença étnica para justificar seus atos.

Antonio Candido, em *A personagem da ficção* (2014), chama atenção para a eficácia da personagem inventada, “mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz” (CANDIDO, 2014, p. 69). Assim, por ser um elemento da ficção, Madre Lúcia é uma personagem formada por referência externas e tais referências são resultados da supremacia imposta de um grupo em relação a outro, o branco sobre o indígena. A personagem religiosa é constituída, portanto, por características sociais que representam a opressão do colonizador, demonstrando, inclusive, uma certa satisfação ao conseguir convencer Izabel a se mutilar: “Na outra manhã, *para alegria de Madre Lúcia*, ela deu início ao processo de transformar sua boca de bugre em boca de gente” (SOUZA, 2007, p. 32- grifo nosso).

Além de influenciar Izabel em sua escolha, Madre Lúcia aproveita da empolgação da jovem para explorar seus serviços domésticos, delegando tarefas mais pesadas como forma de pagamento pelos dentes novos, subjugando ainda mais a indígena: “Mas o processo não era barato, não seria feito de graça. Madre Lúcia agora dava tarefas mais duras na roça para Izabel Pimentel fazer. Todas as louças e panelas tinham de estar sempre imaculadas pela mão de Izabel Pimentel” (SOUZA, 2007, p.32). A submissão de jovens indígenas a serviços pesados é uma prática recorrente no meio social desde o início da colonização e se apresenta como elemento constituinte da condição subalterna da mulher indígena na narrativa de Márcio Souza, através das ações de Madre Lúcia.

Tal como na esfera social, há práticas implantadas ao meio e configuradas como necessárias para manutenção do poder colonizador. Alfredo Bosi salienta que, “do lado do agente metropolitano, militar ou burocrata,

julgava-se razoável submeter indígenas ou africanos ‘rudes’, ‘bárbaros’ e ‘incultos’ a trabalhos compulsórios [...] afinal, só a coerção física daria remédio eficaz da civilização” (BOSI, 2002, p.88). A personagem religiosa, portanto, ainda que inserida em um espaço privilegiado, é também subalterna à cultura colonizadora e reproduz ações típicas do dominador, que oprime e usa da força contra os que não são parte desse círculo, como é o caso de Izabel Pimentel, assegurando a subalternidade de tais sujeitos. A cultura, portanto, pode ser meio de imposição de poder e sujeição a padrões.

#### ***4 Subalternidade cultural: a hibridização através da imposição da cultura do colonizador sobre o subalterno***

Os subalternos apontados por Spivak, representados nos sujeitos excluídos considerados por Bosi, são reificados no conto de Marcio Souza. Através da descrição do cenário que compõe a narrativa e das adjetivações direcionadas às personagens, a subalternidade cultural se institui como um elemento social presente em *A caligrafia de Deus*, consolidada nos indivíduos que são objetos à mercê da cultura imposta.

Na primeira parte do conto, é feita uma breve descrição do ambiente onde estão os dois cadáveres assassinados pela polícia. A narrativa deixa clara a visão de inferioridade que se tem sobre o local e seus habitantes, como se pode perceber no excerto abaixo:

Na loucura da Zona Franca, o povo era tão afável na ironia que chamava aquilo de casa. Tinha muito capim serra, urtiga, um pé de mamoeiro e uma velha mangueira quase sem folhas. A casa, coberta de palha, devia ter goteira como o diabo. Um rego de água fedida atravessava os calombos da rua e fazia um mapa escuro no barro seco. [...] Na loucura da Zona Franca o povo era tão afável na sua ironia que chamava aquilo de bairro (SOUZA, 2007, p. 21).

Desde a rua até o bairro há menosprezo no discurso do narrador para se referir a tudo que diz respeito aos moradores daquela área, fazendo o leitor perceber o local com o olhar do colonizador para um povo inferior e subalterno. Em contraste com a precária situação do bairro Japiim, é chamada a atenção para uma construção que se opõe ao cenário narrado, corroborando a diferença que há entre colonizador e colonizado: “Daquela rua, que o povo chama de rua São João, entre as vinte ruas São João que há em Manaus, era possível ver a gloriosa cúpula do Teatro Amazonas e dois ou três espigões da moderna capital dos barés” (SOUZA, 2007, p.21).

Enfatizar a beleza da arquitetura do Teatro Amazonas comparando com as estruturas do bairro periférico é uma forma de reafirmar a superioridade do colonizador em relação ao habitante de um território que é marcado pelo domínio europeu. Edward Said (2003, p.115) enfatiza que o colonizado se caracteriza como “povos subjugados em territórios adjacentes, ainda colonizados por europeus”. Assim, pode-se dizer que colonizado é o subalterno que é dominado por um colonizador, por quem é colocado como inferior por estar compreendido em uma zona de dependência e periferia.

Para evidenciar a inferioridade que o sujeito subalterno possui aos olhos daquele que coloniza, os habitantes do povoado são representados sem identificação própria, de forma que estes não tenham individualidade e, conseqüentemente, não tenham história.

Todos em Iauareté-Cachoeira acabavam com o sobrenome Pimentel. Izabel nascera em Iauareté-Cachoeira e não tinha escapado disso. Seu pai se chamava Pedro Pimentel e sua mãe, ao casar-se com ele, já trazia o nome de Maria Pimentel. [...] O pai de Izabel era um índio baniwa que passava o dia bebendo uma mistura de álcool com água e coçando os edemas que os bichos-de-pé provocavam em seus dedos sujos de terra. Mas nem isso podia ser considerado uma marca registrada do pai de Izabel, invariavelmente todos os homens de Iauareté-Cachoeira, assim como se chamavam Pimentel, passavam o dia bebendo álcool misturado com água e coçando os pés inchados de bichos (SOUZA, 2007, p.23-24).



Observa-se que a imposição da cultura do colonizador sobre os sujeitos excluídos atinge desde a identidade pessoal, como explica Ramos (2014), no que diz respeito ao sobrenome comum a todos os moradores do povoado “devido a lusitanização dos nomes indígenas no século XVIII, imposto por Marquês de Pombal, sob o pretexto de modernização e descrito em História da Língua Portuguesa” (RAMOS, 2014, p.129); até a perda da cultura religiosa, gerando um conflito de crenças com o sincretismo ocasionado pela catequização forçada aos indígenas.

O velho Pedro, apesar de católico, ainda acreditava que depois da morte ele seria obrigado a disputar um lugar na sempre apinhada maloca dos mortos, e que disso resultaria a expulsão de alguém que seria lançado ao rio Uaupés e transformado em piraíba. O velho Pedro não queria ir nem para o céu, nem para o inferno, nem mesmo para o purgatório, queria ir disputar uma vaga na maloca dos mortos, onde poderia continuar a beber quantas cuias de álcool com água quisesse (SOUZA, 2007, p. 30).

O contexto histórico no qual o conto de Marcio Souza está sendo desvelado é fundamental para formar a estrutura da obra e perceber a influência dos fatores externos como fatores estéticos, uma vez que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p.14- grifo do autor). Partindo desse pressuposto, a colonização que os povos indígenas sofreram se constitui como um elemento importante na construção artística e as personagens são manifestações objetificadas dentro da estrutura literária.

Izabel Pimentel se apresenta como uma personagem que busca uma identificação em meio ao discurso colonial, no qual “a presença do poder é revelada como algo diferente do que o que suas regras de reconhecimento afirmam” (BHABHA, 1998, p.163). Tal busca tem-se apoiado mediante o processo que Homi Bhabha define como hibridismo, isto é, “o signo da produtividade do poder colonial, suas forças e fixações deslizantes; é o nome da

reversão estratégica do processo de dominação pela recusa” (BHABHA, 1998, p.162).

Considerando a definição de Bhabha (1998), o hibridismo é uma reversão dos efeitos que o discurso colonial dominante pretende; ele oferece novas implicações ao sujeito colonizado, dando a este um olhar voltado para o poder, disseminando o desejo da subversão e construindo o novo sujeito pós-colonial.

Tal hibridismo também pode ser percebido na terceira parte do conto, denominada de “O outro cadáver”, na qual é narrada a história de Alfredo Silva, um ladrão conhecido pela polícia como Catarro. A história de Catarro é bem parecida com a de Izabel Pimentel, uma vez que o rapaz vai para Manaus em busca de criar uma identidade, diferente da de seu pai, um ribeirinho que vivia em uma palafita cuidando de galinhas, vendo o Rio Amazonas encher e invadir sua casa.

O rapaz busca integrar-se e, para isso, usa as roupas como forma de se afirmar nesse novo mundo e possuir uma identidade compatível no universo do colonizador: “usava um par de botas negras, uma calça *Levi’s* cor de vinho, camisa colorida de Hong Kong e óculos escuros. [...] para ele isso era ao mesmo tempo o *máximo de integração* aos costumes da capital e uma expressão de virilidade” (SOUZA, 2007, p.41- grifo nosso).

É visto que a personagem busca apropriar-se de diversas culturas para se encaixar no meio colonizador, entretanto, essa tentativa pode ser compreendida como “nada mais que um simulacro ou uma imitação barata das culturas dos colonizadores” (HALL, 2013, p.34).

Sendo Alfredo Silva um sujeito subalterno, ele é, portanto, um indivíduo que está submetido às imposições daqueles que possuem a voz ou, quando quer expressar-se, é aquele que precisa da representação de um intermediário para que sua fala seja ouvida. Catarro é a representação do sujeito subalterno que

tem sua voz calada pelo colonizador representado pelo Comissário Frota. O policial, que “chegara à conclusão [...] que poderia solucionar todos os problemas de latrocínio em Manaus pela prisão e muita porrada no lombo de Catarro” (SOUZA, 1994, p.27), torna a personagem infratora em um bode expiatório para despejar todas as culpas, sem ter chance de se defender.

Por estarem em Manaus na condição de sujeitos subalternos e com identidades híbridas, Izabel Pimentel e Alfredo Silva acabam tendo seus caminhos cruzados e tornam-se parceiros. A indígena, que chegara à Manaus para trabalhar em um colégio, fugiu e acabou se tornando prostituta. O rapaz, que trabalhou de forma honesta até onde foi possível, tornou-se um ladrão de carteiras.

A fuga dos personagens em busca de um novo lugar e de novas identidades traz a questão da diáspora, abordada por Stuart Hall, à luz da presente análise. Conforme tal autor, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2009, p.26), ou seja, as personagens principais do conto de Márcio Souza passam a ser novos sujeitos que foram conduzidos a assumir identidades distintas em razão do contexto espacial e de uma condição de subalternidade, sobretudo quando colocados perante uma cultura diferente.

Percebe-se, com a migração de Izabel e Catarro, que a diáspora é a condição na qual os indivíduos subalternos estão sujeitados, uma vez que “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades- os legados do império em toda parte- podem forçar as pessoas a migrar” (HALL, 2009, p.28).

Destarte, o conto de Márcio Souza exprime de maneira clara a subalternidade cultural a que o colonizado é induzido, seja através do desejo de inserção no espaço dominado ou no silenciamento das vozes desses sujeitos.

Ao longo deste trabalho, afirmou-se que a narrativa é construída com a presença de elementos externos que atuam como agentes dentro da estrutura literária. Sendo assim, o conto é um objeto estético e não um documento histórico e, por isso, os elementos devem ser pensados como fator de construção artística. A leitura proposta neste artigo, portanto, mostrou a manifestação da subalternidade no conto de Márcio Souza e como os fatores sociais, que são característicos da condição subalterna, constituíram as personagens e são partes fundamentais para a construção da narrativa.

Ao percorrer a escrita de Márcio Souza, sob a ótica da relação entre literatura e sociedade, foi possível mostrar nesta análise a condição na qual o indivíduo colonizado é apresentado na literatura contemporânea. Evidenciou-se as marcas de subalternidade que perpetuam na escrita literária, por meio da representação das personagens femininas e das condições culturais impostas pelo colonizador.

No que diz respeito à subalternidade atribuída ao sujeito feminino, a discussão aqui efetuada mostrou que mesmo em condições distintas, contextos não equivalentes, a mulher é submetida constantemente ao poder masculino colonizador, seja na violência doméstica que ocorre com a personagem Maria Pimentel; nas imposições de padrões eurocêntricos sustentados pelo discurso repetido por Madre Lúcia; ou, na sexualização do corpo feminino indígena a que Izabel Pimentel é sujeitada ao mudar para a capital.

Outro fator social que constrói a narrativa diz respeito à subalternidade cultural que os sujeitos excluídos sofrem. A partir da perspectiva do hibridismo cultural, apresentando em Bhabha (1998), viu-se a influência que o colonizador desempenha em impor sua cultura dentro do ambiente colonizado, forçando os sujeitos marginalizados a consumir e se encaixar nos padrões por eles determinados.

Com base no que foi apresentado, não se pode negar a relevância social que a obra contém, devido às nuances que a interpretação literária permite, sendo recomendada, inclusive, a exploração mais profunda do tema abordado na presente análise.

### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem da ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al.] – 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LEÃO, Allison; CARDOSO, Mariana Vieira. A violência e a representação do feminino no conto “A caligrafia de Deus”, de Marcio Souza. *Letras, Santa Maria*, v.30, n.61, p.343-364, jul./dez. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/42942>. Acesso em 18 de julho de 2022.
- RAMOS, Cláudia de Socorro Simas. O processo de perda da identidade cultural, através da colonização e do espaço urbano, no conto “A caligrafia de Deus”, de Márcio Souza. *Revista Decifrar: Manaus*, vol.02, nº 04 – Jul/Dez., 2014. Disponível em <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/1063>. Acesso em 15 de junho de 2022.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIMONIAN, Ligia T. L. Mulheres indígenas vítimas de violência. SIMONIAN, L. *Papers do NAEA*. Belém: Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, 1994.

Disponível em

<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/K1D00037.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2022.

SOUZA, Márcio. *A Caligrafia de Deus*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; Andréa Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 28/03/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# A METÁFORA DA MULHER EMPAREDADA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS CONTOS *THE BLACK CAT* E *THE YELLOW WALLPAPER*

THE METAPHOR OF THE WALLED-IN WOMAN: THE REPRESENTATION OF  
DOMESTIC VIOLENCE IN THE STORIES *THE BLACK CAT*" AND "*THE YELLOW  
WALLPAPER*

Jordana Cristina Blos Veiga Xavier<sup>1</sup>

**RESUMO:** Embora Edgar Allan Poe e Charlotte Perkins Gilman tenham sido discutidos comparativamente, a maioria dos estudos focou mais em suas diferenças do que em suas semelhanças. Muitos estudos focam apenas na escrita feminista de Gilman (1892) ou na loucura de Poe (1843). A maior proximidade já feita dessas duas obras se deu quando Băniceru (2015) discutiu suas similaridades através da domesticidade do gótico. Por isso, o objetivo deste trabalho é analisar um outro tipo de proximidade entre as obras, a partir de uma metáfora que paira sobre os enredos de ambos os contos: a mulher emparedada. Ela aproxima os contos na representação da violência física e psicológica que as mulheres sofreram ao longo do século XIX e ainda sofrem. Para tanto, a análise foi feita através de uma revisão bibliográfica, a partir de um panorama dos contos e de seus autores, bem como das perspectivas críticas da psicanálise e do feminismo para tratar da literatura gótica. Em seguida, foram explorados aspectos da violência doméstica partindo do ponto principal, que são as mulheres presas nas paredes e, por fim, como a liberdade dessas mulheres é representada. As obras de Poe e Gilman não apenas refletem as ansiedades sociais de suas épocas, mas também permanecem relevantes na discussão contemporânea sobre a saúde mental, a violência de gênero e a luta pela liberdade. A literatura gótica, com suas camadas de significado e simbolismo, continua a ser um campo fértil para a exploração das complexidades da condição humana, especialmente no que diz respeito às experiências das mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Gótica; Psicanálise e Literatura; Feminismo; Edgar Allan Poe; Charlotte Perkins Gilman.

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5846-2986>. E-mail: [jorxavier08@gmail.com](mailto:jorxavier08@gmail.com)

**ABSTRACT:** Although Edgar Allan Poe and Charlotte Perkins Gilman have been comparatively discussed, most studies have focused more on their differences than on their similarities. Many studies focus solely on Gilman's feminist writing (1892) or Poe's madness (1843). The closest comparison of these two works was made by Băniceru (2015), who discussed their similarities through the domesticity of the Gothic. Therefore, the aim of this paper is to analyze another type of proximity between the works, based on a metaphor that hovers over the plots of both stories: the walled-in woman. This metaphor links the stories in their representation of the physical and psychological violence that women suffered throughout the 19th century and continue to suffer. To this end, the analysis was conducted through a literature review, providing an overview of the stories and their authors, as well as the critical perspectives of psychoanalysis and feminism in dealing with Gothic literature. Subsequently, aspects of domestic violence were explored, starting from the central point — the women trapped within walls — and, finally, how the freedom of these women is represented. Poe's and Gilman's short stories not only reflect the social anxieties of their times but also remain relevant in contemporary discussions about mental health, gender violence, and the struggle for freedom. Gothic literature, with its layers of meaning and symbolism, continues to be a fertile ground for exploring the complexities of the human condition, especially concerning women's experiences.

**KEYWORDS:** Gothic Literature; Psychoanalysis and Literature; Feminism; Edgar Allan Poe; Charlotte Perkins Gilman.

## 1 INTRODUÇÃO

Um dos principais aspectos da literatura gótica, segundo Andrew Smith (2007), é a preocupação com a representação do mal. Nesse sentido, a demonização de certos comportamentos humanos torna visível as perspectivas políticas e sociais presentes no texto. Ou seja, em seu ponto de origem (meados do século XVIII) muitos autores e autoras acabavam escrevendo histórias que aterrorizavam seu leitorado, com diversos aspectos presentes no gênero, tais como as “representações de ruínas, castelos, mosteiros, monstrosidade e imagens de loucura, transgressão, o sobrenatural e o excesso, todos tipicamente característicos dessa forma literária” (SMITH, 2007 p. 4). No entanto, através dos séculos, novas características foram acrescentadas ao texto gótico, sobretudo na literatura norte americana:

Este 'Novo Gótico Americano' lida com paisagens da mente, configurações que são distorcidas pelas obsessões psicológicas das personagens principais. Temos pouco ou nenhum acesso a um mundo "objetivo"; em vez disso, estamos imersos na psique do protagonista, muitas vezes por meio do uso sofisticado da narrativa em primeira pessoa. (PUNTER, [1996] 2013, p. 2).



Focalizando essas características, este trabalho traz como objeto de estudo dois contos, *The Black Cat* (1843), escrito por Edgar Allan Poe na primeira metade do século XIX, e *The Yellow Wallpaper* (1892), escrito por Charlotte Perkins Gilman no final do mesmo século. Apesar de distantes em tempo de publicação, ambos possuem características similares ao referido “Novo Gótico Americano”. As duas obras trazem narradores em primeira pessoa, questionamentos sobre sanidade e obsessões e, principalmente, a violência; essa última sendo a característica determinante para este trabalho.

Muito embora Edgar Allan Poe e Charlotte Perkins Gilman tenham sido discutidos comparativamente, a maioria dos estudos focou mais em suas diferenças do que em suas semelhanças (FETTERLEY, 1986, KOLODNY, 1980 apud BĂNICERU, 2015). Muitos estudos focam apenas na escrita feminista de Gilman (1892) ou na loucura de Poe (1843). A maior proximidade já feita dessas duas obras se deu quando Băniceru (2015) discutiu suas similaridades através da domesticidade do gótico.

Por isso, o objetivo deste trabalho é analisar um outro tipo de proximidade entre as obras, a partir de uma metáfora que paira sobre os enredos de ambos os contos: a mulher emparedada. Ela aproxima os contos na representação da violência física e psicológica que as mulheres sofreram ao longo do século XIX e ainda sofrem. Para tanto, a análise será feita através de uma revisão bibliográfica, a partir de um panorama dos contos e de seus autores, bem como das perspectivas críticas da psicanálise e do feminismo para tratar da literatura gótica. Em seguida, serão explorados aspectos da violência doméstica partindo do ponto principal, que são as mulheres presas nas paredes e, por fim, como a liberdade dessas mulheres é representada.

Edgar Allan Poe (189-1849) é um dos nomes mais importantes da literatura gótica norte-americana, teceu suas histórias repletas de morte, mistério e loucura, fazendo o leitorado confrontar o que há de mais estranho e hediondo no comportamento humano. Dos pontos principais das suas histórias, as quais variam entre contos e poemas, o que prevalece é, em especial, a representação de mulheres que sempre encontram o terror e o desespero.

*The Black Cat* (POE, 1843), um dos contos selecionados para esta análise, é narrado em primeira pessoa, por um personagem anônimo que, desde jovem, demonstra um amor profundo pelos animais. Ele e sua esposa tiveram vários bichos de estimação, incluindo um gato preto chamado Pluto. O narrador, no entanto, começa a sucumbir ao alcoolismo e a uma personalidade cada vez mais violenta.

Um dia, em um ataque de fúria, ele fere o olho de Pluto e, posteriormente, o enforca. Algum tempo depois, o narrador encontra um novo gato preto que se assemelha a Pluto, exceto por uma mancha branca no peito. Ele leva o gato para casa, mas começa a sentir aversão por ele. Eventualmente, essa aversão se transforma em ódio, especialmente quando ele percebe que a mancha branca no gato parece se transformar na imagem de uma forca.

Em um acesso de raiva, enquanto o narrador tenta matar o gato, sua esposa interfere, e ele a mata em vez disso. Para esconder o crime, ele empareda o corpo dela no porão da casa. Alguns dias depois, a polícia chega para investigar o desaparecimento da esposa. Quando estão prestes a sair sem encontrar nada, o narrador, em um ato de arrogância, bate na parede onde emparedou o corpo. O som desperta um miado alto e contínuo, e a polícia, ao derrubar a parede, encontra o corpo da esposa com o gato preto emparedado junto a ela.

Para fins de comparação, trago outro nome importante da literatura norte-americana, o de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), cujo início no universo da escrita foi ainda jovem, a autora escreveu romances, contos,

poesias, inclusive não ficção. Em uma linha tênue entre autobiografia e ficção (ou autoficção), Gilman escreveu contos de terror e mistério com diversas influências do gótico de Poe, como a própria autora já pontuou. Seus contos trazem as personagens mulheres como protagonistas, além do terror que, na maioria das vezes, vem a ser um retrato da opressão feminina e o descaso com a saúde mental das mulheres.

Em especial, o seu conto mais conhecido intitulado *The Yellow Wallpaper*, publicado em 1892, também foi selecionado para esta análise. Ele é narrado em primeira pessoa por uma mulher que é levada por seu marido, John, para uma casa de campo como parte de seu tratamento para uma condição que hoje seria reconhecida como depressão pós-parto. John, que é médico, prescreve um "tratamento de repouso" que inclui isolamento, proibição de escrever, e restrições severas à sua atividade física e mental.

O casal fica em um quarto no andar de cima da casa, com janelas gradeadas e um papel de parede amarelo de padrão perturbador. A narradora começa a se fixar no papel de parede, inicialmente achando-o feio e repulsivo. Com o tempo, no entanto, ela se torna obcecada com o papel, acreditando que há uma mulher presa dentro do padrão que tenta escapar. Conforme os dias passam, a saúde mental da narradora se deteriora. Ela passa horas analisando o papel de parede, tentando desvendar o mistério da mulher presa. Essa obsessão a leva a uma crescente paranoia e delírio.

No final da história, a narradora, agora completamente consumida pela loucura, acredita que ela mesma é a mulher que estava presa no papel de parede. Ela começa a rastejar pelo quarto, emulando os movimentos da mulher que ela acreditava estar presa, e quando John finalmente arromba a porta, ele a encontra neste estado perturbador e desmaia. A narradora, indiferente à reação de John, continua a rastejar ao redor do quarto, simbolicamente livre de sua prisão mental, mas completamente desprovida de sanidade.

Em termos de construção narrativa dos contos apresentados acima, encontramos em *The Black Cat* uma história repleta de remorso e angústia. Dessa forma, diferente de Gilman que escreve sua história com um tom de mistério e horror mais subjetivo, Poe traz uma narrativa com o horror mais gráfico que se passa em um ambiente doméstico. Além disso, é necessário pontuar que uma das características das narrativas góticas é justamente a representação das ansiedades sociais, como traumas e perdas e que, muitas vezes, seus protagonistas passam por dilemas assustadores, porém dilemas humanos.

A perda, em especial, é uma das características muito presentes nas obras de Gilman e Poe. Como por exemplo a perda em sua qualidade abstrata: a da liberdade da protagonista de *The Yellow Wallpaper*, por exemplo, ou mesmo a da humanidade do narrador em *The Black Cat* e, em ambos os contos, a perda da sanidade mental dos narradores. Nesse sentido, para tratar de tais perdas e da representação da violência contra as mulheres, é preciso definir algumas perspectivas teóricas.

### **3 TÓPICOS DAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS**

Segundo Smith (2007) há algumas possibilidades de estudar o gótico partindo de diferentes perspectivas, dentre elas a psicanalítica, a historicista, a feminista e a pós-colonial. Um dos pontos mais curiosos é a questão psicanalítica por trás dessas narrativas, o que essas histórias falam sobre o comportamento humano e como os autores escreviam histórias que iam para além de apenas causar um medo repentino.

Sigmund Freud tende a ler narrativas góticas como se elas pudessem ser interpretadas como sonhos. Em *The Interpretation of Dreams* (1900) examinou como um sonho trabalhado por meio de dois níveis de conteúdo: o latente e o manifesto. O conteúdo manifesto de um sonho refere-se à história do sonho. Os sonhos, como algumas narrativas góticas, possuem um aspecto peculiar, realismo e um rico

simbolismo. Esses contos parecem ser “fantásticos”, e exigem o trabalho do analista, ou crítico literário, para decodificar para que desistam de seu conteúdo latente que é o que o sonho (ou história) é realmente sobre. (SMITH, 2007, p. 5-6).

As obras *The Black Cat* (1843) e *The Yellow Wallpaper* (1892) respectivamente, tratam justamente da perspectiva psicológica de seus narradores, que parecem estar presos em uma espécie de sonho. A narradora de Gilman está presa em um quarto, onde começa a apresentar sinais de insanidade: “posso ver uma espécie de vulto estranho, insolente e disforme que parece esgueirar-se por trás da estúpida e chamativa estampa da frente” (GILMAN, [1892] 2019, p. 27). Em contrapartida, o narrador de Poe afirma que logo será morto e que precisa contar sua história, algo que, a medida que lemos o conto, interpretamos como sinais de insanidade, devido a mudanças de comportamento que aparecem sem explicação: “a cada dia, tornava-me mais irritável, mais insensível aos sentimentos alheios” (POE, [1843] 2017, p. 87).

Partindo da ideia freudiana do conteúdo manifesto, os sonhos se assemelham às narrativas góticas, pois dispõem de um aspecto peculiar, do realismo e de um rico simbolismo. Os dois contos selecionados produzem um ruído intertextual significativo e ativo. Um exemplo disso é que cada história possui um elemento surreal que permeia narrativa. No conto de Gilman, por exemplo, dá-se pelo papel de parede amarelo, que inicialmente não apresenta nada além de causar um incômodo na narradora, mas que depois passa a ganhar elementos animados e inesplicáveis. Enquanto no conto de Poe dá-se pelo gato preto, que a priori não passa de um animal de estimação afetuoso, mas que ao longo da narrativa vai ganhando características outras, inclusive sobrenaturais.

Ainda em relação a questões estéticas do gênero literário, os sentimentos de mal-estar causados pelas duas obras góticas podem ser relacionados com ansiedades sobre o retorno dos mortos, em que eles são reanimados e os vivos tornam-se os cadáveres, seja literal ou figurativamente. A libertação das

mulheres de suas paredes funcionam como bons exemplos disso. Ao fim de *The Yellow Wallpaper*, a narradora se “desprende” do papel de parede, deixando o marido com uma reação aterrorizante: “Ora, mas porque teria aquele homem desmaiado? No entanto, ele desmaiou bem no meu caminho ao longo da parede, e por isso tive que rastejar por cima dele cada vez que passava” (GILMAN, [1892] 2019, p. 40). Por ter imaginado o pior em relação a mulher trancafiada naquele quarto de papel de parede amarelo, ao arrombar a porta do quarto, a imagem de sua mulher era tão aterrorizante, como se ele estivesse vendo um cadáver voltar à vida. Em contrapartida, na obra de Poe, o narrador reencontra a sua vítima, quando os policiais quebram a parede e encontram o cadáver em decomposição, juntamente com o gato que “voltou dos mortos” para atormentá-lo.

Mesmo um olhar superficial sobre essas duas narrativas, como aponta Tomlinson (2010), revela outros pontos comuns: um/a narrador/a anônimo(a) decaindo à loucura, um espaço doméstico assombrado, mulheres emergindo de trás de paredes e figurações de animalidade—gatos e mulheres “rastejando”. A metáfora da mulher emparedada, no entanto, é um substrato altamente produtivo que recebeu pouca ou nenhuma atenção crítica.

Para a crítica literária feminista, o conceito geral de alegorias discutido por Rita Felski (2003) – uma estudiosa da literatura que escreveu extensivamente sobre teoria e crítica literária feminista, em *Literature after Feminism* – é que elas são metáforas poderosas e densamente compactadas que utilizam uma imagem para transmitir uma mensagem moral, política ou filosófica mais ampla. Essas alegorias não são descrições empíricas de autoras femininas, mas sim imagens criadas por estudiosas feministas com base em suas orientações políticas e/ou teóricas (FELSKI, 2003). Embora Felski (2003) trate mais especificamente de alegorias de autoria, é possível aplicar o conceito elaborado por ela ao pensarmos a metáfora que paira sobre os dois contos analisados aqui, que funcionaria mais como uma alegoria de enredo.

Essas alegorias são significativas na crítica literária feminista, pois ajudam a esclarecer questões mais amplas relacionadas à autoria feminina e suas interações com questões sociais, culturais e políticas. Portanto, é necessário sermos críticas em relação a essas alegorias e examinarmos como elas são utilizadas para promover certas ideias sobre autoria, criatividade e valor literário. Alguns exemplos dessas alegorias são: “As Mulheres Loucas nos Sótãos”, “Mulheres Mascaradas” e “Meninas do Gueto”.

A partir da obra *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, a qual foi o texto fundador do método crítico feminista que expõe e desafia os mitos fálicos da história literária, Felski (2003) traz a alegoria das “mulheres loucas nos sótãos”. É uma poderosa metáfora que une imagens espaciais, diagnósticos psicológicos e análise linguística. Essa alegoria criou novas maneiras de ver obras literárias familiares, lançando uma nova luz sobre elas. Além disso, Felski (2003) destaca como as salas do sótão que abrigam as mulheres loucas nas obras de Charlotte Bronte e Charlotte Perkins Gilman são espaços simbólicos ressonantes que representam as restrições impostas à mobilidade e liberdade femininas na sociedade patriarcal vitoriana.

A mulher louca não é apenas toda mulher, mas também, e mais importante, a escritora mulher. Para Gilbert e Gubar, ela reflete aquela parte do eu da autora que está em silenciosa e fervorosa revolta contra as correntes patriarcais que a prendem. A mulher louca, escrevem elas, é geralmente em algum sentido o duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e raiva. Dessa forma, “*The Madwoman in the Attic*” remolda as autoras vitorianas como profeministas, inconscientemente se rebelando contra seu próprio confinamento. Com um golpe de caneta, a literatura vitoriana foi lançada sob uma nova luz. Uma tradição literária frequentemente associada a protetores de encosto de cadeira e sofás recheados demais, decoro sufocante e gentileza antiquada, foi subitamente inundada por energias subversivas, desejos fervorosos e raiva feminina. (Felski, 2003, p. 66, tradução minha)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *The madwoman is not just everywoman but also, more importantly, the woman writer. For Gilbert and Gubar, she reflects that part of the author’s self that is in silent yet seething revolt against the patriarchal chains that bind her. The madwoman, they write, “is usually in some sense the author’s double, an image of her won anxiety and rage.” In this way, *The Madwoman in the Attic* recasts Victorian women authors as profeminists, unconsciously rebelling against their own confinement.*



Na sequência, as “Mulheres Mascaradas” são personagens femininas na literatura que adotam características e comportamentos masculinos para ganhar agência e independência. Essas personagens desafiam papéis e expectativas de gênero tradicionais, mas também correm o risco de serem consideradas não femininas ou antinaturais. Embora as mulheres mascaradas tenham sido celebradas na literatura feminista, elas também foram criticadas por reforçar ideais patriarcais de gênero.

Nesse sentido, Felski (2003) sugere que uma abordagem mais produtiva para essas personagens é vê-las como complexas e multifacetadas, em vez de simplesmente subversivas ou cúmplices.

Com essa alegoria de autoria das mulheres mascaradas, veio uma nova e deslumbrante variedade de exemplos literários. A ficção modernista e pós-modernista, ao contrário do romance vitoriano, agora estava em busca da nova verdade de gênero - a verdade de que não há verdade, que a feminilidade é uma ficção frágil, que o gênero não passa de travestimento, superfície e performance. A arte foi valorizada à moda Nietzscheana porque sabe o que outras formas de escrita buscam reprimir: que a linguagem é uma miragem, uma cadeia interminável de metáforas que levam apenas a outras metáforas e que não podem nos dizer nada sobre a realidade última. As obras mais favorecidas pela crítica feminista eram aquelas que teciam uma habilidade lúdica e autoconsciente em uma exploração investigativa da ontologia da sexualidade e de gênero. (Felski, 2003, p. 76-77, tradução minha)<sup>3</sup>.

---

*With a stroke of the pen, Victorian literature was cast in a new light. A literary tradition often associated with antimacassars and overstuffed sofas, stifling decorum and fusty gentility, was suddenly awash with subversive energies, seething desires, and feminine rage. (Felski, 2003, p. 66)*

<sup>3</sup> *With this allegory of authorship as masquerade came a dazzling new array of literary exemplars. Modernists and post modernists fiction, rather than the Victorian novel, were now mined for the new truth of gender – the truth that there is no truth, that femininity is a fragile fiction, that gender is nothing but travesty, surface, and performance. Art was prized in good Nietzschean fashion because it knows what other forms of writing seek to repress: that language is a mirage, an endless chain of metaphors that lead only to other metaphors and that cannot tell us anything about an ultimate reality. The works most favored by feminist critics were those that wove a playful and self-conscious artfulness into a probing exploration of the ontology of gender and sexuality. (Felski, 2003, pp. 76-77)*



Felski (2003) também observa que o conceito de mulher mascarada pode ser aplicado, além da literatura, a outras formas de produção cultural, incluindo cinema e televisão. Ela sugere que a análise dessas representações de gênero pode revelar maiores ansiedades e tensões culturais em torno da feminilidade e da masculinidade.

Por outro lado, as “Meninas do Gueto”, ou “*Home Girls*”, referem-se às mulheres racializadas da classe trabalhadora ou pobres que – diferente das mulheres vitorianas ou das elites que têm muitos motivos para fugir ou afastar-se do lar que as aprisiona – têm um vínculo com a comunidade, que é também um sustento muito forte, um lugar de solidariedade. O lar, o bairro, a comunidade são espaços contraditórios, porque também tendem a reproduzir papéis e normas de gênero, ao mesmo tempo que abraçam e protegem seus integrantes, que “afora” enfrentam preconceito, discriminação, violência.

Felski (2003) argumenta que a representação de *home girls* na literatura reflete atitudes mais amplas da sociedade em relação às mulheres e à classe. Elas são frequentemente representadas como passivas, resignadas às suas circunstâncias e carentes de ambição ou agência. Elas foram e são muitas vezes contrastadas com mulheres de maior mobilidade social que são construídas como ativas, independentes e capazes de transcender seu status social e econômico.

O termo “*home girls*” vincula-se à obra de Alvina Quintana, homônima, a qual é empregada como um tropo universal para mulheres racializadas nos Estados Unidos. Felski (2003) também menciona a antologia bem conhecida editada por Barbara Smith, que tem o mesmo título, a partir da qual ela explica como Smith criou o título, afirmando que as “*home girls*” são as garotas do bairro e da quadra, as garotas que cresceram juntas. Nesse sentido, a expressão evoca uma sensação de comunidade e pertencimento.

Nessa alegoria de escrita, então, a autora é imaginada como totalmente presente em sua fala. Sua voz não é a de uma mulher louca trancada em uma fortaleza patriarcal, nem é um traço fugaz e enigmático mascarada por camadas ambíguas e auto-subvertidas de linguagem. Em vez disso, ela está firmemente ancorada dentro de uma linguagem, cultura e história materna poderosa. Os títulos das discussões sobre a escrita de mulheres negras na década de 1980 frequentemente destacavam esse tema, enfatizando palavras-chave como herança, comunidade, raízes, linhagem materna e tradição. No entanto, como alguns estudiosos reconheceram, o tratamento desses temas na ficção de mulheres negras não era de forma alguma simples. (Felski, 2003, p. 84, tradução minha)<sup>4</sup>.

Para esta análise, no entanto, exploraremos a metáfora da mulher emparedada como uma referência à violência física e psicológica contra mulheres. Não como uma alegoria de autoria, mas como uma alegoria de enredo que funcionará como uma ferramenta de análise, uma vez que em ambas as narrativas, as personagens femininas são confinadas, refletindo as realidades opressivas enfrentadas por muitas mulheres desde o século XIX até a atualidade.

#### **4 A METÁFORA DA MULHER EMPAREDADA**

Para analisarmos a primeira interpretação de violência contra a mulher, iniciaremos com a agressão psicológica que é retratada na obra de Gilman. *The Yellow Wallpaper* traz uma personagem mulher relatando que está se mudando com a família para um casarão colonial, a fim de descansar por um tempo, uma

---

<sup>4</sup> *In this allegory of writing, then, the author is imagined as fully presente in her speech. Her voice is not that of a madwoman locked up in a patriarchal fortress nor is she a fleeting, enigmatic trace masked by ambiguous and self-subverting layers of language. Instead, she is firmly anchored within a language, a culture, and a powerful maternal history. The titles of discussions of black women's writing in the 1980s often highlighted this theme, stressing key words such as heritage, community, rootedness, matrilineage, tradition. Yet, as some scholars recognized, the treatment of such themes in the fiction of black women was by no means straightforward. Rather than simply celebrating tradition, they also explored its many tensions and ambiguities.* (Felski, 2003, p. 84)

vez que seu marido, médico, decide pelo tratamento do descanso absoluto de sua esposa. “Se um médico afamado, que também é seu próprio marido garante aos amigos e à família que não há nada de errado com você, exceto uma depressão temporária, uma certa tendência histérica, o que há de se fazer?” (GILMAN, [1892] 2019, p. 22). Além do marido, o irmão da narradora (também médico) aparece na narrativa para validar o tipo de tratamento destinado à sua irmã. Sendo assim, é possível notarmos a submissão da personagem que acredita fielmente no que lhe é dito, sem poder questionar ou fazer suas próprias escolhas, decidir por si mesma a melhor forma de tratar sua doença.

Ao se instalar na casa, a protagonista fica longe de todos, em um quarto que fica no último andar da casa, que se assemelha a um sótão abandonado, um cômodo diferente, estranho e incômodo. Principalmente devido ao papel de parede amarelo horroroso, cheio de texturas, manchas e formas, a protagonista, após passar dias presa no quarto, com nada para fazer a não ser encarar as paredes por muito tempo, começa a enxergar coisas inexplicáveis;

Este papel de parede tem uma espécie de estampa secundária por trás da principal, num tom diferente e particularmente irritante, pois só pode ser vista sob certo tipo de luz, e ainda assim sem muita nitidez. No entanto, nos lugares onde não esmaece, e onde o sol bate de um certo ângulo, posso ver uma espécie de vulto estranho, insolente e disforme, que parece esgueirar-se por trás da estúpida e chamativa estampa da frente. (GILMAN, [1892] 2019, p. 27).

Este cenário da “mulher louca no sótão” enquadra-se numa das alegorias de autoria apresentadas por Felski (2003), a qual corresponde a um movimento de construção narrativa e da diegese de alguns textos literários escrito por mulheres do período vitoriano. O mesmo acontece em *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte, com a personagem de Bertha Mason, por exemplo. No entanto, não focaremos nessa metáfora, antes partiremos para a metáfora observada para aproximar os dois contos eleitos para análise, a da “mulher emparedada”.

Na sequência, a narradora começa a reparar no papel de parede com mais afinco e nota que ele se mexe, suas formas se transformam em visões assustadoras, como vultos atrás do papel de parede, até que a imagem de uma mulher aprisionada no papel se projeta. O vulto da mulher presa na parede parece ser a projeção da perda da liberdade da narradora, que não pode mais nem ao menos escrever, pois seu marido insiste em lhe fazer acreditar que até mesmo esse ato lhe trará agitação. O papel de parede amarelo é um símbolo do estado psicológico da narradora.

Em relação aos traços de abuso psicológico, eles não são tão perceptíveis quanto uma agressão física, a vítima é controlada através de manipulação da realidade, privações e anulação. Como é possível visualizar nos trecho a seguir: “Ele é muito atencioso e carinhoso, não me deixa fazer nada sem sua supervisão[...] sinto-me mesquinha e ingrata por não valorizar mais tudo o que ele faz” (GILMAN, [1892] 2019, p. 23).

– Então vamos nos mudar lá para baixo – disse eu. – Há quartos muito bonitos no térreo. Ele então me abraçou e me chamou de tolinha, e disse que desceria até o porão se eu lhe pedisse, e ainda o pintaria de branco. Mas ele tem razão quanto às camas e janelas e essas coisas. É o quarto mais amplo e confortável que alguém poderia desejar, e é claro que eu não seria tola a ponto de criar-lhe problemas por um simples capricho. (GILMAN, [1892] 2019, p. 25).

O emparedamento da narradora pode ser interpretado quando o marido tira a sua liberdade após o nascimento do filho, acometida por uma depressão pós-parto. Ao invés de ter um tratamento mental adequado, ou mesmo ser ouvida, ela é presa em um quarto. Devido a sua condição médica e aos tratamentos que recebe, a personagem passa a enxergar-se presa no papel de parede amarelo, em um lugar inóspito. Sua projeção mostra a mulher se mexendo por baixo do papel como uma duplicação de si. Ou seja, sua mente criou a ideia da mulher presa na parede, sua insanidade a leva a sensações verossímeis, como sentir o próprio cheiro da parede se espalhando por toda

parte, inclusive impregnando em seus cabelos. Ou seja, seu emparedamento é psicológico.

Ao longo da narrativa, a personagem começa a tentar capturar a mulher presa no papel de parede, essa tentativa pode ser interpretada como a retomada parcial de sua consciência, que ao tentar confrontar a mulher na parede, ela acaba se salvando. Ela começa a traçar estratégias quando o marido ou pessoas que podem a controlar não estão por perto e começa a arrancar o papel de todas as formas, nesse processo ela fala sobre a visão de mulheres que rastejam, o que pode ser uma alusão às mulheres depressivas, já que o ato de se arrastar remete a uma falta de energia para caminhar normalmente. A narradora questiona se essas mulheres são como ela: “será que todas saíram da parede, assim como eu?” (GILMAN, 2019, p. 35).

Ao fim do conto, a narradora se liberta de sua parede, acometida pela sua loucura, começa a descrever que precisa arrancar o papel de parede a qualquer custo e que, se a mulher sair, ela usará uma corda que conseguiu ter acesso, ela então se tranca no quarto e começa a sua saga para retirar o papel. Ao descrever sua angústia em retirar o papel, a narradora menciona que poderia até mesmo pular da janela, caso não houvesse grades tão fortes. Porém, ela menciona que se amarra com a corda que escondeu e, em seguida, começa a retirar o papel

O ato desesperado de tirar o papel de parede faz alusão à entrega à sua própria loucura, o que já foi indicado por outras leituras feministas de textos que constroem personagens mulheres que encontram na loucura sua única saída para a liberdade, em especial textos do século XIX. Ao descolar-se da realidade, a qual não pode controlar, e ao destruir o papel de parede que parece aprisionar sua mente, a personagem escapa da possibilidade de ser presa, emparedada novamente.

Por outro lado, em *The Black Cat*, a história se inicia quando o narrador começa a nos contar que sempre teve afeição aos animais domésticos e que,

desde criança, seus pais permitiam que ele os tivesse. Em seguida, relata que se casou cedo e que sua esposa também tinha uma grande afeição por esses animais e por isso resolveram adotar um gato preto, chamado Pluto. Com o passar do tempo o narrador começa a sentir mudanças em sua personalidade ao abusar do álcool, além de demonstrar comportamentos agressivos em relação ao seu gato e, principalmente, à sua esposa:

Meu temperamento e minha personalidade - por obra do demônio da intemperança - experimentaram uma mudança radical (ruborizo ao confessar) para pior. A cada dia, tornava-me mais inconstante, mais irritável aos sentimentos alheios. Dirigia-me à minha esposa com uma linguagem intempestiva. Por fim acabei fazendo uso de violência física contra ela. (POE, [1843] 2017, p. 87).

Portanto é possível que a mudança de sua personalidade, decorrente do consumo de álcool ou não, se torne um ponto de ruptura. As posições psicológicas do personagem mudam e flutuam, reorganizando e desestabilizando os papéis assumidos como pertencentes a cada pessoa no ambiente doméstico.

Em seguida, a narrativa passa por diversos devaneios do narrador, nos quais ele conta como se tornou extremamente agressivo com o seu gato. Numa certa noite, embriagado, tirou um dos olhos do felino e, mais adiante, o matou com crueldade. Após a morte do gato, o narrador começa a relatar uma perturbação ao ver a forma do gato em uma parede de sua casa. Com o passar da história, o casal acaba adotando outro gato, porém o narrador, mesmo não querendo maltratá-lo, sente um ódio inexplicável do novo animal. Além disso, sua agressividade contra a esposa também aumenta. Como podemos observar nos trechos a seguir: “Minha aversão ao gato, no entanto, parecia crescer em escala proporcional à sua predileção por mim” (POE, [1843] 2017, p. 91).

A instabilidade de meu habitual temperamento acentuou-se em um ódio generalizado de tudo e por todos; enquanto isso, minha resignada esposa era a principal e mais paciente vítima dos ataques

súbitos, frequentes e incontroláveis de uma fúria à qual eu então me abandonava cegamente. (POE, [1843] 2017, p. 92).

Por fim, ao realizar uma atividade doméstica no sótão, o narrador tem mais um episódio de fúria e acaba tentando matar o seu gato, mas dessa vez a esposa tenta intervir e acaba morta, com um machado encravado em seu crânio. Após o ato, o narrador decide empregar o corpo de sua esposa no sótão sem pensar duas vezes, a fim de esconder o cadáver.

Erguendo um machado e esquecendo, em minha ira, o pavor pueril que até então me cercara, preparei um golpe que, é claro, teria sido fatal caso eu tivesse acertado o alvo. Porém, a mão de minha mulher o impediu. Instigado, pela interferência, a uma ira ainda mais demoníaca, desvencilhei-me do toque dela e enterrei o machado em seu crânio. Ela caiu morta na hora, sem emitir um único gemido. (POE, [1843] 2017, p. 92).

O emparedamento nesse conto é claramente interpretado como resultado da violência física que a esposa do narrador vinha sofrendo há tempos. Aqui a morte, de certa forma, também é uma forma de fuga da violência constante, diferente da narradora de *The Yellow Wallpaper* que quase chega a tirar a própria vida, aqui temos o assassinato como o fim. Porém, é possível interpretarmos a real liberdade da esposa do narrador através do segundo gato, pois quando ela é emparedada o gato desaparece junto com ela. E no desfecho, quando os policiais aparecem para investigar, o gato ressurgiu vivo, expondo o crime cometido pelo narrador.

Como marcadores essenciais do gênero gótico, “ambos os contos descrevem o jogo horrível entre um sistema hegemônico de torturar a lógica e a luta de um indivíduo com a loucura”<sup>5</sup> (TOMLINSON, 2010, p. 233, tradução minha). No entanto, a história que retrata a loucura de um homem resulta no

---

<sup>5</sup> “[...] both stories describe the horrific play between a hegemonic system of torturing logic and an individual’s struggle with madness.” (TOMLINSON, 2010, p. 233)

assassinato de sua companheira; enquanto a história que narra a loucura de uma mulher resulta em seu cárcere, trancafiada por seu companheiro. São representações bem claras da violência doméstica, cada uma à sua maneira. As duas formas de violência que acontecem até hoje, a agressão psicológica e a agressão física, com um desfecho comum entre as personagens femininas que sofrem essas formas de violência: ambas são emparedadas, letal/literalmente e/ou psicologicamente.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das obras *The Black Cat* de Edgar Allan Poe e *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman revela a complexidade das experiências femininas no contexto do século XIX, no qual a opressão e a violência se manifestam de maneiras sutis e explícitas. Ambas as narrativas convergem na representação da luta interna das personagens contra a prisão física e psicológica imposta por suas circunstâncias.

Através da figura da mulher emparedada, tanto Poe quanto Gilman exploram a deterioração da sanidade mental como um reflexo das pressões sociais e das expectativas de gênero. A obsessão e a violência, presentes em *The Black Cat*, contrastam com a luta desesperada pela liberdade em *The Yellow Wallpaper*, mas ambas as histórias culminam em um estado de desespero que questiona a própria natureza da realidade e da identidade.

Além disso, a perspectiva psicanalítica e as leituras feministas oferecem um entendimento mais profundo das motivações e dos conflitos internos das personagens, permitindo que o leitorado compreenda as nuances da opressão feminina e a busca por autonomia. Através da destruição do papel de parede e da brutalidade do narrador em *The Black Cat*, observamos que a loucura pode ser vista tanto como uma forma de resistência contra a opressão, mas também como um impulso à violência contra os corpos das mulheres.



Em suma, as obras de Poe e Gilman não apenas refletem as ansiedades sociais de suas épocas, mas também permanecem relevantes na discussão contemporânea sobre a saúde mental, a violência de gênero e a luta pela liberdade. A literatura gótica, com suas camadas de significado e simbolismo, continua a ser um campo fértil para a exploração das complexidades da condição humana, especialmente no que diz respeito às experiências das mulheres.

### **REFERÊNCIAS**

- FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. New England: New England Magazine, 1892.
- POE, Edgar Allan. *The Black Cat*. Indiana: The United States Saturday Post, 1843.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*. Routledge, 2014.
- SMITH, Andrew. *Gothic literature*. Edinburgh University Press, 2007.
- TOMLINSON, Niles. Creeping in the “Mere”: Catagenesis in Poe’s “Black Cat” and Gilman’s “Yellow Wallpaper”. In *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, Volume 56, Number 3, 2010, pp. 232-268.

Recebido em 01/02/2024. Aceito em 25/04/2024.

# “FORA DO CORPO NÃO HÁ SALVAÇÃO”: O CORPO-EXCESSO EM HILDA HILST

“OUT OF THE BODY THERE IS NO SALVATION”: THE BODY-EXCESS IN HILDA HILST

Natália Marques da Silva<sup>1</sup>

Samuel Lima da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Estudo acerca da configuração do excesso na prosa hilstiana, suas encruzilhadas e bifurcações estético-sociais. Por meio do “transbordamento”, “experiência” e “desregramento”, a operação do excesso ocorre nos (des)limites da representação do território corporal, reivindicando uma cartografia do corpo e da linguagem erótico-pornográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; Excesso; Narrativa; Corpo.

**ABSTRACT:** Study about the configuration of excess in Hilst's prose, its crossroads and aesthetic-social bifurcations. Through “overflow”, “experience” and “disruption”, the notion of excess occurs in the (dis)limits of the representation of the corporal territory, claiming a cartography of the body and the erotic-pornographic language.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst; Excess; Narrative; Body.

Quanto a se sentir traída, traídos somos todos nós, mais cedo ou mais tarde. Angustiada? Alguém muito ilustre escreveu: “fora do corpo não há salvação”.

---

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8401-0959>. E-mail: [natalia.marquesva@gmail.com](mailto:natalia.marquesva@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil, com período sanduíche em Universidade de Aveiro – Portugal. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo - Brasil e na Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. Professor da Universidade do Estado de Mato Grosso - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4135-5513>. E-mail: [samuel.lima@unemat.br](mailto:samuel.lima@unemat.br)

(HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. 2018, p. 235)

“Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?” É precisamente com esse questionamento que Stamatius, narrador e personagem-escritor, inicia a narrativa de *Cartas de um sedutor* (2018), penúltima obra da tetralogia pornográfica<sup>3</sup> de Hilda Hilst. E é justamente na esteira desse pensamento-questionamento que é possível localizarmos, conforme veremos neste estudo, uma das operações do excesso na prosa hilstiana, a saber: o lixo. É revirando as tralhas e os restos, vasculhando o mais sombrio das lixeiras, a podridão, aquilo que foi excluído; é no transbordamento de lágrimas, no gozo, no suor, no sangue, nos excrementos do corpo que será possível acessarmos a matéria sensível da linguagem e da experiência humana. Fora do corpo, não há salvação. Sem a entrega e o contato com o que há de mais sujo e podre não há espaço para a salvação, para o prazer. Logo, é dessa forma, tateando a prosa de Hilda Hilst, investigando um corpo-excesso – o qual instiga e constrange, é divino e profano, belo e sujo – que “iremos juntos num todo lacunoso” (HILST, Hilda, 2018, p. 38).

Contudo, antes de nos aprofundarmos na análise dos textos hilstianos, é preciso compreendermos os/as (des)limites/definições do excesso literário. Isto posto, o excesso é caracterizado justamente por uma não definição. Em acordo a ensaísta Eliane Robert Moraes, pesquisadora sobre o tema, o excesso “supõe menos um conteúdo específico do que uma série de operações simbólicas particulares” (MORAES, 2023, p. 34). Por sua essência lúbrica e fluida, o excesso é algo que nos escapa. É, portanto, da ordem do desvio, isto é, uma escrita-linguagem que alude não só ao campo do hiperbólico, do exagero, mas também ao da subversão e, nesse sentido, do esforço em nomear o

<sup>3</sup> De 1990 a 1992, sob a angústia de não ser lida, reconhecida, publicada, Hilda Hilst se dedicou à escrita das mais doces e tenras bandalheiras, tendo publicado: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

interdito, o inconfessável, o não dito. E, nesse sentido, “a escrita que lhe corresponde implica invariavelmente um voto de fé na transgressão que se faz valer por reiteradas subversões de paradigmas” (MORAES, 2023, p. 34).

No âmbito dos estudos literários, o excesso está presente, por excelência, como operação simbólica no texto erótico-pornográfico. Assim, uma escrita pautada pelo excesso expressa-se, principalmente, pela perda de limites, pela destruição. Não se trata apenas de uma questão de prazer e libertinagem, pelo contrário, o excesso busca conhecer e encontrar o outro por meio do corpo, para, então, tomar o homem verdadeiramente em sua forma arredia.

Para Borges (2012), em pesquisa sobre o tema:

O excesso é como uma força que supera o que quer que seja, venha de onde vier, de fora ou de dentro do homem. O excesso é perpétuo devir. Nenhum discurso o contém, nenhum saber o detém. Se há um limite para o excesso, existe sempre a possibilidade de um excesso ainda maior poder suplantá-lo, e assim por diante. A cada ato excessivo supera-se um limite e ao mesmo tempo se assinala outro, que via de regra é excedido depois. (BORGES, 2012, p. 12).

Neste sentido, se há uma essência do excesso, certamente é essa: o escape, o inacabado, a fluidez. Nenhum discurso o contém, nenhum saber o detém. Nessa mesma linha de raciocínio, Camille Dumoulié, atento às diversas manifestações do excesso na Filosofia, Psicanálise e na Literatura, apresenta duas possibilidades de sentido para tal noção, quais sejam: na primeira, o excesso aparece, tal como já mencionado anteriormente, como julgamento de valor quantitativo. Isto é, será sempre medido pelas normas sociais e subjetivas; o segundo sentido, o qual nos interessa aqui, é o excesso como afeto, como êxtase, como experiência em que o ser perde os seus limites. Leiamos as palavras do autor:

Como afeto, e segundo a etimologia (*extasis*), o excesso é um acesso que se projeta para fora de si, uma forma de êxtase. Como lembra Jean Starobinski, remontando do latim da Bíblia, a palavra *excessus*

remete a diversas formas de saídas do mundo, a começar pela morte (*excessus vitae*), mas ela designa tão bem a fúria e o delírio como o excesso humoral corporal [...]. O excesso é, então, uma experiência menos quantitativa do que qualitativa, senão ontológica. De modo que, enquanto afeto, ele é sentido como uma força interior que empurra a sair da intimidade do seu ser. (DUMOULIÉ, 2007, p. 11).

Ou seja, o excesso pode se mostrar como experiência ontológica, como uma força que move, empurra e perturba o ser para uma saída de si. Daí a impossibilidade de fixá-lo em uma definição. Entretanto, tal indefinição e inacabamento não se constituem como uma problemática. Aliás, é possível afirmar que há uma recusa pela não definição. O excesso enquanto noção literária não reivindica qualquer lugar estabelecido e normatizado, já que, dessa forma, perderia suas inúmeras possibilidades de significações. Logo, ele é da ordem do desvio, da ruptura, dos descaminhos e fendas de um texto literário. Portanto, estabelecer uma linguagem codificada seria tal como condená-lo à morte.

Ainda na esteira do autor francês, “Tudo o que é excessivo é insignificante” (DUMOULIÉ, 2007, p. 14). *Insignificante*: aquilo que não tem importância, que é desprezível, irrelevante. Ou *in-significante*, o que não tem significado, o inominável, o inclassificável. Esse título-afirmação de Dumoulié corrobora a compreensão acerca de nosso eixo temático, a saber: a linguagem literária do lixo, mais especificamente, a sujeira enquanto operação simbólica do excesso. Entretanto, por mais que possamos vislumbrar e capturar as figuras-operações do excesso, não podemos alcançá-lo ou atingi-lo, “pois esse significativo, na essência, falta” (DUMOULIÉ, 2007, p. 14). Dessa forma, a noção de excesso, pode-se afirmar, estará sempre acompanhada da tentativa de preencher o que falta, isto é, de representar aquilo que geralmente não se dá importância. Mas, tal tentativa não se realiza, pois é da essência do excesso extrapolar, romper, subverter os limites éticos, estéticos e linguísticos.

A prosa hilstiana é marcada por questionamentos e também por uma busca constante por compreensão. Trata-se de narradores e personagens que pensam/questionam a respeito da vida e morte, do sagrado e profano, entretanto, sofrem as consequências por pensar em demasia, ficando, portanto, sempre em situações de angústia, solidão e desamparo. Acerca dessa questão, em uma entrevista concedida ao crítico José Castello, organizada por Cristiano Diniz, Hilda Hilst tenta explicar o porquê do não reconhecimento de suas obras. Nas palavras da escritora:

Todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo decidem fazer perguntas supercomplicadas. (DINIZ, 2013, p. 160).

De fato, os narradores-personagens de Hilst pensam – e pensam muito. No entanto, é preciso destacar que não se trata de um pensar volúvel ou ininteligível: são questões que atravessam o corpo, os poros, a pele. Na busca por compreensão, por dar nome ao que é do campo do in-significante, há um pensar ao extremo, em excesso. O desejo, o sexo, os dejetos que habitam a lixeira são então colocados em cena por meio de uma linguagem que parte do corpo e de todas as suas pulsões. “O que é a linguagem do meu corpo?” (HILST, 2018, p. 168), questiona Agda, a personagem-narradora, de um dos contos de *Fluxo-Floema* (2018). “O que é o meu corpo para mim e o que é o meu corpo para o outro?” questiona o amigo de Kadosh (2018), também de *Fluxo-Floema*. Já Hillé, em *A obscena senhora D* (2018), habita o vão da escada na tentativa de compreender “isso de vida e morte, esses porquês”, e, também questiona: “o que é o corpo?” (HILST, 2018b, p. 28); “não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo” (HILST, 2018b, p. 20).

O corpo-excesso na diegese hilstiana está sempre inconformado, degradado. A título de exemplo, temos: a representação do corpo deteriorado

pelo tempo – de Agda e Hillé; o corpo místico profano – de Kadosh; o corpo-criança prostituído – de Lori Lamby, protagonista do romance *O caderno Rosa de Lori Lamby* (2018); e, o corpo mendigo de Stamatius, em *Cartas de um Sedutor* (2018). Nesse sentido, são corpos excluídos e marginalizados, mais detidamente, corpos que habitam o lixo e os vãos das escadas, mas que mergulham em uma busca desenfreada por compreensão, posicionando-se no que concerne à própria condição humana, esta que se expressa incompleta.

A procura por respostas não se esgota e a linguagem da prosa de Hilda Hilst, sempre em fragmentação, reafirma essa constante busca por meio de uma desordem narrativa e de deslocamentos entre o alto e baixo, o sagrado e profano, o trivial e o escatológico, a metafísica e a putaria das grossas. Tal desordem e subversão da narrativa – os gêneros que se fundem e se misturam em um único texto, o jogo entre as dualidades, personagens-narradores múltiplos, que se confundem, transformam-se, desdobram-se – faz sentido pela própria concepção que a autora tem da literatura, sendo necessária à exposição do que denominamos aqui de corpo-excesso.

Novamente em consonância com o pensamento de Moraes, a autora considera tal particularidade da escrita hilstiana como um desvio, uma subversão das normas técnicas da linguagem literária que resulta em uma “prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada” (MORAES, 2023, p. 233). De tal modo, essa forma própria e subversiva de escrita é profundamente apropriada para considerarmos que a busca-questão na prosa hilstiana se estabelece a partir do não saber, daquilo que é do campo do insignificante. O corpo-excesso opera pelo baixo materialismo, ou seja, pelo que excede e incomoda o pensamento homogêneo e normativo, a saber: os restos, os excrementos do corpo (sangue, sêmen, suor, lágrimas). É dessa forma, portanto, que o corpo em Hilst escapa da linguagem, ou seja, na entrega à vertigem do que há de mais sujo e abjeto.

O francês Georges Bataille, em seu ensaio intitulado *O valor do uso de D.A.F. de Sade* (1967), propõe a ciência da heterologia, particularmente uma forma de pensamento subversivo que lança luz ao que foi excluído e desprovido de utilidade. Leiamos a definição dada pelo autor:

Ciência do que é completamente outro. O termo *agiologia* seria, talvez, mais preciso, mas seria necessário subentender o duplo sentido de *agios* (análogo ao duplo sentido de *sacer*), tanto *sujo* quanto *santo*. Mas é principalmente o termo *escatologia* (ciência da imundície/sujeira/ordure) que conserva nas circunstâncias atuais (especialização do sagrado) um valor expressivo incontestável, como duplê de um termo abstrati tal como *heterologia*. (BATAILLE, 1967, p. 5-6).

Nessa paisagem argumentativa, a heterologia, ciência da parte excluída, “está situada fora do alcance do conhecimento científico e normativo, que por definição, só é aplicável aos elementos homogêneos” (BATAILLE, 1967, p. 6). É preciso, então, reafirmar que não há qualquer meio de situar os excrementos, a sujeira, no domínio objetivo e racional, isto é, o que é do lixo deve permanecer na lixeira, nas margens; é essa a potência subversiva do heterogêneo. Qualquer tentativa de homogeneização “pura e simples de seu caráter específico culminaria na incorporação a um sistema intelectual homogêneo, numa anulação hipócrita do valor excremental” (BATAILLE, 1967, p. 7).

Em *A obscena senhora D* (2018) há a representação, em acordo com a grafia histiana, de um corpo-porco de 60 anos. Hillé é a senhora D, que após a morte de seu amante-companheiro Ehad, passa a viver em meio à sujeira do vão da escada. No intuito de se esquivar do mundo ao seu redor, das banalidades do cotidiano, passa a indagar sobre a finitude do corpo, sobre o ser e estar no mundo, sobre Deus, sobre a morte. Hillé busca, por meio da continuidade, esgotar os limites do corpo e da linguagem; e, essa busca, tal como já dito, é expressa por meio do excesso, aqui aliado ao escatológico. Vejamos:



É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível, Ehad. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehad? (HILST, 2018, p. 31).

Hillé faz um convite-provocação: fechar os olhos e tentar pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, carne, bosta, mexeção. Há quem sinta horror e repulsa ao pensar no que há dentro do corpo. Mas, é justamente a sujeira, a carne viva pulsando, sangrando, que configuram, nesse romance, o princípio do desejo e da vontade de romper com os limites e interditos sociais. É precisamente o corpo-excesso que aproxima os personagens da experiência humana real, livre, desnudada. É, também, pela via do corpo que a narradora se aproxima do conhecimento místico, em um movimento de profanar o sagrado e, concomitantemente, sacralizar o profano.

Hillé, tida como a senhora D para Ehad, a porca e sapa velha para os vizinhos, é a teófaga incestuosa que “engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável” (HILST, 2018c, p. 18). É, então, pelo toque, boca e corpo que a obscena senhora Hillé volta-se para o que está na lixeira, em uma busca desenfreada por compreensão (e experimentação) da ideia de Deus. A experiência com o divino se dá por meio do rebaixamento, da aproximação de Deus com o que é próprio do humano (desejo, prazer, morte) e da animalidade, da sujeira de um corpo-porco. Aqui, destacamos, também, que a figura do porco e do trocadilho corpo-porco é frequente em toda a prosa hilstiana.

Hillé desdobra-se na imagem de uma porca, a que incomoda por causa de sua sujeira. Na mesma obra, existe, de igual modo, o porco-menino, que pode

ser entendido como Deus, ou como mais um desdobramento da própria personagem. Já em *Agda*, a personagem-título, incomodada com os efeitos do tempo sobre seu corpo, cria a própria imagem como a de uma mulher-porco: “O que é isso, um porco? O que é isso-eu? Porco jovem, porquinho rosado” (HILST, 2018a, p. 171). O porco em Hilst é, portanto, um corpo às avessas, isto é, a reinstauração de uma animalidade perdida.

Notemos, a seguir, um trecho significativo de *A obscena senhora D* (2018), que ilustra a comunhão com um deus profano, que é feito à imagem e semelhança do humano (e vice-versa):

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim das mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato. (HILSTc, 2018c, p. 32).

Deus encontra-se sempre presente nas obras de Hilda Hilst. No entanto, convém lembrar que, na escrita da autora, ele nunca aparece em estado de idolatria ou adoração. Em Hilst, sobretudo nas obras aqui destacadas, Deus é porco, é corpo, é lama, é sujeira, sempre associado a uma imagem terrena, sensual e escatológica. O divino é acessado, nesse processo ficcional, por meio de degradações, de uma profanação do sagrado. Precisamente nesse movimento que o excesso – o corpo-excesso – opera, deslocando a ideia de divino, puro, santo, para aquilo é abjeto, imoral. Se, em *A obscena senhora D* (2018) vemos uma série de questionamentos sobre o “todo espremido”, o “belíssimo ônix”, o “fétido buraco” de Deus, em *Cartas de um sedutor* (2018), por

sua vez, o narrador Stamatius, bem como sua irmã Eulália, pensam sobre o pau do Grande Obscuro:

Então saio dos meios, da quentura, e de pau duro no meio da choça começo a gritar: sou Deus! Sou Deus! Eulália ri: é mesmo, bem, o de Deus deve ser assim. Eu digo: é assim mesmo, Eulália, é igualzinho sim. Quem te disse, Tiu? O demo. Eulália se encolhe: tenho medo. Volto pra cama, tomo-a nos braços, afago-lhe os pentelhos e discorro sobre o Trevoso, seu todo nu, seu pau mirrado, sua tristeza. (HILST, 2018d, p. 295).

Por meio do embate entre o alto e o baixo, espiritualidade e o corpo erótico, resta evidente a tentativa da autora de deslocar Deus para o campo do que é terreno, mundano, do que é da carne. Retomando Moraes, a autora analisa tal movimento sob a perspectiva de um rebaixamento da ideia divina ao nível dos atos mais abjetos. Para ela, o Deus-porco de Hilst “já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem, portanto, como consequência última a destituição da figura divina como modelo ideal do homem”. (MORAES, 2023, p. 258). Nesse sentido, a busca por compreensão-respostas acerca da existência promove, então, o destronamento do Todo Poderoso, que já não é mais visto como intangível, incorpóreo e superior ao homem, mas é rebaixado ao nível deste. Ora, erotismo e santidade, sagrado e profano, ou seja, opostos que se complementam e se unem, tornam-se um campo fértil para as operações do excesso.

Bataille, em sua obra *O erotismo* (2017, p. 279), assevera: “a experiência erótica é vizinha da santidade”, pois “ambas têm uma intensidade extrema”, ambas nos levam ao limite (da palavra e do corpo), ao desregramento e desordem dos sentidos. Sob essa mesma linha de raciocínio, Henry Miller abre sua obra *Obscenidade e reflexão* (2004) com a seguinte afirmação: “discutir a natureza e o sentido da obscenidade é quase tão difícil quanto falar de Deus” (MILLER, 2004, p. 25) e, para concluir sua reflexão, complementa: “é nesse

momento que se apercebe de que a verdadeira natureza do obsceno reside no desejo de converter” (MILLER, 2004, p. 53). Hilda Hilst, que bebe na fonte destes dois escritores-teóricos, confessa, em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, que toda sua obra (até mesmo a tetralogia pornográfica) volta-se para Deus: “minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (HILST, 1999, p. 30).

O binômio Obscenidade e Deus, em Hilst, fixam-se como inclassificáveis, sobretudo pelo fato de não se revelarem – estão fora de cena. Assim, ambos atraem, mas afastam; fascinam, mas causam repulsa. A literatura da autora pende justamente para esse movimento entre atração e aversão, santidade e sujeira. Não se trata, no entanto, de uma escrita de adoração ao Altíssimo, mas de uma investigação pelo baixo corpóreo. De acordo com a pesquisadora Aline Leal, “o sagrado será assim, um dispositivo para se pensar o que não é possível nomear, o que incide no corpo e o questiona, a linguagem do excesso e do resíduo, da busca e da espera, do que se faz em silêncio e em nada” (LEAL, 2017, p. 27-34), isto é, aquilo que é da ordem do insignificante.

No território em análise, é possível pensarmos na noção de *informe* proposta por Georges Bataille, em *Documents*, obra essa que redefine determinados termos de uma forma distinta-transgressora da usual, isto é, uma maneira que perturba, que desordena uma estrutura anterior já fixada no imaginário coletivo. Centremo-nos a definição do verbete que nos interessa:

Assim, *informe*, não é somente um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua própria forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida,

afirmar que o universo não se assemelha e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou escarro. (BATAILLE, 2018, p. 147).

Em acordo com a teoria batailliana, o informe é um termo que serve para desclassificar, para desordenar não apenas a linguagem, mas também o corpo, os sentidos. É sob esse propósito que vinculamos a noção de informe ao rebaixamento do divino aqui em discussão. A queda do que é elevado desemboca na noção de corpo-excesso; o informe opera, então, como elemento desestabilizador, colocando formas e estruturas em jogo, bem como instaurando uma nova ordem na diegese. Portanto, nessa nova ordem, a desordem e a violência imperam, ou seja, o excedente autoriza a infração (BARTHES, 2003), de modo que, na passagem do informe para a ciência da heterologia, a sujeira seja expressada livremente.

Em Hilda Hilst, de acordo com o que já percebemos, os personagens-narradores são obcecados pelos excrementos, pelo escarro, e estes estão sempre associados ao sagrado, à filosofia e à metafísica. O ânus, o fétido e espremido buraco, é deslocado para o centro. Ele sai de um lugar escondido, escuro e passa a habitar o palco, as luzes: é transformado em matéria de conhecimento. Em um de seus discursos proferidos para sua vizinhança, Hillé afirma:

o podre cu de vocês  
vossas inimagináveis pestilências  
bocas fétidas de escarro e estupidez gordas bundas esperando a vez  
de quê? De cagar nas panelas  
sovacos de excremento  
buraco de verme no oco dos dentes  
o pau do porco  
a buceta da vaca  
a pata do teu filho cutucando o ranho  
as putas cadelas  
imundos vadios mijando no muro  
o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha dela,  
olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o zóio dela, olha o

sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo  
o sapo engolindo o dado  
o dado no cu do lago, olha, lá no fundo (HILST, 2018c, p. 34).

Isolada no vão da escada, sem saber dos “limites das trevas, o começo da luz”, Hillé dedica-se a desvendar os segredos da carne. As imagens evocadas (o podre cu, bocas fétidas de escarro, sovacos de excremento, buraco de verme no oco dos dentes, o pau do porco, a buceta da vaca) desestabilizam um mundo ordenado, ou seja, são a própria afirmação do informe batailliano. Nessa lógica interna de operação, a desordem instaurada é da ordem do pensar, especialmente um refletir sobre sua própria condição humana. É, conseqüentemente, justamente no excesso que passa pelo corpo e pela alma, pelas instâncias do sagrado e profano, sublime e escatológico, que a narradora encontra sua salvação: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 2018c, p. 37).

Já em *Cartas de um sedutor*, o informe opera com uma força substancial, ao conduzir o narrador a lugares em que reina a sujeira. Stamatius é um escritor-mendigo, vive na decadência, vasculhando o lixo de intelectuais: “os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras... que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá pra acreditar!” (HILST, 2018d, p. 231). É entre questionamentos e reflexões, entre livros e lixo que o enredo se desenvolve, em um movimento de valoração da sujeira. Na narrativa, objetos como livros (Tolstói, Kierkegaard, Marx), imagens de santos (um pé de Cristo, um pedaço da coxa de São Sebastião), vibradores, penas de animais, asas de anjo, misturam-se, degeneram-se:

Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair... imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutro, buracos pequeninos, maiores agigantados, e outros cheios de excremento, eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. (HILST, 2018d, p. 281-282).

Stamatius, na tentativa de dizer o impossível, o incomunicável (os segredos do corpo e da carne), faz da sacralização do profano e da profanação do sagrado o seu lugar de ser-estar e pensar o/no mundo. Tal como Hillé, Stamatius só encontra o sentido da existência no corpo-excesso, nos tocares e sentires da carne, nos prazeres da vida: “Irmã, sinto-me morto quase sempre. Só o tesão, o brilho, a cintilante, o pó é que me arranca da mesmice” (HILST, 2018d, p. 238). Ora, o excesso em Hilda Hilst acaba por se manifestar nas intempéries do corpo e do espírito, fundindo-se com as experiências subversivas de realocação das impurezas, das sobras, ao patamar de soberania no texto literário. Nos textos aqui analisados, a reflexão que se destaca é aquela impossível de decifrar ou decantar, mas que se infiltra nas veias discursivas hilstianas de modo a reordenar o império dos sentidos, e, nesse abismo da linguagem, exceder-se: Imperecível de tão impuro.

### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de *A noção de dispêndio*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O valor de uso de D.A.F de Sade*. Texto parcialmente publicado na Revista L'arc, em número especial dedicado a Bataille, n. 32, 1967.
- BORGES, Luiz Augusto Contador. *O louvor do excesso: experiência, soberania e linguagem em Bataille*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, USP, 2012. Disponível em:



<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19092012-091345/pt-br.php>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Editora, 2013.

DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo o que é excessivo é insignificante. In: *Revista Tempo Brasileiro*, abr-jun. – nº 169. Rio de Janeiro, 2007.

HILST, Hilda. Fluxo-floema. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

HILST, Hilda. Kadosh. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

HILST, Hilda. A obscena senhora D. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.

HILST, Hilda. Cartas de um sedutor. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018d.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

LEAL, Aline. *Os santos profanos – obscenidade e sagrado em Hilda Hilst e Georges Bataille*. Revista de Estudos Literários (IPOTESI). Juiz de Fora, v.21, n.2, p.27-34, jul./dez, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19439>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MILLER, Henry. *Obscenidade e reflexão*. Tradução de Pedro Alvim. Lisboa: Passagens, 2004.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: MORAES, Eliane Robert. *A parte maldita brasileira: literatura. Excesso. Erotismo*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023. p. 250-267.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: MORAES, Eliane Robert. *A parte maldita brasileira: literatura. Excesso. Erotismo*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023. p. 228-234.

Recebido em 25/04/2024. Aceito em 25/05/2024.



# LONGE DA ÁGUA, DE MICHEL LAUB: DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA AO HERÓI PROBLEMÁTICO

LONGE DA ÁGUA, BY MICHEL LAUB: FROM NARRATIVE BUILDING TO THE  
PROBLEMATIC HERO

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Objetiva-se, neste trabalho, a partir de um olhar em direção ao eu narrador (presente) e ao eu narrado (passado), pensar nas características do narrador contemporâneo, observando como o elemento temporal atuou nesta personagem do romance *Longe da água* (2004), de Michel Laub. Em relação à metodologia, embasa-se na perspectiva narratológica de Gérard Genette (1979), e chega-se aos estudos de Sigmund Freud por deparar-se com a trajetória traumática do personagem protagonista de Michel Laub. Além disso, as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (2006), serão relevantes para a compreensão do papel da memória na construção do romance pelo herói-autor de Laub. Ao compreender que a trajetória traumática do protagonista liga-se diretamente às suas escolhas feitas no passado, vislumbra-se a presença do herói problemático no interior do romance e, assim, Georg Lukács (2000) será convidado à discussão. Espera-se que este trabalho resulte em compreensão de certas peculiaridades da literatura brasileira contemporânea, que parece assumir a difícil missão de representar o indivíduo como ser despedaçado por conflitos interiores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contemporâneo; *Longe da água*; Michel Laub; Narrador.

**ABSTRACT:** The objective of this work, from a look towards the narrator self (present) and the narrated self (past), is to think about the characteristics of the contemporary narrator, observing how the temporal element acted in this character of the novel *Longe da água* (2004), by Michel Laub. Regarding the methodology, it is based on the narratological perspective of Gérard Genette (1979), and comes to the studies of Sigmund Freud by facing the traumatic trajectory of the protagonist character of Michel Laub. Furthermore, the reflections of Jeanne Marie Gagnebin (2006) will be relevant for understanding the role of memory in the construction of the novel by Laub's author-hero. By understanding that the traumatic trajectory of the protagonist is directly linked to his choices made in the past, the presence of the problematic hero within the novel is glimpsed and, thus, Georg Lukács (2000) will be invited to the discussion. It is hoped that this work results in an understanding of certain peculiarities of

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”/São José do Rio Preto - Brasil. Professora Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0048-0409>. E-mail: [leila\\_freitas011@hotmail.com](mailto:leila_freitas011@hotmail.com)

contemporary Brazilian literature, which seems to assume the difficult mission of representing the individual as a being torn apart by interior conflicts.

**KEYWORDS:** Contemporary; *Longe da água*; Michel Laub; Narrator.

## 1 INTRODUÇÃO

Como os escritores vêm construindo o foco narrativo de suas obras no decorrer do tempo? A literatura brasileira conseguiu eliminar ou tornar mais tênue a presença do narrador, conforme preconizaram alguns críticos literários? Semelhantes questionamentos não alimentam, aqui, a pretensão de serem respondidos de forma definitiva, porém, se pretende, a partir deles e com eles, refletir acerca de alguns aspectos da constituição do narrador na literatura brasileira contemporânea. Para tanto, estabelecemos uma visada analítica no romance *Longe da água*, de Michel Laub, pensando nas categorias narrador, focalização e tempo na perspectiva dos estudos de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979), considerando, todavia, que tudo que conhecemos da diegese passa pelo processo mental de um narrador, aparentemente, traumatizado por lembranças do passado, para o que os estudos de Sigmund Freud também serão relevantes. O ponto de partida será a narratologia de Genette (1979), no entanto, além de ideias de Freud se fazerem pertinentes, no que tange ao sentimento de culpa que funciona como estopim para todas as reflexões apresentadas pelo eu narrador em sua atitude enunciativa, as ideias defendidas por Georg Lukács em *Teoria do romance* (2000) em muito poderão contribuir para a investigação da obra de Michel Laub. Com efeito, no percurso da análise textual, poderemos averiguar em que medida o herói construído por Michel Laub, aproxima-se do conceito desenvolvido por Lukács (2000), acerca do herói problemático. Semelhante conceito, caso seja confirmado no romance *Longe da água*, poderá trazer à luz alguns pormenores que se escondem atrás da microestrutura, que por sua vez, podem ser relevantes para a compreensão da natureza profunda que perpassa os sentimentos do narrador autodiegético.

## 2 A NARRATOLOGIA EM LONGE DA ÁGUA

Embora nossa abordagem de pesquisa da obra de Laub não esteja alicerçada na perspectiva da crítica biográfica do autor, faz-se necessário esclarecer, em linhas gerais, alguns pormenores acerca da biografia do escritor: Michel Laub nasceu em Porto Alegre em 1973. Possui graduação em Direito, além de um curso incompleto de Jornalismo. Atuou alguns anos como jornalista, chegando a ser editor das seções de livros e cinema da revista *Bravo!* Atualmente dedica-se à profissão de escritor, mas ainda contribui com algumas editoras. Na totalidade são sete romances publicados: *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013) e *O tribunal da quinta-feira* (2016).

O segundo romance de Laub, *Longe da água*, foi publicado pela Companhia das Letras, assim como os demais. Em termos temáticos, há certa semelhança com o primeiro romance, *Música anterior*. A partir de uma situação aparentemente banal e corriqueira, chega-se a grandes problemas psicológicos relatados sob o recurso de uma memória que, por vezes, parece um tanto delirante. Aqui também a narrativa primária apresenta um narrador autodiegético,<sup>2</sup> no entanto, diferentemente do que costumamos presenciar, o primeiro capítulo traz ao discurso a narrativa secundária, narrada sob o recurso do ponto de vista heterodiegético<sup>3</sup>: “Para Laura foi em Albatroz, no Rio Grande do Sul” (LAUB, 2004, p. 9). Sendo assim, remetendo aos estudos de Genette (1979), no que se refere ao nível narrativo os acontecimentos situados na primeira narrativa, na qual se apresenta a voz do narrador autodiegético são denominados diegéticos ou intradiegéticos, ao passo que os acontecimentos que se situam na narrativa de segundo grau, narrada pelo narrador

<sup>2</sup> De acordo com Genette (1979), trata-se do narrador que se encontra presente na diegese e ocupa a posição de protagonista da narrativa.

<sup>3</sup> Genette (1979), estabelece esta categoria ao narrador que se encontra ausente da diegese.

heterodiegético, são denominados metadieгéticos. Esta problemática dos níveis narrativos está diretamente vinculada às questões de modo e voz. Quem fala na narrativa, problematização que se situa no âmbito da voz, é sempre a mesma personagem. Entretanto, é necessário ter em mente a pergunta “quem vê?” Esta por sua vez está vinculada à categoria de modo. Assim, não existem duas vozes narrativas no romance *Longe da água*, sendo que o sujeito ficcional responsável pela enunciação é apenas um. Todavia, a mesma personagem-narradora desloca seu ponto de vista aproximando-se ou distanciando-se do mundo narrado. No primeiro nível narrativo tem-se uma narrativa dieгética narrada por um narrador autodieгético que apresenta focalização interna. Em segundo nível, tem-se uma narrativa metadieгética, sob a responsabilidade de um narrador heterodieгético, que por sua vez, apresenta focalização de grau zero.

Tal deslocamento em relação ao ponto de vista parece uma característica dos romances contemporâneos e, em muito pode dificultar a vida do leitor. Por um lado, o narrador heterodieгético ao distanciar-se do mundo narrado também afasta seu narratário<sup>4</sup> deste universo ficcional; porém, este ente ficcional seria mais confiável, haja vista sua postura mais imparcial em relação aos eventos narrados – sua condição de personagem ausente da diegese torná-lo-ia emocionalmente menos envolvido. Por outro lado, o narrador autodieгético, que traz o recurso da focalização interna, vivencia o limite da inconfiabilidade: não delega o ponto de vista e, por vezes, mostra-se abalado pelos conflitos interiores. Este parece ser o caso do romance de Michel Laub que escolhemos para análise. É possível inferir que o narrador somente desloca o ponto de vista, ainda no primeiro capítulo, como forma de disfarce da postura atormentada, que mediante a focalização interna, trazendo consigo o recurso da rememoração, a figura do eu narrado facilmente atribuiria ao discurso narrativo. Neste momento, o narrador inicia sua narração falando a respeito de

---

<sup>4</sup> Para Genette (1979), o narratário seria o leitor ficcional a quem o narrador se dirige ao longo da narrativa.

Laura, levando, assim, o leitor a crer que os protagonistas de sua história seriam Laura e Jaime. Nesta estratégia discursiva, ele introduz o recurso da metalepse como se pode observar no questionamento direto ao leitor/narratário: “Você alguma vez ouviu falar de Jaime? Você sabe do que um menino um pouco mais velho é capaz?” (LAUB, 2004). Assim sendo, se o narratário sente-se distante pelo fato da perspectiva narrativa colocar-se na terceira pessoa, ao mesmo tempo, ele é interpelado pelo narrador e, portanto, obrigado a participar da atitude enunciativa.

Ao estabelecermos, contudo, o estatuto do narrador, com base em Genette (1979), analisando a figura deste ente ficcional, no que se refere ao seu nível narrativo, bem como sua relação à história teremos possibilidade de alcançar um esquema de dupla entrada no texto de Michel Laub. Desta forma, é possível identificar um esquema predominantemente “extradieético-homodieético” – narrador de primeiro nível que conta a sua própria história. Semelhante esquema torna-se relevante, na medida em que possibilita trazer à luz as reais intenções do narrador-protagonista. Assim, ao compreender que a narrativa de primeiro grau é aquela que conta os pormenores acerca de sua própria trajetória, ao passo que sua postura predominante em relação à história é autodieética, é possível depreender certos sentimentos não confessados pelo narrador no plano ostensivo e que devem ser recuperados pelo leitor em nível profundo.

Com efeito, a estratégia de falar do outro como se fosse uma personagem ausente da diegese, aparentemente, pode mascarar a necessidade de sair de si, encontrar o outro e se enxergar pelo olhar deste outro. Neste percurso, lembrando as palavras de Bahhtin (1997), é necessário compreender que, na vida depois do processo de saída de si e encontro com o outro, sempre regressamos a nós mesmos. Quando se opera este regresso ao próprio eu, depois de se ter experimentado o olhar do outro em nossa direção, as descobertas podem ser tão reveladoras quanto perturbadoras. Deste modo, é

possível que o narrador, no intuito de atribuir o acabamento estético para seu herói, precisou mergulhar no mais íntimo da psique de Laura e Jaime para tentar compor algum entendimento sobre si mesmo, que somente através do recurso da rememoração não se fazia possível: “antes mesmo de reconstruir os episódios de Albatroz, de admitir pela primeira vez que tive medo, que tive alguma responsabilidade, antes de tudo eu já me sentia culpado”. (LAUB, 2004, p. 115)

Não obstante, pode-se dizer que o esquema “extradieético-homodieético é predominante no texto de Laub, pois mesmo quando a personagem-narradora opta em falar do outro, seu desejo, de fato, é tentar compreender o que o olhar deste outro teria para revelar sobre o seu próprio eu. Neste sentido, o recurso da metalepse empregado pelo narrador de *Longe da água*, ao chamar o narratário para que este participe ativamente de seu processo reflexivo, também pode remeter a esta provável atitude de “empréstimo” do olhar do outro; visto que, neste contexto, o narrador poderia imaginar o olhar deste narratário em sua direção e, assim, inferir a qualidade da resposta que tal ente ficcional o daria: “É preciso que eu me apresente? É preciso que eu explique porque remexo em uma história tão antiga?” (LAUB, 2004, p. 31)

### **3 LONGE DA ÁGUA: UM ENREDO PERMEADO PELO SENTIMENTO DE CULPA**

É tempo de situar o enredo da narrativa de base. O narrador autodieético é um homem de trinta anos que afirma estar saindo de uma quarentena e, visivelmente perturbado por uma situação trágica, relembra eventos situados em um passado que ainda se refletem em seu presente. Narrado sob o recurso do fluxo de consciência, a narrativa inicia-se no período da adolescência do narrador. Ele morava em Porto Alegre, mas passava o verão em Tramandaí, perto de Albatroz.

Assim, o destino do protagonista acaba se cruzando com as histórias de Laura e Jaime e, nesse ponto, a narrativa abandona a banalidade de uma história juvenil, adquirindo um teor traumático. Nesse ínterim, o narrador conhece Sérgio, um professor que passa a protegê-lo contra as perseguições de alguns colegas. Sérgio e seu companheiro Claudio são personagens secundárias, porém, relevantes para o entendimento do enredo, uma vez que é por meio deles que o narrador se estabelece economicamente, alcançando sucesso profissional na área das Letras.

Na segunda história, Jaime e Laura são de grande relevância no desenrolar da trama. Eles se conhecem em Albatroz no período de férias. Laura tinha quatorze anos; Jaime era um pouco mais velho. Eles acabam vivendo no verão uma intensa história de paixão – a primeira na vida de Laura e uma das muitas na vida do jovem sedutor Jaime. Quando as férias terminam, Laura volta para casa, sentindo-se arrasada com a separação de Jaime. Um dia, porém, após uma longa espera por um telefonema de Jaime – que jamais aconteceu – o pai de Laura aparece com uma triste notícia: Jaime havia morrido em Albatroz: “[...] a expressão que trazia a notícia da morte de Jaime naquele dia de julho [...]” (LAUB, 2004, p. 27)

Em princípio o que se sabe é que Jaime, que era surfista e excelente nadador, morreu afogado na praia, ao que parece enroscado numa rede. Posteriormente, saberemos que essa história está ligada à história do narrador, relacionando-a a seu constante “mal-estar”. Laura sofre profundamente com a morte de Jaime e, fazendo visitas frequentes ao pai do rapaz, acaba se aproximando do narrador, que adquirira o mesmo hábito da visita.

A essa altura, faz-se necessário voltar no tempo para esclarecer o motivo pelo qual o narrador fazia visitas ao pai de Jaime após sua morte. Certa vez, já cansado de sofrer perseguições de alguns colegas na escola, o narrador resolvera enfrentar o problema, entendendo, para tanto, que só a violência



colocaria as coisas no seu devido lugar. Chegando a um enfrentamento físico com André, seu principal rival, Jaime, que estudava em sua sala, assistira ao confronto e, a partir dali, os dois aproximaram-se: “Eu contava a Laura sobre quando fiquei amigo de Jaime, tanto tempo antes: ele me vira dando a cabeçada em André.” (LAUB, 2004, p. 35)

Desenvolveu-se, então, uma grande amizade entre as duas personagens, o que acabou rendendo bons frutos ao protagonista, uma vez que todos da escola queriam se aproximar do melhor amigo de Jaime, este o rapaz mais popular e cobiçado daquele espaço.

Há, porém, certa tensão na relação entre Jaime e o narrador. O protagonista, de acordo com seu próprio julgamento – e neste momento nos deparamos com o “problema” de semelhante foco narrativo, haja vista que o narrador não delega o ponto de vista, assim, tudo que sabemos passa por sua ótica –, era um rapaz comum para sua idade, bom filho, bom amigo e excelente aluno, com talento apurado para a tarefa de escritor. Seu porte físico era normal. Todavia, Jaime ultrapassava a “normalidade”; fisicamente era forte e atraente, conquistando todas as meninas que desejasse, ao passo que o narrador jamais tivera contato físico com nenhuma:

Eu o observava durante toda a festa, enquanto ele arrastava a menina e dançava uma música com ela, [...] Depois ele me contava tudo, [...] ela o esperaria na saída do clube, nós três dividíamos o taxi, eu era o primeiro a descer sabendo exatamente o que os dois fariam.

No escuro você não pensa em nada. [...] Você não tem lista nenhuma. Não conversa com menina nenhuma. (LAUB, 2004, p. 51)

Além disso, Jaime dizia ao narrador que, se queria ficar como ele, deveria praticar exercícios físicos. O amigo parecia acreditar que o narrador o admirava a ponto de querer ser igual a ele. O conflito não reside no pensamento de Jaime, mas naquilo que o narrador passou a pensar e sentir em relação a seu amigo: “[...] a amizade se transforma em desconforto, e a admiração se transforma em inveja [...]” (LAUB, 2004, p. 104)



O discurso prossegue impregnado por uma atmosfera de mistério na voz do narrador, que constantemente menciona a respeito de uma verdade sobre Jaime, e também sobre Laura, que somente ele sabia.

Conforme afirmamos anteriormente, o narrador aproximou-se de Laura após a morte do amigo. Eles se tornaram amigos pelo fato de compartilharem de uma dor parecida. Um dia, na saída da casa de Jaime, na última visita que fizeram a seu pai, o narrador beijou Laura. Mais tarde, quando reencontrou a garota após muitos anos de afastamento e solidão, o leitor fica sabendo que, além de beijar Laura naquele momento, ele lhe contara as coisas desagradáveis que Jaime lhe confidenciava sobre o relacionamento dos dois, a intimidade do casal, as outras meninas com quem ele se relacionava simultaneamente, sem o conhecimento de Laura, destruindo a bela imagem que a moça conservava de Jaime: “A esta altura, não é preciso mentir. Não tenho problemas em admitir que contei a Laura, sim, o que Jaime dissera dela.” (LAUB, 2004, p. 92)

O narrador segue seu caminho sempre atormentado por lembranças do passado. Muda-se para São Paulo, forma-se em Letras e, logo, Claudio, companheiro de Sérgio, consegue-lhe um emprego como editor, com apenas vinte dois anos. Um dia, viaja a Porto Alegre e reencontra Laura numa feira de livros, na qual ela trabalhava como ilustradora. Ela estava belíssima: “Ela estava mais bonita: tinha os ombros à mostra, [...] e logo depois já sorria para mim.” (LAUB, 2004, p. 86)

Após alguns telefonemas, os dois começam um relacionamento amoroso, e Laura muda-se para São Paulo, passando a morar com o narrador. A vida do casal segue tranquila; as recordações do passado estão presentes, mas de forma mais apaziguada. Na volta de um passeio que o casal fazia quase todos os domingos, acontece um acidente automobilístico, e o narrador, que dirigia o carro, se salva, mas Laura não resiste.

Quando se recupera do acidente, o narrador resolve fazer um relato reflexivo de sua vida. Passado, presente e futuro parecem intimamente ligados nessa história, posto que, a verdade, muitas vezes mencionada pelo narrador no decorrer do enredo, estava no passado, inserindo-se de forma assustadora em seu presente e, provavelmente, permaneceria acompanhando seu futuro: “O passado está ali, não há como se livrar dele, [...]” (LAUB, 2004, p. 114). Fazemos nossa uma indagação de Gagnebin (GAGNEBIN, 2006, p. 44), para pensar no dilema do narrador: “Por que a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.”

As palavras de Gagnebin traduzem a trajetória tensa do narrador de Laub. As relações antitéticas de “passado/presente”, “presença/ausência” revelam o conflito interior da personagem – sua memória luta contra a dor pela ausência de Laura, mas também contra a presença de lembranças que trazem consigo um profundo mal-estar.

Em muitos momentos da narração, o leitor tem a impressão de que o narrador a qualquer momento confessará um suposto assassinato de Jaime, pois a atmosfera de mistério conduz a certas dúvidas em relação a isso. Porém, de acordo com o narrador – novamente temos que considerar sua posse do ponto de vista, seu momento de perturbação, bem como a inconfiabilidade de sua memória –, quando ocorreu a morte em Albatroz, ele estava fora da água, a uns vinte e cinco metros de distância, aproximadamente, quando ouviu o grito de Jaime que olhava para ele e dizia uma única palavra: “rede, foi o que o meu amigo disse, e quase no mesmo instante tenho certeza de que olhou para mim.” (LAUB, 2004, p. 103)

Aqui, o narrador menciona o olhar do amigo, afirmando que, naquele momento, Jaime soube de fato o que era precisar dele e de forma decisiva: “era

como se naquele momento ele soubesse, como se por intuição ele adivinhasse o que significaria depender de mim ali, no mar de Albatroz.” (LAUB, 2004, p. 104)

Por seu lado, o narrador pegara sua prancha, correria para a água, indo em direção a Jaime. Suas pernas permaneciam sempre levantadas e, para ele, aquilo era uma espécie de fuga, pois ele precisava escapar do perigo de também ficar preso na rede. Ao chegar perto de Jaime, não se aproximou como deveria, pois sentia medo de que o amigo segurasse nele e o arrastasse consigo. Eis, então, sua verdade dos fatos: o narrador sentia-se responsável pela morte de Jaime, parecendo não entender a dimensão de seus sentimentos. Seria mesmo pelo medo do perigo que não se esforçara para salvar Jaime, ou a admiração pelo amigo tornara-se inveja e essa inveja trouxe-lhe um rancor mais forte do que seus princípios solidários? Aqui remetemos a Freud: “O instinto de destruição, moderado e domado, [...] inibido em sua finalidade, deve, [...] proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza.” (FREUD, 1930, p. 35)

O instinto de destruição mencionado por Freud, que segundo ele é um sentimento inerente ao indivíduo, tornou-se latente no narrador a partir do momento em que a admiração que sentia por seu amigo transformou-se em inveja. Todavia, seu ego precisava satisfazer as exigências do superego<sup>6</sup>, inibindo tal instinto de agressividade. Dessa forma, afirmar para si mesmo que não conseguiu salvar Jaime, por medo, era mais fácil do que admitir que, possivelmente, seu ressentimento o impediu de fazer aquilo que era necessário.

Além do mal-estar gerado pela morte do amigo, ele ainda teve que conviver com o fato de o ter desmascarado, mesmo depois de morto, diante de Laura, que ele também desejava. Apesar de Laura ter encarado essa atitude positivamente, como a de alguém que queria protegê-la, ele sabia que as coisas

---

<sup>6</sup> Segundo Freud (1930), o superego foi inferido pela psicanálise. Funciona como a própria consciência e é responsável pelo sentimento de culpa que acomete o indivíduo.

eram diferentes: “Eu tive forças para buscar, numa condenação tão peremptória, uma maneira de me eximir da deslealdade que estava cometendo.” (LAUB, 2004, p. 93)

O mal-estar do narrador se agrava com a morte da companheira. Outra palavra fica em sua mente: “cuidado”. Jaime gritara “rede”, Laura gritara “cuidado” minutos antes da batida do carro. Mesmo se tratando de situações distintas, nem o aviso de Jaime, nem o de Laura, contribuíram para que o narrador, se é que ele quisesse ou lhe fosse possível, tomasse uma atitude diferente, modificando o destino das personagens.

Nota-se, assim, o sentimento de culpa deslocado do inconsciente até o consciente, aniquilando qualquer possibilidade de felicidade esperada pelo sujeito. Se o narrador considerasse apenas o perigo “externo”, aquele que segundo Freud (1930) advém das autoridades físicas, ele não se atormentaria tanto, uma vez que ninguém cogitou a possibilidade de sua culpa em relação a Jaime. Contudo, do perigo de um “agente interno”, completamente onisciente e implacável, ele não conseguiu escapar. Parece que a focalização interna e o superego do indivíduo são relativamente parecidos, posto que enquanto no narrador autodiegético o leitor torna-se quase refém do ponto de vista desta personagem, tanto o sujeito empírico como o ficcional também se tornam reféns do carrasco superego. Para Freud,

Os efeitos dos traumas são de dois tipos, positivos e negativos. Os primeiros são tentativas de pôr o trauma em funcionamento mais uma vez, isto é, recordar a experiência esquecida ou, melhor ainda, torná-la real, experimentar uma repetição dela de novo [...]. (FREUD, 1930, p. 94).

Tomando como referência as palavras de Freud, é possível inferir que o trauma do narrador assume uma característica “positiva”. Em vez de fugir de lembranças que lhe causam um grande mal-estar, ele opta por enfrentar suas memórias, num processo chamado por Gagnebin de rememoração:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, [...] pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si mesma, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 52).

Seguindo as orientações de Gagnebin, compreende-se que a opção pelo enfrentamento das memórias foi gradativamente amadurecida ao longo do tempo, visto que, muitas vezes, percebemos no eu narrado uma relutância em se lembrar do passado: “Era um teste continuar não falando do passado, fingindo que éramos duas pessoas que recém haviam se conhecido [...]” LAUB, 2004, p. 89).

Entretanto, no momento em que assume a enunciação (presente), o eu narrador parece estar convencido de que a rememoração tornou-se uma questão de sobrevivência no presente, uma vez que as tentativas de seguir em frente sem compreender seus reais sentimentos do passado, até aquele ponto, não haviam sido bem sucedidas. “[...] mas é inevitável se me proponho agora a dar a minha versão.” (LAUB, 2004, p. 94). Além disso, a escrita das memórias refletem a carga irônica com a qual o narrador olha em direção ao passado: “[...] uma mistura de confiança e de leveza, a sorte de que o presente é real, e eterno, e blindado contra o resto do mundo.” (LAUB, 2004, p 95). Assim, tem-se a impressão de que apesar de estar despedaçado pelo sentimento de culpa trazido pelo superego, o narrador de *Longe da água* consegue mergulhar em suas lembranças do passado, escrever sobre elas e, desta forma, agindo sobre o presente, talvez ele consiga traçar um futuro diferente.

Em *Teoria do romance*, Georg Lukács reflete acerca do gênero burguês que ascendia juntamente com a burguesia no momento da escrita de sua obra. Para tanto, o teórico opta em traçar um paralelo entre o romance e a epopeia, sendo que, por vezes, o leitor desconfia das reais intenções de Lukács – elucidar as características do romance, ou enaltecer a epopeia? Para refletir sobre semelhante problemática faz-se necessário trazer as palavras do próprio crítico à discussão:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornando si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (LUKÁCS, 2000, 25).

São estas as palavras permeadas de lirismo com as quais Lukács inicia sua *Teoria do romance*. Tais tempos afortunados seria o tempo em que situava o herói da epopeia, que por sua vez, tinha o rumo ou o caminho iluminado pelas estrelas. Com efeito, o leitor se vê diante de palavras formalmente paradoxais – “novo/familiar; aventuroso/próprio; vasto/própria casa”. Contudo, ao afirmar que “todo ato da alma torna-se significativo e integrado dentro dessa dualidade”, compreende-se que em meio a um discurso complexo, Lukács, paradoxalmente, retira toda ideia de complexidade a acerca do herói épico.

Sendo assim, é possível inferir que alma e ação estão em consonância. O fogo que arde na alma e a luz das estrelas são da mesma essência, porém, distinguem-se com nitidez, assim como o mundo e o eu. No entanto, mesmo distinguindo-se um do outro, nunca vão se tornar alheios, uma vez que o fogo que queima na alma do herói épico que gera a cólera pela qual ele se move, é em

essência, a luz que ilumina o seu caminho, no sentido que é responsável por direcionar as suas ações. Dessa forma, o mundo e o eu, jamais poderão se tornar alheios um ao outro, pois estão integrados pelo mesmo ideal – a guerra, a honra, a imortalização do nome que se traduzem no sentido da existência do herói épico. Direcionando as reflexões ao romance, atemo-nos às palavras de Lukács:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolve-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67).

Neste fragmento Lukács direciona seus argumentos ao gênero romance. O distanciamento dos indivíduos é uma característica do mundo moderno. O herói do romance vivencia o paradoxo da solidão em meio à multidão. Neste contexto, já não conta com a proteção dos deuses e, portanto, teoricamente, teria seu destino nas próprias mãos. Este pormenor parece trazer certa positividade para a vida moderna, uma vez que o sujeito seria supostamente livre para fazer escolhas e tomar decisões. Em contrapartida, o abandono por parte de Deus e a tomada de todas as decisões da vida sem qualquer espécie de auxílio mostra-se muito ameaçador. Deste modo, o romance retrata este indivíduo problemático, pois precisa fazer escolhas das quais não tem nenhuma certeza acerca de seu êxito. Além disso, a permanente insatisfação deste herói gera aquilo que Lukács chama “consciência demoníaca”.

Transpondo tal problemática defendida por Lukács ao texto de Laub é possível inferir que, em *Longe da água*, o protagonista vivencia as intempéries que acometem o herói problemático. Com efeito, ao assumir a enunciação, o narrador personagem viu-se na difícil missão de conceder o acabamento estético ao herói de seu romance. Neste contexto, a noção de herói que se tinha,

baseado no gênero épico, sofreu forte alteração ao longo do tempo, sendo que, ao chegar à modernidade já se tornava complexa uma distinção entre a posição de herói, ou anti-herói. O romance precisa representar um sujeito que vivenciou a experiência de duas grandes guerras mundiais, precisou administrar seu iminente afastamento das questões de ordem dogmáticas, e ainda se viu dominado pelas tensões no âmbito das relações de alteridade. Neste dilema encontra-se o herói de *Longe da água*, visto que, na juventude, a personagem precisou fazer escolhas, ou tomar decisões imediatas, das quais não tinha nenhuma certeza em relação às noções daquilo que é certo ou errado: “Eu nunca saberei ao certo, mas o importante foi a decisão da hora, a decisão a que Jaime assistiu enquanto olhava para mim.” (LAUB, 2004, p. 107)

O problema, neste sentido, foi a eterna tensão em face das relações de alteridade. Uma coisa era aquilo que o narrador acreditara no momento, ou aquilo que ele passara a repetir a si mesmo como forma de autoconvencimento. Outra problemática distinta e de maior proporção residia no olhar de Jaime em sua direção: o que Jaime pensara, naquele instante a respeito de seu melhor amigo? Na perspectiva do olhar de Jaime, o que o narratário pensaria acerca do herói de *Longe da água*? Aparentemente, o protagonista deu vazão às exigências do id, e, em seguida, precisou lidar com a agressividade introjetada, trazida de volta ao lugar de onde ela proveio, com a atuação do superego. É verdade, que amadurecido, na condição de eu narrador que pode olhar em direção ao eu narrado com certa maturidade trazida pelo tempo, o eu da enunciação continua sem compreender a natureza profunda dos sentimentos vivenciados pelo eu do enunciado no passado, mas, provavelmente, é justamente esta ausência de compreensão do próprio eu e do mundo, no qual se acha inserido, que torna o narrador de Laub um herói problemático em meio ao cenário contemporâneo.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**



Ao analisar o enredo de *Longe da água*, de Michel Laub, notamos que a maneira como o foco narrativo tem sido construído na literatura brasileira contemporânea distancia-se daquela observada no século XIX, sobretudo, pelo modo como essa focalização liga-se ao elemento temporal. A presença do recurso do fluxo de consciência afasta a disciplina que os narradores de outrora, independente do ponto de vista, empregavam às narrativas. Por outro lado, a focalização interna permanece com sua presença determinante no nível da trama, mesmo em face do discurso de um suposto desaparecimento do narrador. Tudo que chegou ao conhecimento do leitor em *Longe da água* passou pela confusão traumática do narrador autodiegético.

Com efeito, Walter Benjamin (1994) afirma que a “[...] arte de narrar está em vias de extinção”. Certamente, o crítico tinha razão em seus argumentos, posto que a vida no século XX (quando Benjamin escreveu seu ensaio) foi radicalmente mudada, compondo um cenário no qual certos conflitos e situações pareciam inenarráveis. O mesmo pode ser dito da experiência narrativa neste século XXI, quando se percebe que a peculiaridade na literatura brasileira contemporânea é o entendimento de que representar um indivíduo inserido em um cenário caótico é trazer para o mundo ficcional seus medos e seu mal-estar. Por conseguinte, expõem-se seus sentimentos mais sublimes e, também os mais inconfessáveis, compondo, enfim, sua trajetória de difícil adaptação no interior de um processo de civilização contra a própria natureza humana em que, conforme sinaliza Freud (1930), é difícil decidir o que é certo e o que é errado.

Sendo assim, o narrador-escritor de *Longe da água* submergiu em um processo de rememoração em direção aos eventos vivenciados no passado para, assim, adquirir a matéria prima no que tange à construção de seu herói. Com efeito, maior do que o problema da inconfiabilidade da memória parecia a ausência de compreensão acerca dos fatos ocorridos no passado. Neste sentido, além do narrador autodiegético mostrar-se pouco confiável devido sua posse

absoluta do ponto de vista, o leitor ainda precisa administrar as oscilações no relato do narrador-escritor que se vê diante da dificuldade em narrar, na medida em que busca compreensão do outro e, sobretudo de si. Deste modo, o herói problemático ia, aos poucos, se configurando no processo de escrita de *Longe da água*: o típico sujeito que precisou fazer escolhas no passado, as quais refletem assustadoramente em seu presente, sendo que nem mesmo o tempo parece ter trazido a compreensão dos sentimentos do eu profundo.

### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Texto copiado integralmente da edição eletrônica das obras de Freud, versão 2.0 por Tupykurumin. Disponível em <[www.projetovemser.com.br](http://www.projetovemser.com.br)> Acesso em: 20 abr. 2015.=

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Recebido em 23/10/2023. Aceito em 24/04/2024.

# A RELAÇÃO DOS PROFESSORES DE L.E. COM A LEITURA LITERÁRIA: UMA BREVE ANÁLISE DAS AUTOBIOGRAFIAS DE LEITOR<sup>1</sup>

THE RELATIONSHIP OF FOREIGN LANGUAGE TEACHERS WITH LITERARY READING: A BRIEF ANALYSIS OF READER AUTOBIOGRAPHIES

Emerson Patrício de Moraes Filho<sup>2</sup>

Josilene Pinheiro-Mariz<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa apresentar os dados de um estudo realizado junto a estudantes dos cursos de Letras Estrangeiras Modernas e professores de Línguas Estrangeiras acerca da relação desses sujeitos com a leitura literária. Esses dados são um recorte de nossa pesquisa de doutorado, realizada por meio de uma pesquisa-ação, que teve como escopo geral formar os participantes aos princípios metodológicos das abordagens plurais e conhecer sua relação com a leitura literária. Os dados foram coletados por meio de um questionário elaborado na plataforma do *Google Documents*. O questionário foi respondido por 18 participantes e os dados foram analisados de forma qualitativa. Apoiamo-nos nos fundamentos da didática da literatura, com base em Rouxel (2013), Louichon (2010), Petit (2009), entre outros. Os resultados demonstram que a maioria dos participantes não é leitor assíduo de literatura e na maioria das vezes em que leem um texto literário é de forma obrigatória. No entanto, o que parece ser mais determinante para esse distanciamento em relação à literatura é a falta de tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Professores de línguas estrangeiras; Formação literária; Autobiografias de leitor.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutor em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande – Brasil, com período sanduíche na Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis – França. Professor da Universidade do Estado da Bahia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3401-4542>. E-mail: [epmf.fr@hotmail.com](mailto:epmf.fr@hotmail.com).

<sup>3</sup> Doutora em Letras (Estudos Linguísticos, literários e tradutológicos em francês) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis – França. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4879-579X>. E-mail: [jsmariz22@hotmail.com](mailto:jsmariz22@hotmail.com).

**ABSTRACT:** This work aims to present data from a study carried out with students of Modern Foreign Languages courses and teachers of Foreign Languages about the relationship of these subjects with literary reading. These data are an excerpt from our doctoral research, carried out through an action research, whose general scope was to train participants to the methodological principles of plural approaches and to know their relationship with literary reading. Data were collected through a questionnaire developed on the Google Documents platform. The questionnaire was answered by 18 participants and the data were analyzed qualitatively. We rely on the foundations of literature didactics, based on Rouxel (2013), Louichon (2010), Petit (2009), among others. The results show that most participants are not assiduous readers of literature and most of the time they read a literary text it is mandatory. However, what seems to be more decisive for this distance from literature is the lack of time.

**KEYWORDS:** Foreign language teachers; Literary training; Reader autobiographies.

## 1 INTRODUÇÃO

Nas formações dos cursos de Letras Estrangeiras Modernas (LEM) existe, há muito tempo, uma separação quase dicotômica entre língua e literatura. Raros são os cursos que ofertam em sua grade curricular disciplinas que contemple uma perspectiva dialógica entre essas duas áreas que têm tanto a ver e a contribuir uma com a outra. Assim, não é difícil encontrar estudantes de LEM que dizem não gostar de literatura. Esse *status quo*, ao nosso ver, representa uma grave lacuna na formação desses professores, já que acreditamos que os cursos de LEM devem oferecer uma formação ampla e aberta, isto é, a de professores de línguas e literaturas.

No intento de conhecer melhor a relação desses sujeitos com a leitura literária e as possíveis razões para o distanciamento que alguns parecem ter em relação à literatura, realizamos uma pesquisa junto a estudantes de LEM e professores de línguas estrangeiras (LE) a fim de conhecer suas práticas leitoras. Esses dados são um recorte de nossa pesquisa de doutorado, realizada por meio de uma pesquisa-ação, que teve como escopo geral formar os participantes aos princípios metodológicos das abordagens plurais e conhecer sua relação com a leitura literária. Os dados analisados aqui foram coletados por meio de um questionário elaborado na plataforma do *Google Documentos* e

incluía, além de perguntas objetivas, duas questões abertas, que buscavam identificar as *memórias de leituras* mais recentes dos participantes e suas *autobiografias de leitor*.

Antes de analisarmos os dados em questão, discorreremos brevemente acerca dos fundamentos teóricos que nortearam esta pesquisa.

## **2 AUTOBIOGRAFIAS DE LEITOR COMO OBJETO DE PESQUISA: ALGUMAS NOÇÕES BASILARES**

Para muitos especialistas da área<sup>4</sup>, um dos maiores aportes para a didática da literatura nos últimos anos consiste em levar em consideração as práticas efetivas dos leitores. Essas práticas podem ser observadas por meio da produção de *autobiografias de leitor* e de *memórias de leitura*<sup>5</sup> dos sujeitos-leitores em formação.

A *memória de leitura*, segundo De Croix e Dufays (2004, p. 03), é uma descrição do leitor que pensamos ser hoje, com base nas leituras mais recentes, quaisquer que sejam. Já a *autobiografia de leitor* consiste em evocar, em um texto narrativo, de forma retrospectiva, as lembranças e experiências pessoais de leitura relativas à primeira infância, à infância e à adolescência em um texto autobiográfico (DE CROIX; DUFAYS, 2004, p. 03).

Rouxel (2004) associa a autobiografia do leitor à noção de identidade literária. Essa noção supõe uma espécie de equivalência entre si e os textos: “textos que eu gosto, que me representam, que metaforicamente falam de mim, que me fizeram ser o que sou, que dizem aquilo que eu gostaria de dizer, que me revelam a mim mesmo” (ROUXEL, 2013, p. 70). Esse ato reflexivo pode

---

<sup>4</sup> Rouxel; Langlade (2004), Daunay (2007), Bemporad (2020), entre outros.

<sup>5</sup> De Croix e Dufays (2004) utilizam o termo "autoportrait de lecteur/lectrice" [autorretrato de leitor(a)], mas nós preferimos utilizar a expressão *memórias de leitura* por ser a expressão que se convencionou chamar no Brasil.

também fazer “emergir na consciência uma imagem de si mesmo, ela constitui com frequência o gesto de uma identidade de leitor construindo-se ou afirmando-se” (ROUXEL, 2013, p. 72). Por conseguinte, ele abre espaço para uma reflexão sobre a importância que pode ter a literatura na formação da própria identidade do sujeito-leitor: da sua subjetividade. Ao descrever a sua relação com a leitura, o sujeito acaba revelando, irremediavelmente, a sua própria identidade literária.

A escrita de autobiografia de leitor também possui um valor heurístico para o sujeito-leitor, pois o ato de verbalizar suas condutas, seus sentimentos, seus interesses, suas representações, faz o sujeito se descrever, se representar e, por meio disso, refletir e se posicionar (BEMPORAD, 2020, p. 133). Portanto, o ato de falar de si através da sua relação com a leitura pode ser deflagrador de uma conscientização metacognitiva no leitor-aprendiz, pois ela o sensibiliza a se questionar sobre seus gostos, seus hábitos, suas atitudes e aptidões, além de expressar seus prazeres e apreensões (LEDUR; DE CROIX, 2005, p. 33). Essa autoanálise é importante na formação de professores de línguas, pelo fato de ela os ajudar a se projetar na sua futura profissão, em busca de respostas e de estratégias em relação às perguntas e constatações seguintes: “sem referências ou paixões, como aconselhar um livro? como posso ouvir a rejeição pela leitura se nunca a conheci?”<sup>6</sup> (LEDUR; DE CROIX, 2005, p. 34).

Além disso, alguns alunos vão espontaneamente além dessas descrições-relações de experiências. Eles se analisam, emitem hipóteses sobre as causas de seus desinteresses, da falta de gosto pela leitura. Eles tentam explicar a origem de uma mudança de sua relação com a leitura (DE CROIX; DUFAYS, 2004, p. 04). A escrita de autobiografia de leitor cumpre uma ação sobre o sujeito, favorecendo uma tomada de consciência (BEMPORAD, 2020, p. 133). Esse recuo em relação à sua própria trajetória enquanto leitor em formação pode

---

<sup>6</sup> sans repères ni passions, comment faire pour conseiller un livre ? comment entendre le rejet de la lecture si je ne l’ai jamais connu? (LEDUR; DE CROIX, 2005, p. 34). [Todas as traduções são nossas]

representar o desenvolvimento de uma identidade subjetiva consciente de si mesma (DE CROIX; DUFAYS, 2004, p. 07).

Por meio desses textos, também é possível identificar os *modos de leitura* dos sujeitos-leitores. Estes podem ser classificados em dois tipos. Pela diversidade terminológica empregada pelos teóricos e pela convergência dos conceitos a que esses termos se referem, adotaremos neste trabalho os seguintes termos para nos referimos a esses dois tipos de leitura: uma leitura ingênua ou superficial e uma leitura aprofundada ou consciente.

O primeiro modo – da leitura ingênua ou superficial – corresponde a uma leitura na qual o leitor “submerge na ficção, mas sem nunca entrar completamente, como as leituras alienadas, sem nunca esquecer que a ficção é ficção<sup>7</sup>” (PICARD, 1984, p. 9). É um tipo de leitura que, segundo Picard (1984), todos nós conhecemos enquanto leitores. Um jogo de equilíbrio instável entre o eu e o mundo, entre o eu e o outro, enfim, entre o real e o ficcional, que se entrelaçam com em um simulacro. Nesse modo de leitura, ler é avançar através do texto e chegar ao fim sem o objetivo de compreender tudo o que está escrito (GERVAIS, 1992). Existe algumas variáveis de acordo com o leitor que está implicado. O seu menor grau corresponde a uma interrupção brutal da leitura e o seu grau máximo a uma leitura cada vez mais rápida. Não se trata de estabelecer valores, mas simplesmente de definir tendências (progressão lenta, progressão rápida), onde os fenômenos são mais susceptíveis de acontecer (GERVAIS, 1992, p. 12). Assim, quando a progressão é levada ao seu grau máximo, ela se caracteriza por aproximações, saltos de leitura, ilusões de compreensão ou ilusões cognitivas.

A leitura aprofundada ou consciente, por sua vez, é uma atividade que busca preencher as lacunas do texto. Diferentemente do primeiro modo, no qual

---

<sup>7</sup> s’immergeant dans le fictif mais sans jamais y tomber complètement, comme les lectures aliénées, sans jamais oublier que le fictif est fictif. (PICARD, 1984, p. 9)



o fim do livro corresponde ao fim da leitura, nesta, ao contrário, ela corresponde ao início de uma nova leitura, que pode tomar a forma de uma análise textual, um estudo ou um trabalho sobre o texto (GERVAIS, 1992). Ela não é nem oposta nem contraditória à primeira, é apenas diferente. Dito isso, esses dois modos de leitura podem coexistir e se complementar, não havendo, portanto, uma dicotomização entre eles.

Além de permitir ter acesso aos modos de leitura, a autobiografia de leitor pode permitir conhecer a biblioteca interior de cada sujeito-leitor. A *biblioteca interior*, segundo Louichon (2010), é um conjunto heterogêneo de lembranças de textos: palavras, histórias, ecos, títulos e obras privilegiadas. Portanto, não são apenas as obras lidas ou conhecidas pelo leitor (de forma integral) que fazem parte dessa biblioteca, mas também os fragmentos ou apenas os títulos das obras, pois os testemunhos autobiográficos decorrem, segundo a autora, quase exclusivamente de lembranças de leituras pontuais e fragmentárias. As lembranças de leitura, para Louichon (2010), são essencialmente memórias episódicas. Algo que, por alguma razão, marcou o sujeito em um dado momento. “Essa memória é menos frequentemente uma memória dos textos, das obras, das histórias, do que uma memória de si lendo<sup>8</sup>” (LOUICHON, 2010, p. 183). Assim, acrescenta a autora:

Nessa parte da biblioteca são, às vezes, os livros que encontramos, mas, enquanto objetos feitos de papel, dos quais não esquecemos nem a textura nem o cheiro, são livros que contam uma história, mas que é a do leitor, livros que faltam páginas, muitas páginas, e às vezes até o título, livros que não são feitos de palavras, mas de imagens, de sensações, de vozes, de emoções, livros dos quais o deslumbramento foi tanto que só restou, às vezes, o deslumbramento<sup>9</sup> (LOUICHON, 2010, p. 183).

---

<sup>8</sup> Cette mémoire-là est moins souvent une mémoire des textes, des oeuvres, des histoires qu'une mémoire de soi lisant. (LOUICHON, 2010, p. 183).

<sup>9</sup> Dans cette partie de la bibliothèque ce sont parfois des livres que l'on trouve, mais en tant qu'objets faits d'un papier dont on n'a oublié ni la texture ni l'odeur, des livres racontant une histoire mais qui est celle du lecteur, des livres auxquels manquent des pages, beaucoup de pages, et parfois même de titre, des livres qui ne sont pas faits de mots mais d'images, de sensations, de voix, d'émotions, des livres dont l'éclat fut tel qu'il ne reste parfois que cet éclat (LOUICHON, 2010, p. 183).



Nessas narrativas de vida, os relatos das histórias lidas e a identidade do sujeito se amalgamam, tornando-se algo como parte uma da outra. Portanto, a biblioteca interior é ao mesmo tempo autobiográfica e literária e é constituída, segundo Louichon, de uma natureza dual. Ela contém lembranças de experiências de leitura e uma matéria que permite a essas experiências de se viver. Ela participa da construção da identidade social do sujeito, bem como de seu universo simbólico, indispensável para criar seu eu interior (BEMPORAD, 2019, p. 131).

Outro dado importante que as autobiografias de leitor podem nos fornecer diz respeito aos tipos de leituras. De Singly (1993) distingue, de um lado, uma leitura livre, sujeita aos gostos pessoais, que “deve permitir a cada um de se encontrar pelos meandros mágicos do imaginário<sup>10</sup>” e, por outro lado, “a leitura imposta, ditada por uma autoridade externa, pais ou professores<sup>11</sup>”, que visa à “formação dos valores escolares (ou profissionais)<sup>12</sup>” (DE SINGLY, 1993, p. 133). Portanto, cada uma delas tem uma função importante na formação da identidade do sujeito-leitor e nenhuma delas deve ser desprezada nem negligenciada.

Além de todos esses aspectos, nas autobiografias de leitor outro elemento importante de se identificar são os mediadores da leitura. Estes são muito importantes na formação do leitor, pois “o gosto pela leitura não pode surgir da simples proximidade material com os livros. Um conhecimento, um patrimônio cultural, uma biblioteca, podem se tornar letra morta se ninguém lhes der vida” (PETIT, 2009, p.182). Os mediadores da leitura exercem um papel fundamental na formação do leitor: “quando um jovem vem de um meio em que

---

<sup>10</sup> Doit permettre à chacun de se trouver soi-même par le détour magique de l’imaginaire (DE SINGLY, 1993, p. 133).

<sup>11</sup> La lecture-contrainte, dictée par une autorité extérieure, parents ou enseignants (DE SINGLY, 1993, p. 133).

<sup>12</sup> La formation de la valeur scolaire(ou professionnelle) (DE SINGLY, 1993, p. 133).

predomina o medo do livro, um mediador pode autorizar, legitimar um desejo inseguro de ler ou aprender, ou até mesmo revelar esse desejo” (PETIT, 2009, p.174). Os mediadores da leitura podem variar segundo o contexto sociocultural, mas, de uma maneira geral, são: os professores, os bibliotecários, os livreiros, os assistentes sociais, os animadores voluntários de alguma associação, os militantes sindicais, os políticos, os amigos ou alguém com quem cruzamos (PETIT, 2009, p.174). No contexto brasileiro, pela importância que a religião tem na formação cultural, os mediadores também podem ser os seminaristas, os padres, os pastores etc. (TENFEN, 2013). Assim, não é a biblioteca ou a escola que desperta o gosto por ler, por aprender, imaginar, descobrir. É um professor, um bibliotecário ou outro mediador que, levado por sua paixão, a transmite através de uma relação individual (PETIT, 2009, p.198). A presença de um mediador na formação do sujeito-leitor pode representar um divisor de águas: uma mudança radical na relação do sujeito com a leitura, que de uma impassibilidade completa pela literatura, pode se tornar um leitor ávido e apaixonado.

Tendo concluído a discussão acerca dos fundamentos teóricos que norteiam esta pesquisa, na próxima seção descrevemos a metodologia utilizada na coleta e análise dos dados.

### **3 METODOLOGIA DA PESQUISA**

Esta pesquisa foi realizada no âmbito de uma pesquisa-ação por meio de um curso de extensão sobre *Abordagens plurais no ensino de línguas estrangeiras*, oferecida a estudantes dos cursos de Letras Estrangeiras Modernas (LEM) e professores de Línguas Estrangeiras (LE). Participaram dessa formação 24 pessoas: 11 professores de LE, 9 estudantes de LEM e 4 estudantes de LEM e professores de LE.

Os dados analisados aqui foram coletados na última semana de formação, por meio da plataforma do *Google Documentos* (Apêndice I), e teve como objetivo identificar o “*Perfil do leitor, as memórias de leituras e autobiografias de leitor*” dos participantes. O questionário continha perguntas objetivas e abertas. Ele foi respondido por 18 participantes que tiveram a semana inteira para respondê-lo. Na próxima seção, apresentamos os resultados da análise.

#### **4 AS MEMÓRIAS DE LEITURAS E AUTOBIOGRAFIAS DE LEITOR DOS SUJEITOS-LEITORES**

Tendo em vista que os relatos de memórias de leituras variam bastante de sujeito para sujeito, não apenas pelas diferenças de leituras, mas também pelos aspectos que são relatados como mais significativos para cada sujeito-leitor, nós analisaremos cada um desses aspectos de maneira separada. Assim, o primeiro diz respeito às “*bibliotecas interiores*” dos participantes. As bibliotecas interiores dos participantes, assim como a de qualquer leitor, é composta por um conjunto heterogêneo de lembranças de textos: palavras, histórias, ecos, títulos e obras privilegiadas (LOUICHON, 2010). Portanto, é esse conjunto heterogêneo de lembranças que será o nosso objeto de análise nas próximas linhas.

Para alguns participantes, as memórias de leituras mais recentes são acompanhadas de títulos das obras e nome de autor:

QUADRO 1 - EXCERTOS: BIBLIOTECA INTERIOR DOS LEITORES.

<b>P2</b>	<i>Vidas Secas</i> de Graciliano Ramos, <i>Melhores crônicas</i> .
<b>P3</b>	Vinicius de Moraes, educação para pessoas com deficiência.
<b>P6</b>	Minhas leituras mais recentes foram dos livros <i>Misto-quente</i> , <i>Mulheres</i> , <i>O amor é um cão dos diabos</i> e <i>Gatos</i> , todos são de autoria de Charles Bukowski.

<b>P11</b>	A Leitura mais recente que tive neste mês foi com a Obra ' <i>Quarto de Despejo, Diário de uma Favelada</i> ' da Carolina Maria de Jesus.
------------	---

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Para outros, além dos títulos e dos autores, essas lembranças são acompanhadas de impressões, sensações, emoções ou apreciações:

QUADRO 2 - EXCERTOS: BIBLIOTECA INTERIOR DOS LEITORES.

<b>P4</b>	o último livro que li foi ' <i>As intermitências da morte</i> ' de José Saramago que conta uma história bem interessante sobre a morte, me fez refletir bastante sobre a sociedade, caráter, ética, respeito, e religião também.
<b>P7</b>	O último livro que li é ' <i>Les impatientes</i> ' de Djaili Amadou Amal, escritora feminista camaronesa que denuncia a situação da mulher na região norte dos Camarões. A leitura desse livro traz uma mistura de emoções, raiva, pena, tristeza e vontade de lutar contra as barbaridades que sofrem as mulheres muçulmanas nessa parte do país.
<b>P18</b>	<i>Marianela</i> (Benito Pérez Galdós), <i>Macunaíma</i> (Mario de Andrade). Obras de cunho sociocultural extremamente relevante para o professor.
<b>P10</b>	Tem um livro chamado ' <i>La buena tierra</i> ' que me fez chorar por muito tempo kkkkk.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Nessas descrições, não conhecemos apenas as obras lidas pelos sujeito-leitores, temos também acesso a uma parte da identidade deles, já que os textos que gostamos, que nos representam e que dizem aquilo que gostaríamos de dizer, nos revelam a nós mesmos (ROUXEL, 2013) e aos outros. Portanto, falar das obras lidas e das sensações e emoções vivenciadas através delas é também revelar um pouco de si: da sua própria identidade.

Para alguns participantes, não são nem os autores nem os títulos das obras que ficaram na memória, mas apenas os enredos:

QUADRO 3 - EXCERTOS: BIBLIOTECA INTERIOR DOS LEITORES.

<b>P9</b>	Na 5a série foi algo interessante na minha vida. Passei de uma escola que era multisseriada com um só professor para uma turma só com um professor para cada
-----------	--

disciplina. Era uma novidade! Nessa turma, lembro-me de que a professora de português havia dado um livro para prática de leitura. O enredo vem mais à minha mente do que das personagens, era sobre o crime de roubo de uma boneca, mas não estou muito seguro também disso [...] O que me prende são os enredos, as personagens eu me esqueço fácil...

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa, os relatos sobre as obras lidas não são apenas descrições objetivas das narrativas. Ao contar sobre essas obras, o sujeito também se conta, amalgamando, assim, narrativa pessoal e relato sobre as obras, pois “nessa parte da biblioteca são, às vezes, os livros que encontramos, mas, enquanto objetos feitos de papel, dos quais não esquecemos nem a textura nem o cheiro, são livros que contam uma história, mas que é a do leitor” (LOUICHON, 2010, p. 183). Descrever suas memórias de leituras e autobiografias de leitor é, portanto, contar-se através dessas obras.

Nas bibliotecas interiores dos participantes não encontramos apenas os livros ou as narrativas deles extraídos, encontramos também uma diversidade de leituras feitas em suportes e meios dos mais diferentes tipos:

QUADRO 1 - EXCERTOS: BIBLIOTECA INTERIOR DOS LEITORES.

<b>P1</b>	[...] leio <i>sites online</i> , particularmente de notícias e artigos de opinião
<b>P12</b>	Leio atualmente sobre o cinema, como Ismael Xavier, Stam.
<b>P10</b>	Eu amo ler, mas faz muito tempo que não leio apenas pelo prazer da leitura! Atualmente leio reportagens de jornais franceses para me manter atualizada.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Portanto, os jornais, as notícias na *internet*, nas revistas, etc também fazem parte dessa biblioteca. Por serem leituras com objetivos informativos e não permitirem a fruição proporcionada pela literatura, são leituras efêmeras

cujos efeitos acabam uma vez transmitida sua mensagem, por isso P10 afirma: “faz muito tempo que não leio apenas pelo prazer da leitura”.

Além das leituras do cotidiano, essas bibliotecas são compostas por leituras acadêmicas, pertencentes às áreas da ciência:

QUADRO 5 - EXCERTOS: BIBLIOTECA INTERIOR DOS LEITORES.

<b>P1</b>	Minha leitura atual basicamente se resume a artigos e capítulos de livros voltados para a minha prática docente e formação acadêmica, mesmo antes do início do Doutorado.
<b>P8</b>	As mais recentes foram leituras solicitadas no próprio curso que também são textos de leitura obrigatória para o meu TCC, o conto ‘Negrinha’ de Monteiro Lobato, que é uma leitura bem forte e discutimos esse texto em uma disciplina optativa da universidade.
<b>P6</b>	Hoje em dia, estou lendo apenas o que é exigido de meus professores da faculdade, porém, sinto vontade de voltar a ler e me aventurar por livros de autores desconhecidos.
<b>P13</b>	As minhas memórias recentes de leitura incluem, em especial, leitura de textos acadêmicos e artigos de jornais, porém, há também leitura de textos literários (Baudelaire, Maryse Condé...), mas atualmente em menor quantidade.
<b>P17</b>	La experiencia lectora más reciente están inmersas en el campo de lo académico.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa nesses relatos, para muitos participantes, o início da vida acadêmica representou o distanciamento da leitura literária feita de forma espontânea. Isso explica o fato de a maioria ter afirmado que suas leituras literárias são geralmente impostas. A grande demanda de leituras na universidade – sejam elas literárias ou não – faz com que os jovens associem essa atividade, muitas vezes, a algo enfadonho e desprazeroso. Muitos dizem, então, preferir outro tipo de atividade, como assistir aos filmes, séries, etc: “algo mais leve”.

## 5 AS REPRESENTAÇÕES SOBRE AS LEITURAS

Nas memórias de leituras, são reveladas também as representações dos participantes em relação a essas leituras:

QUADRO 6 - EXCERTO: REPRESENTAÇÕES SOBRE AS LEITURAS.

P1	Eu me classifiquei como uma leitora não assídua porque, apesar de ler muito e todos os dias, eu o faço em função de meu trabalho e minha carreira.
----	--

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Para P1, as leituras que ele/ela considerou ao se descrever enquanto leitor(a), são em relação às leituras espontâneas. Assim, as leituras feitas de forma obrigatória não são representadas como significativas do seu perfil leitor.

Essas representações também podem estar associadas à relevância das obras e de suas “funções sociais”:

QUADRO 7 - EXCERTOS: REPRESENTAÇÕES SOBRE AS LEITURAS.

<b>P11</b>	A leitura mais recente que tive nesse mês foi com a Obra ' <i>Quarto de Despejo, Diário de uma Favelada</i> ' da Carolina Maria de Jesus. Achei um livro muito triste, mas com uma realidade gritante que ainda temos no Brasil nos tempos atuais. É um clássico que deveria ser mais falado e estudado por todos.
<b>P14</b>	Autran Dourado " <i>Ópera dos mortos</i> ". É uma ficção que mostra a necessidade de reação do homem diante de fatos cujo controle não estão ao seu alcance. Ideal para o contexto atual de tantas perdas por causa da pandemia.
<b>P4</b>	o livro atual que estou lendo é " <i>btk: Máscara da morte</i> " um livro de True crime baseado na história de um dos serial-Killer mais famoso da história (o btk), e particularmente eu gosto muito desse tipo de leitura, apesar de saber que deve ser um pouco problemático.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa, os participantes relatam sobre os impactos que essas obras tiveram sobre eles/elas e sobre os efeitos que elas podem provocar no leitor. Nessas representações, os leitores também evocam as experiências de

leitura que os fizeram perder o gosto pela literatura ou, ao contrário, despertar esse interesse:

QUADRO 8 - EXCERTOS: REPRESENTAÇÕES SOBRE AS LEITURAS.

<b>P9</b>	Fiz curso técnico no ensino médio e então tive uma disciplina de literatura (que achávamos estranho) e a professora era muito misteriosa, não tinha uma relação de confiança que pudesse aprender ali. Li um livro do qual tivemos de fazer um cartaz, foi uma experiência muito ruim. Eu me atrasei na entrega do cartaz, e era uma história muito ruim, algo que havia uma lição de moral, a professora tinha dado a liberdade para nós escolhermos o livro, era em grupo, ninguém levava a sério. Lembro-me que fui eu quem escolhi o livro e me arrependi depois, a leitura era fácil, mas a situação que vivi e o deboche de um dos colegas do grupo me trouxe repulsa da experiência.
<b>P11</b>	As minhas primeiras experiências com a leitura não foram boas. Eu preferia matemática. Eu gostava de ler gibis e histórias ilustrativas, mas tive muito bloqueio quando era criança pois a ex patroa da minha mãe tentava fazer eu ler alguns livros em que eu não entendia nem 70% das palavras. Eu tinha 12 anos quando comecei a perder o interesse. Fui me interessar mais por ler quando eu comecei a estudar no ensino médio, pois eu tinha que fazer muitas redações em que se era preciso ler muito para ter certos conhecimentos. Passei a me interessar mais também pois estudamos mais sobre literatura.
<b>P4</b>	[...] Mas posso dizer que meu verdadeiro amor pela leitura e pela literatura se iniciou em 2012, quando me deram um livro para que eu fizesse o resumo de um único capítulo. Após fazer esse resumo, peguei o livro e levei para casa e não conseguia mais largar, era realmente um contato mais profundo com esse mundo, onde eu conseguia sentir medo, raiva, curiosidade e demais sentimentos quando há conexão com a história e se tem imaginação, o nome do livro é " <i>Um estudo em vermelho</i> " de Conan Doyle, eu li com 11 anos e até hoje sou apaixonada por tudo relacionado a Sherlock Holmes e romances policiais. Dessa época para cá eu já li mais de 500 livros e se tornou realmente um vício, não consigo me imaginar sem ler e não fico muito tempo sem fazer isso. É o que tira o stress do dia, e até a universidade é deixada um pouquinho de lado quando eu preciso ir para esse mundo. Leio de tudo e minha lista de livros para ler só cresce. Tenho até mesmo uma conta no tiktok, no nicho do Booktok, para falar de livros.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa, muitas vezes, é na própria escola que o sujeito cria uma aversão pela literatura, pois “a escola aparece como a instituição com maior responsabilidade pela perda do encanto das leituras de infância” (SCHÖN *Apud* PETIT, 2009, p.187). Esse distanciamento é provocado, por um lado, pela escolha das obras trabalhadas na escola, que geralmente não despertam o gosto



e o prazer nos alunos, mas também, por outro lado, pela forma como essas obras são trabalhadas, que criam um abismo entre o leitor e o texto, em uma análise fria e distanciada. No entanto, para outros leitores é na escola onde começa o prazer pela leitura literária, como está bem expresso no relato de P4. Portanto, as representações que cada leitor constrói acerca dessas experiências varia bastante e influencia sobremaneira sua relação futura com essas obras.

Além disso, os mediadores, com a melhor das intenções, podem ser responsáveis por, em vez de criar uma relação mais próxima do sujeito com a leitura, gerar uma repulsa por essa prática, pois “para transmitir o amor pela leitura, e acima de tudo pela leitura de obras literárias, é necessário que se tenha experimentado esse amor” (PETIT, 2009, p.192). Como, então, poderá um mediador aconselhar um livro se ele mesmo nunca experimentou esse prazer pela leitura literária? Muitas vezes, o resultado pode ter um efeito justamente inverso ao esperado, como o relatado por P11.

## 6 OS MODOS DE LEITURAS

Nas memórias de leituras e autobiografias de leitor, outro elemento que se revela importante observar são os modos de leituras. Sobre isso, é interessante notar que muitas das leituras desses participantes são feitas sob o que chamamos de “regime de progressão”, isto é, cujo objetivo da leitura é avançar através do texto e chegar ao fim:

QUADRO 9 - EXCERTOS: OS MODOS DE LEITURAS.

P1	No que diz respeito a livros, eu só me recordo de dois livros não acadêmicos que eu tenha lido nos últimos dois anos. Um é “ <i>O Extraordinário</i> ”, best-seller mundial e o outro se chama “ <i>1/3 da vida</i> ”, que é um livro de cunho espírita que versa sobre as horas que passamos dormindo. Fora isso, iniciei a biografia de Michelle Obama no ano passado, mas acabei a deixando de lado temporariamente.
P9	Outros livros que estou lendo (costumo dizer que estou consultando) recentemente é a ‘ <i>Irmã morte</i> ’, de Justo Navarro (Autor), Luís Carlos Cabral (Tradutor) que vou folheando e marcando algumas coisas, é uma história meio obscura, achei meio pesado. [...] . Não consegui terminá-lo, está ali parado. Um outro que comprei que fala

sobre decolonialidade do cristianismo é esse: *Livro Revelação e Decolonialidade* de Alonso Gonçalves, comecei a ler, mas é meio jeito de tese então deu para fluir, mas eu me senti lendo meio que na obrigação, estava numa praça e tentei exercitar a leitura sem me ater aos detalhes lexicais, fluiu, mas não me deu prazer. [...] Durante o ensino fundamental, quando estava na 4ª série, com 10 anos, lembro-me de ter lido umas histórias do livro *Uma história por dia*, mas não era apaixonado. Meus pais haviam comprado aquela coleção de um caixeiro viajante. Mas não os líamos, folheávamos para ver as imagens. [...] Depois veio o período de vestibular que lia tentando enxugar ao máximo as obras, mas nunca conseguia terminá-las, considero que as não li. Ia para a Escola e ficava num espaço silencioso e lia e resumia, anotava como uma forma de memorizar, com medo de cair algum detalhe na prova.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Esse regime de leitura, como se observa, resulta, muitas vezes, em uma interrupção brutal da leitura ou, ao contrário, em uma leitura cada vez mais rápida (GERVAIS, 1992, p. 12). Assim, ela se caracteriza por aproximações, saltos de leitura, ilusões de compreensão ou ilusões cognitivas. No entanto, é importante observar que esse tipo de leitura lacunar não é trivial, pois ele exerce uma função e pode dar lugar a uma leitura em profundidade, como vemos a seguir:

QUADRO 20 - EXCERTO: OS MODOS DE LEITURAS.

**P13** Já na minha fase adulta, depois que entrei no curso de Letras, comecei a (re)ler e entender alguns livros ditos "clássicos" da nossa literatura e da literatura francesa. Além disso, minha forma de entender e ler literatura também mudaram muito.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Essas duas formas de leitura correspondem a duas fases do processo de leitura literária. A primeira tendo como função uma compreensão sumária do texto. Já a segunda fase é a de uma leitura hermenêutica, também chamada de retroativa, na qual "à medida em que avança no texto, o leitor se lembra do que acabou de ler e modifica a compreensão que teve em função do que está decodificando. Ao longo da sua leitura, ele reexamina e revisa, comparando com

o que precede<sup>13</sup>” (RIFFATERRE, 1978, p. 17 *Apud* GERVAIS, 1992, p. 14). Mesmo que pareça não ter funcionalidade alguma, a leitura superficial tem um papel muito importante na formação do sujeito-leitor e é uma etapa pela qual todo leitor, inexoravelmente, passa ao longo da vida. Portanto, todo leitor experiente e maduro já vivenciou esse modo de leitura.

### 7 A IDENTIDADE DO LEITOR

A descrição das leituras revela algo mais profundo do que apenas as obras lidas. Por meio dessas narrativas, o sujeito fala tanto sobre si como das obras, como podemos observar nos enunciados a seguir:

QUADRO 11 - EXCERTOS: A IDENTIDADE DO LEITOR.

<b>P9</b>	Gosto de consultar dicionários, tem um do dialeto caipira de Amadeu Amaral que é muito interessante por ter a ver um pouco com a história da minha vida, de origem rural.
<b>P15</b>	Desde pequena eu pude ter acesso a livros fornecidos pela escola, como “ <i>Dom Casmusso</i> ”, “ <i>A moreninha</i> ”, que influenciaram meu gosto pela literatura. A partir de então comecei a ler outros livros por lazer sem que a escola pedisse, “ <i>O Pequeno Príncipe</i> ”, “ <i>A seleção</i> ”, “ <i>Nárnia</i> ”, entre vários outros, que hoje eu percebo que foram uma coisa muito boa na minha vida, influenciando principalmente minha escolha profissional.
<b>P17</b>	Mi preferido, Paulo Cohelo...tanto así que, por uno de sus libros, quería viajar a conocer Santiago de Compostela en Galicia, España. Lo que me llevó, no sólo a visitar el camino del peregrino, sino también la lengua gallega. Las lecturas son formas de proyectar caminos a seguir.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa, falar sobre as obras que se gosta é também revelar sua própria identidade. A literatura tem esse poder mágico de abrir horizontes e

<sup>13</sup> Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de qu’il vient de lire et modifie la compréhension qu’il en a eue en fonction de ce qui est en train de décodé. Tout au long de sa lecture, il réexamine et révisé, par comparaison avec ce qui précède. (RIFFATERRE, 1978, p. 17 *Apud* GERVAIS, 1992, p. 14)

mudar as trajetórias de vidas, revelando novas perspectivas e contribuindo para a construção da identidade do leitor. Outra coisa que chama atenção nesses relatos é que não apenas as obras clássicas, mas também aquelas que não são valorizadas pela academia, podem ter uma importância substancial para o leitor e fazê-lo expandir seus horizontes.

## 8 OS MEDIADORES DA LEITURA

Nas memórias de leituras e nas autobiografias de leitor são citados os mediadores da leitura, que variam bastante de leitor para leitor. Dentre os mais representativos, aparecem os professores:

QUADRO 12 - EXCERTOS: OS MEDIADORES DA LEITURA.

<b>P2</b>	Iniciei minhas primeiras leituras aos 7 anos, através de revistas de quadrinhos, lia almanaque da turma da Mônica, depois li livros da literatura infanto-juvenil, os quais eram cobrados por professores, dentre esses livros estão: <i>O Cortiço</i> , livros da Série Vagalume, <i>Zezinho</i> , <i>o dono da porquinha preta</i> , <i>Inocência</i> , contos de Machado de Assis, poemas, dentre outros que não lembro.
<b>P6</b>	Também li <i>A língua de Eulalia</i> do autor Marcos Bagno, que foi indicado pela professora de onde faço faculdade.
<b>P9</b>	[...] Nessa época meu pai tinha condições de pagar um cursinho pré-vestibular e eu amava as aulas de literatura. O professor nos fazia rir muito, eu havia me mudado para a capital e era a hora da minha fuga. Hoje tenho certeza que quero ser um professor como ele. Mas de um modo geral, as leituras das obras de vestibular confesso que as não fazia como imaginava que seria cobrado, eu não as entendia... posso rastrear pela <i>internet</i> os livros que foram, mas vou ficar com a minha memória, lembro que tinha algo do Manoel de Barros que até achou ruim o livro dele ter sido colocado como leitura obrigatória para vestibular na época.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Os professores são, normalmente, a principal referência de mediadores da leitura, senão a única para muitos leitores. Já que, muitas vezes, o contato com a leitura literária só acontece na escola, os professores têm um papel muito importante nessa mediação da leitura. Para alguns participantes que têm pais ou parentes professores, esse contato aconteceu fora dos muros da escola:

QUADRO 13 - EXCERTOS: OS MEDIADORES DA LEITURA.

<b>P10</b>	Venho de uma família de professores, sempre vi meus pais lendo. Meu pai também contava muitas histórias para mim e minhas irmãs. Aprendi a gostar de ler.
<b>P8</b>	Bom, eu comecei a me descobrir leitora ainda na infância, tenho tias professoras e cresci em contato com os livros, na infância me recordo muito dos clássicos infantis como Pinóquio, Os três porquinhos, Chapeuzinho Vermelho que minha tia Marlene comprava para os meus primos e nos reuníamos para lermos e escutar o CD das histórias. Eu amava aqueles momentos. Um pouco mais tarde chegava na casa do meu outro primo e tinha vários Gibis da turma da Mônica. [...] Lembro que um dia eu cheguei na casa da minha tia professora de história e ela tinha uma estante grande de livros e disse que iria me emprestar ele para ler, porque a personagem era moreninha igual a mim e desde então comecei a ter ainda mais interesse pela leitura. Eu ia na casa dela e pegava vários emprestados.
<b>P4</b>	Bem, o primeiro livro que li foi um livrinho de poemas que ganhei de uma tia-avó, nesse livro conheci muitos autores brasileiros como Cora Coralina, Fernando Pessoa e Ferreira Gullar e este último se tornou meu poeta preferido justamente por causa desse livrinho (os poemas dele sempre falavam muito de gatos), acredito que tinha por volta de uns 09 ou 10 anos.
<b>P13</b>	Lembro-me bem quando e como o gosto pela leitura foi despertado em mim, a partir das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica que meus pais compravam para mim, por volta dos meus 10 ou 11 anos.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

No caso de P4 e P13, apesar dos familiares não serem professores, aparentemente, são pessoas que possuem um capital cultural bastante elevado e que demonstraram o desejo de transmiti-lo às gerações mais jovens da família, já que “o gosto pela leitura não pode surgir da simples proximidade material com os livros. Um conhecimento, um patrimônio cultural, uma biblioteca, podem se tornar letra morta se ninguém lhes der vida” (PETIT, 2009, p.182). Assim, esse contato na tenra idade no seio familiar pode representar uma relação muito mais próxima e íntima com a leitura literária.

Não só os professores e familiares aparecem nesses relatos, mas também os grupos de amigos:

QUADRO 14 - EXCERTOS: OS MEDIADORES DA LEITURA.

<b>P4</b>	<i>btk: Máscara da morte</i> [...] Essa leitura é uma indicação minha ao meu grupo formado por 3 amigos que leem romances policiais, horror, romance psicológico e True crime.
-----------	--

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Como se observa, quando a leitura se torna um hábito de uma microcultura, como um grupo de amigos que compartilha leituras, essa experiência pode se tornar algo muito prazeroso. Falar das obras que lhe marcaram ou que lhe agradaram, pode suscitar naquele com quem se compartilha o desejo de vivenciar a mesma emoção experimentada pelo outro. Esse ato, segundo Rouxel (2013), é fundador e preside ao nascimento de novos leitores, já que é na mediação que se transmite e se compartilha o desejo e o prazer da leitura.

Nesses relatos, os pastores, padres, líderes religiosos, etc também aparecem como mediadores das leituras:

QUADRO 15 - EXCERTOS: OS MEDIADORES DA LEITURA.

<b>P9</b>	Outros livros que estou lendo (costumo dizer que estou consultando) recentemente é a ' <i>Irmã morte</i> ', de Justo Navarro (Autor), Luís Carlos Cabral (Tradutor) que vou folheando e marcando algumas coisas, é uma história meio obscura, achei meio pesado. Quem me o indicou foi o padre da minha paróquia quando quis me preparar para um retiro de silêncio. [...] Tem um outro que está ali para continuar chamado <i>Silêncio Interior</i> de Graham Turner, mas parece muito meio autoajuda, mas a prática de ficar em silêncio está melhor que lê-lo, também foi indicado pelo padre.
<b>P8</b>	Também estou lendo o livro <i>Quando pecadores dizem sim</i> de Dave Harvey e o <i>Significado do casamento</i> de Timothy Keller para rodas de leituras no grupo de casais que participo, essas são leituras de um teor mais religioso que falam sobre a graça de colocar Cristo como ponta do triângulo no casamento.

Fonte: dados de pesquisa (2022)

É interessante notar que, no contexto brasileiro, pela grande importância que as religiões, sobretudo cristãs, exercem na formação

sociocultural, esses líderes religiosos também têm uma função de mediadores das leituras e de influenciadores das preferências de leituras desses sujeitos-leitores.

Além desses, outros mediadores também são citados, como dentista, amigos virtuais de grupos de clubes de leituras, etc.:

QUADRO 16 - EXCERTOS: OS MEDIADORES DA LEITURA.

<b>P9</b>	Comecei a participar de clubes de leitura <i>online</i> , mas mesmo assim tenho dificuldades de ler nesse ideal que projeto. Mas minha leitura melhorou muito quando está deixando de ser obrigatória e passando a ser algo que pode ser compartilhado nesses grupos. [...] Li o livro de uma psiquiatra, mas não me lembro o nome da autora, lembro que foi de leitura muito leve, quase informal. “ <i>Mentes consumistas</i> ” ou “ <i>Mentes ansiosas</i> ” alguma coisa assim, mas é tipo esses livros que parece ser para venda, peguei ele emprestado com a minha dentista e até hoje não terminei de ler e nem o devolvi também.
-----------	--

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Com o advento das tecnologias, os mediadores se multiplicam a todo instante e em todos os meios. Hoje, muitas vezes, são os chamados *influencers* (*vloggers*, *bloggers* etc.) que assumem o papel de mediadores da leitura. Portanto, não é necessário ter uma relação próxima com quem se compartilha a leitura, basta ter vivenciado o prazer da leitura e querer compartilhá-la com outras pessoas.

### 9 O VALOR HEURÍSTICO DAS PRODUÇÕES

A produção de autobiografias de leitor e de memórias de leituras revelam-se ferramentas muito eficazes, não apenas em revelar a biblioteca interior do sujeito-leitor, seus modos de leitura, sua “identidade de leitor” ou os mediadores da leitura, mas também, e talvez mais importante do que isso tudo, elas podem ser deflagradoras de uma conscientização metacognitiva no sujeito-leitor, pois o sensibiliza a se questionar sobre seus gostos, seus hábitos, suas atitudes e aptidões, além de expressar seus prazeres e apreensões (LEDUR; DE

CROIX, 2005, p. 33). Assim como na psicanálise o ato de verbalizar os sonhos ou a trajetória de vida pode trazer à consciência as causas dos traumas e bloqueios, na didática da literatura escrever acerca da sua relação com a leitura pode trazer à consciência do sujeito-leitor as causas do distanciamento em relação à leitura literária. Essas características aparecem de forma muito clara nas memórias de leituras de uma das participantes, como vemos a seguir:

QUADRO 17 - EXCERTO: VALOR HEURÍSTICO DAS PRODUÇÕES.

<b>P1</b>	Interessante fazer essa reflexão por meio dessa dinâmica. No momento atual, no qual eu tenho tentado conciliar carreira, família e Doutorado, eu realmente não consigo vislumbrar a possibilidade de abrir espaço em minha rotina para leituras outras que não as acadêmicas. Mas ao falar sobre isso, percebo que é algo que me incomoda. E cabe um repensar.... em breve! [...] Já há alguns anos não tenho o hábito de ler livros como parte de minha rotina. E é curioso pensar que hoje em dia eu não tenha esse hábito porque em minha adolescência e juventude, eu era uma leitora voraz.
-----------	--

Fonte: dados de pesquisa (2022)

Mais adiante, em sua autobiografia de leitor, P1 remonta às origens do seu distanciamento em relação à leitura literária e reflete acerca dos fatos que a fizeram ter uma atitude mais distanciada dessa prática:

QUADRO 18 - EXCERTO: VALOR HEURÍSTICO DAS PRODUÇÕES.

<b>P1</b>	Ao analisar agora para escrever essa autobiografia de leitora, acredito que o início de minha primeira graduação (em Ciência da Computação) possa ter sido um fator de grande influência na mudança de meu perfil de leitora. O curso de Computação foi muito demandante e apresentou vários desafios. Foram muitas e muitas noites sem dormir para conseguir compreender as disciplinas de Lógica, Cálculo, Geometria Analítica etc. E tudo isso já concomitante ao início de minha experiência docente enquanto professora de inglês em um instituto de idiomas, ainda com 18 anos de idade. Me recordo de ter uma carga de trabalho/estudo tão pesada que cheguei a ficar literalmente enferma (com pesados resfriados) em alguns fins de semestre. Possivelmente, tantas leituras obrigatórias e de caráter muito mais técnico do que literário tenham me afastado do hábito da leitura.
-----------	--

Fonte: dados de pesquisa (2022)



Ao tomar consciência desses fatos, o sujeito se torna capaz de agir sobre eles, semiotizando-os ou ressignificando-os a fim de estabelecer uma relação mais profícua e significativa com a leitura literária. Assim, ao final da formação, no questionário final, P1 acrescenta: “*A reflexão sobre a memória de leitura me foi intensa e dando oportunidades de ser uma nova pessoa*” (P1). Portanto, o ato de verbalizar suas condutas, seus sentimentos, seus interesses, suas representações, faz o sujeito se descrever e se representar, e por meio disso refletir e se posicionar (BEMPORAD, 2020, p. 133).

Como se observa, a escrita de autobiografia de leitor cumpre uma ação sobre o sujeito, favorecendo uma tomada de consciência (BEMPORAD, 2020, p. 133). Esse recuo em relação à sua própria trajetória enquanto leitor pode representar o desenvolvimento de uma identidade subjetiva consciente de si mesma (DE CROIX; DUFAYS, 2004, p. 07). Esse é, portanto, um dos objetivos principais dessas produções na formação de professores de língua e literatura.

Tendo chegado ao fim desta análise, na próxima seção apresentamos nossas considerações finais.

## **10 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo da análise feita neste artigo, percebemos que o distanciamento que a maioria desses participantes têm em relação ao texto literário se dá não por uma falta de interesse ou de gosto pela literatura, mas, sobretudo, por uma falta de tempo em sua rotina para se dedicar a uma leitura despreocupada e prazerosa. Esse é um dos grandes desafios da nossa época, pois o ritmo de vida que nos foi imposto, seja pelas demandas profissionais ou pessoais, cada vez mais imediatistas, parece não haver mais espaço para os prazeres da vida, dentre os quais uma boa leitura literária. Sendo a literatura uma necessidade universal (CANDIDO, 2002), essa carência parece ter efeitos bastante perceptíveis na sociedade. Para aqueles que acham que a literatura é apenas

uma trivialidade, é importante lembrar que nos últimos anos nunca se buscou tanto a leitura literária como durante o período de confinamento da pandemia de Covid-19<sup>14</sup>. É importante ressaltar que essa busca não se deu apenas pela necessidade das pessoas em ocupar o tempo ocioso, mas, sobretudo, para satisfazer à necessidade universal de fantasia (CANDIDO, 2002). “Antes de serem um universo dotado de significações, os livros são um espaço onde habitar, uma outra dimensão onde retomar fôlego. Embarcar-se pelos países longínquos que eles oferecem, permite retornar ao mundo que chamamos real se sentindo um pouco menos estrangeiro<sup>15</sup>” (PETIT, 2016, p. 04). Portanto, é necessário se pensar a literatura com um direito inalienável de todo e qualquer sujeito.

## REFERENCIAS

BEMPORAD, C. L'autobiographie de lecteur en didactique de la littérature : un outil pour la recherche et l'enseignement. In : *Approches didactiques de la littérature* [en ligne]. Namur : Presses universitaires de Namur, 2019 (généré le 13 avril 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pun/6982>>. ISBN: 9782390290964.

BLONDEAU N., ALLOUACHE F., SALVADORI E. *Autobiographies langagières, élaborations identitaires, appartenances, transmission*. Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, CNAM, Paris, 2012.

BLONDEAU, N. La littérature comme accès au monde. In: BLONDEAU, N.; BOY, V. POTOLIA, A. (Orgs.) *L'école sans murs : une école de la reliance*. Paris. L'Harmattan. 2019, p.53-62.

---

<sup>14</sup> Aqui no Brasil, segundo o Painel do Varejo de Livros no Brasil em pesquisa feita pela Nielsen BookScan, em 2021 houve um aumento de 39% na venda de livros em comparação com 2020 (Fonte: <https://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2021-10/dia-nacional-do-livro-habito-da-leitura-aumentou-na-pandemia>). Na França houve uma demanda tão grande por livros que o Governo francês chegou a classificar as livrarias como comércio essenciais durante o período de confinamento (Fonte: <https://www.ladepeche.fr/2021/02/26/les-librairies-classees-comme-commerces-essentiels-elles-pourront-rester-ouvertes-en-cas-de-confinement-9396524.php>).

<sup>15</sup> Avant même d'être un univers doté de significations, les livres sont un espace où habiter, une autre dimension où reprendre souffle. S'embarquer pour les pays lointains qu'ils offrent permet de revenir dans le monde que l'on dit réel en se sentant un peu moins étranger. (PETIT, 2016, p. 04).

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção; seleção apresentações e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas cidades Ed.34, 2002.

CANVAT, K. Lire du côté de chez soi. Réhabiliter la lecture « ordinaire ». *Etudes des Lettres*, 4, 2007, p. 19-52.

DAUNAY, B. *Le sujet lecteur : une question pour la didactique du français*. Le Français aujourd'hui, 2007, p. 43-51.

DE CROIX, S.; DUFAYS, J-L. *Se raconter pour mieux se percevoir comme sujet lecteur*. Haute Ecole Léonard de Vinci et CEDILL, Université catholique de Louvain. 2004.

DE SINGLY, F. Le livre et la construction de l'identité. In M. Chaudron et F. De Singly. *Identité, lecture, écriture*. Paris: Centre George Pompidou, 1993. p. 131-152

DUMAYET, P. *Autobiographie d'un lecteur*. Paris: Pauvert, 2000.

GERVAIS, B. *Les régies de la lecture littéraire*. Tangence, 36. 1992, p. 8-18.

JOUBE, V. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993.

LEDUR, D.; DE CROIX, S. Écrire son autobiographie de lecteur ou comment entrer en

didactique de la lecture. In. *Les pratiques de formation initiale en didactique du français langue d'enseignement*. Vol. 8. n° 1, 2005.

LOUICHON, B. *La littérature après coup*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

LOUICHON, B. Les rayons imaginaires de nos bibliothèques intérieures. In B. Louichon et A. Rouxel (dir.). *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*. (177-185). Rennes: PUR, 2010. p. 177-185.

PENNAC, D. *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 198

PETIT, M. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. 2ª ed. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

PICARD, M. *La lecture comme jeu*. Causerie introductive au congrès de l'ABF, Qui lit quoi?. Lectures, 1984.

RIFFATTERRE, M. *Sémiotique de la poésie*. Seuil : Paris, 1978.

ROUXEL, A. ; LANGLADE, G. (Org.) *Le sujet lecteur: lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes: PUR, 2004.

ROUXEL, A. *Autobiografia de leitor e identidade literária*. Trad. REZENDE, Neide Luzia de. Alameda: São Paulo, 2013.

TENFEN, E. H. *Memória de leitor: compreensões a partir de autobiografias de leitores'* 15/03/2013 112 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.

Recebido em 23/10/2023.

Aceito em 05/04/2024.

# O ARGUMENTO CIVILIZATÓRIO SOBRE ALFABETIZAÇÃO, LEITURA E ESCRITA NO ROMANCE LITERÁRIO *OS ANALPHABETOS*<sup>1</sup> DE JOÃO GUMES (1928)

THE CIVILIZING ARGUMENT ABOUT LITERACY, READING AND WRITING IN  
LITERARY ROMANCE *OS ANALPHABETOS* BY JOÃO GUMES (1928)

Anderson Carvalho Pereira<sup>2</sup>

**RESUMO:** O romance literário *Os Analphabetos* de João Gumes (1858-1930) publicado em 1928, em sintonia com romances de sua época, é marcado por reflexões de natureza sociopolítica sobre o Brasil. O título já indica o valor político da trama, pela qual narrador e personagens debatem tema um drama nacional: o analfabetismo. A trama se organiza em torno do embate heroico de Zézinho: de ajudante da rotina familiar na feira em Caetité-BA onde arrisca suas primeiras leituras às cenas em que a brutalidade proibitiva da leitura, feita pelo pai o obriga a fugir para Minas Gerais. O retorno à casa paterna comprova que seu pai fora enganado pelo compadre André que desviava suas cartas e ajudas. O enredo mostra, portanto, o desejo obstinado pela leitura e pela escrita, e o engajamento do protagonista para mudar a concepção do pai sobre a importância destas. A abordagem feita em torno de três temas (alfabetização, leitura e escrita) é marcada pelo argumento civilizatório do progresso nacional a ser alcançado pela alfabetização, dividido em uma reflexão sobre: anormalidade e desvio, ao comparar o analfabetismo com cegueira; bons costumes e afeto pátrio; boa moral *versus* mal; reflexões estas antenadas aos ideais higienistas da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica literária; estudos de romance; João Gumes; leitura; escrita.

**ABSTRACT:** The literary novel *Os Analphabetos* written by the Brazilian author João Gumes (1858-1930) and published in 1928 is marked by discussions about literacy, reading and writing. In this novel, narrator and characters debate relevant theme at national level: illiteracy.

---

<sup>1</sup> Todas as transcrições apresentadas como excertos do romance respeitam a grafia encontrada na obra original, escrita conforme as normas gramaticais do ano de publicação. O volume utilizado é uma reimpressão da edição original de 1928, realizada pela EDUNEB em 2014.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências (Psicologia) pela Universidade de São Paulo – Brasil, com período sanduíche em Universidade de Paris 13-Nord (Villetaneuse) – França. Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - Brasil. Bolsista PQ/CNPq 2. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1485-0095>. E-mail: [apereira.uesb@gmail.com](mailto:apereira.uesb@gmail.com).

The hero and principal character is Zézinho, which improves your mainly activity with your father (Marcolino) in a popular market, where he knew a literate friend at the same age. Then, Zézinho starts to read a despite its forbidden by the father. After aggressions, Zézinho escapes to Minas Gerais State. After many day-to-day life difficulties, he decided to return home for visiting his parents. When, he arrived, Zézinho discovered instead transmitting letters written and send by himself to his father Marcolino, your neighbor André stolen his father, who was deceived. This event change in a little way the father's conception about literacy, reading and writing. The novel addresses these three themes through the civilizing argument of national progress, divided into a reflection on: illiteracy such as an abnormality, comparing it with blindness; good moral and patriotic affection; good versus evil moral. Therefore, this point of view follows the hygienist ideal constructed at that historical period.

**KEYWORDS:** literary criticism; literary novel; João Gumes; reading; writing.

## 1 INTRODUÇÃO

O próprio título de uma das principais obras de João Gumes (1858-1930) já denota o caráter político das reflexões que o próprio autor e a interlocução de seus personagens travam em torno de um tema dramático em nível nacional: o analfabetismo. O romance *Os Analfabetos*, publicado em 1928, narra os dramas cotidianos do casal Marcolino e Torquata nos sertões baianos, e de seu filho Zézinho.

Em sintonia com os romances da época, em que se recortam modos de falar reconhecidos como regionais ou nacionais em sua remodelagem da(s) língua(s) (HANSEN, 2000) e consagrados também sob a denominação de romance de 1930 (AMADO, 2018), a obra em questão recorta sentidos sobre o par alfabetizado/analfabeto comum à época em que a “[...] década de 1930 e até um pouco antes, surpreende o universo literário [...] com conteúdos de brasilidade inegáveis [...]” (AMADO, 2018, p.112).

Reside nas reflexões da voz do narrador e dos personagens, uma abordagem desta tríade (alfabetização, leitura e escrita) marcada pelo argumento civilizatório que defende a escrita como avanço tecnológico, guardiã da moral e progresso nacional.

Nossa proposta com este texto é aprofundar a análise de passagens da referida obra com o intuito de demonstrar de que modo o narrador constrói

argumentos e os defende situado em uma conjuntura em que predominam concepções sobre alfabetização, leitura e escrita calcadas em processos históricos e discursivos brasileiros cooptados pela conjuntura em que foi criada e posta a circular.

## ***2 O ROMANCE LITERÁRIO OS ANALFABETOS, DE JOÃO GUMES, E SUA CONJUNTURA***

Antes de mais nada, vamos conhecer por meio de uma sinopse o enredo do referido romance. A trama se inicia com a narração de cenas em que o garoto Zézinho ajuda o pai Marcolino a levar e vender produtos agrícolas por estes produzidos, no lugarejo do Empedrado<sup>3</sup>, nos arredores de Caetité-BA, à feira da cidade. Em uma destas idas, Marcolino se incomoda ao ver Zézinho tentando ler um pedaço de papel; ação que se repetiria ao tentar ler traços no chão, bem como trocar materiais de escola e obter ajuda de outro garoto, que também frequenta a feira. Há outras cenas em que a brutalidade proibitiva do pai diante da leitura do menino contrasta com sua exigência deste último cumprir as tarefas da roça. Em face deste despotismo de Marcolino, Zézinho foge de casa e perambula por Minas Gerais até encontrar abrigo nas terras do Coronel Fidelis. Neste meio tempo, começa um processo de busca e retorno às origens compartilhado entre Zézinho, o Coronel e os trabalhadores da fazenda. Em um destes episódios, Zézinho é acusado injustamente de roubo e defendido na delegacia pelo Padre Murta. Em sua rotina, sob dependência cotidiana do Coronel Fidelis também passa a se beneficiar do ensino na escola construída nas terras deste, e se apaixona pela professora Alice com quem se casa, após retornar da terra natal. Em uma visita às origens, é comprovado que seu pai fora enganado pelo compadre André que desviava cartas e ajudas enviadas por

---

<sup>3</sup> Empedrado. Este nome alude àquilo que está imbuído de pedra, de matéria mineral morta. Parado no tempo. O nome desloca a narrativa, da pedra à civilização. O nome Empedrado é recurso estilístico para o autor contrastar a pré-história, o bastidor da civilização e o avanço desta última tendo por referencial o uso da escrita.



Zézinho. A trama tem por eixo a saga deste herói que ultrapassa dificuldades em nome do desejo obstinado pela leitura e pela escrita, e de mudar a concepção do pai sobre a importância destas.

Como vamos demonstrar nesta seção, trata-se de um romance com características do romance burguês realista-naturalista (PIRES, 2011; CARPEAUX, 2012). Carpeaux (2012) comenta a influência de Geoffroy de Saint Hilaire antecessor dos ideais darwinistas consolidados após a Revolução Francesa e a consolidação do poder político, após 1830. O determinismo biológico encontra assim apoio em ideais liberais. A conjuntura de ascensão e consolidação do romance burguês pode ser enquadrada no período pós-1830 em um périplo de influência do determinismo biológico naturalista, empreendido pelas ciências naturais.

Disso decorrem influências no romance de João Gumes (1928/2014), equiparações que seriam possíveis entre fortes e fracos, civilizados e selvagens (atrasados), alfabetizados (detentores do poder da escrita) e analfabetos. Em suma, há um estabelecimento de dicotomias e de argumentos para suas supostas superações, o que explica o viés higienista da obra. Voltaremos a este ponto.

O romance em questão também é influenciado pela óptica dos “bons costumes” em diálogo com projetos civilizacionais de sua época (NOGUEIRA, 2010) de um autor idealista versado no cultivo das letras (PIRES, 2011) e preocupado com a educação do povo (REIS, 2010). A análise sobre estas participações na cultura do escrito (REIS, 2010) e sobre a construção dos personagens analfabetos (SILVA, 2018) também são valiosas para nosso debate.

O Naturalismo também se justifica como eixo de suas influências porque havia “[...] o interesse de Gumes em aproximar ideais do político republicano Rui Barbosa daquelas do escritor francês Émile Zola” (PIRES, 2011, p. 156), embora como ensina Carpeaux (2012), seja Balzac a figura mais importante da



transição do Romantismo para o do determinismo biológico e econômico do Realismo-Naturalismo.

Neste caso, Republicanismo se alinha a uma concepção de projeto civilizacional enlaçada com a prescrição de bons costumes, tal como debatida por Nogueira (2010) acerca da obra do autor. Faz parte deste espectro de deferências incluir a figura da mulher normalista, aliada neste prospecto moderno de Estado-nação Republicano. Na obra, a presença da mulher professora, normalista, decorre da instalação do projeto de Escolas Normais daquele período; inserção esta que perpassa a crítica que faz ao grande proprietário de terra e algumas descrições de personagens femininas como Torquata (esposa do bruto Marcolino, mãe de Zézinho e cúmplice dos “vícios” e “desvios” do filho, conforme a óptica paterna) e sua futura esposa Alice (professora de uma fazenda onde Zezinho se refugia), aproximando-as dos perfis ideais consagrados por uma sociedade conservadora.

No próprio romance, a descrição inicial sobre os antepassados do protagonista Marcolino resgata parte da conjuntura histórica em que se situa a trama e seu tema central. O narrador reflete sobre o dilema entre o atraso e a civilização, entre mudar o legado do bisavó luso-minhota desconfiado e que chega à região em fins do século XVIII e se vê obrigado a entrar em contato com a alta sociedade, pois “[...] o analfabetismo figurava como objeto de summa importancia” (p. 23), apesar de que o bisavô de Marcolino “atribuia ao saber ler os movimentos de revolta que se davam em Minas, que propagava a má semente nesta região sul-bahiana para onde affluíam” (GUMES, 1928/2014, p. 24).

A alfabetização em par oposto ao analfabetismo passa a ganhar ao longo do ao longo do enredo e da trama do romance, portanto, essa dubiedade, este valor de contraponto ao “mal”, e é isto que vamos enfocar em nossa análise mais

adiante. Um antídoto contra o “mal” do analfabetismo ao mesmo tempo que também ameaçadora.

Pires (2011) define Gumes como um idealista apesar de haver traços regionalistas em sua obra. Esta definição da autora nos interessa mesmo porque, por vezes, como se notará mais adiante há uma visão idealista, pueril, corretiva e até ingênua do enlace entre alfabetização, leitura e escrita. As filiações políticas e intelectuais do romancista marcaram em sua trajetória ao mesmo tempo a insígnia de um “escritor-cidadão” e de um “apologista da modernidade”; pois, o Brasil teria como mostrar que é “digno posto avançado da civilização europeia” (PIRES, 2011, p. 153).

Por outro lado, ao pragmatismo que sustenta sua obra segue “A importância documental dos seus escritos” que decorre também “[...] pelo diálogo contínuo que manteve com os homens de seu tempo e com as urgências da vida social do sertão baiano” (PIRES, 2011, p. 159), sendo que o que mais nos interessa para este ensaio é destacar que “assim como outros intelectuais de seu tempo, Gumes articulou uma linguagem portadora ideais de civilização, que no seu caso encontrou terreno nos sertões baianos, e foram de muitos modos partilhados por uma elite letrada e/ou ‘bem nascida’” (PIRES, 2011, p. 166); embora não tenha pertencido à elite econômica formada pelos que tinham posses de terras (REIS, 2010).

Outro destaque feito por Pires (2011) e que justifica este artigo é a de que abordou a obra do autor pela noção de “escritor-cidadão [...] afinado com ideais liberais e modernizadores” sendo que “compete a estudo mais elaborado aprofundar as condições de sua produção, o cenário em que foi produzido e as suas intenções” (PIRES, 2011, p. 166). Por este caminho, justificamos nosso aprofundamento na questão em destaque: o argumento civilizatório sobre alfabetização, leitura e escrita no romance literário *Os Analfabetos* de João Gumes (1928/2014).

Reis (2010) explica que Gumes foi mestre-escola em fazendas da região, período em que em 1878 traduziu “Le Brésil” de Ferdinand Denis e período em que acumulou experiências para retratar em sua obra o contraste entre os universos da cidade e do campo e o predomínio do analfabetismo neste último. Também foi dramaturgo, editor e jornalista do periódico *A Penna*, instalando a primeira tipografia do Sertão baiano e acumulando uma série de atividades de cultura do escrito que incluíam a proposta de erradicar o analfabetismo em Caetité-BA.

A autora conclui que os usos de seus antepassados como os mais prementes da vida do escritor provam que a escrita serviu como dispositivo em suas relações em vida e que “[...] procurou disponibilizar esse potencial educativo, por meio do jornal e do romance, para a educação do povo” (REIS, 2010, p. 95).

O contexto de publicação da obra em questão é contemporâneo da ruptura entre Igreja e Estado ainda recente àquela época no projeto educacional brasileiro e influenciado pelas leituras que Gumes fazia em sua biblioteca particular sobre a implantação de projetos educacionais em países europeus. Em comparação, o Brasil também deveria tomar rumo próprio e em que a alfabetização aparecia como parte da ideia de civilização, ao ponto do próprio autor se referir à *Os Analphabetos* como parte de um engajamento pessoal nesta campanha (REIS, 2010); campanha esta também presente na voz do personagem padre Murta quanto testemunha em favor de Zezinho em: “Começou lembrando a actual campanha que se levanta em todo o paiz contra o analphabetismo vigente e que tende a argumentar assombrosamente.” (GUMES, 1928/2014, p. 140).

Reis (2010) destaca o engajamento do romancista em defender que o atraso civilizacional brasileiro estaria vinculado à ausência de escola, sobretudo, nos rincões, nos sertões; as luzes dos letrados serviriam, seja para

esclarecer com medicina quem acredita em curandeiros, seja para informar em seu jornal local *A Penna* sobre as vantagens a que seriam levadas as moças matriculadas na Escola Normal fundada em 1898; de todo modo, a leitura e a escrita sempre aparecem, mesmo que em situações em que analfabetos escutam as leituras em voz alta, feitas pelos alfabetizados.

Silva (2018), por sua vez, argumenta que estes diálogos com personagens analfabetos na obra de Gumes enquadram-se no diálogo dos caminhos ali traçados sobre o Brasil como nação e sua especificidade nos rincões onde se passam estas cenas. O próprio autor já se referiu ao romance como modesta contribuição a esse itinerário nacional, uma propaganda mesmo como o autor destaca no prefácio, apoiada em uma caracterização pejorativa e de culpabilidade dos personagens pela própria ignorância como forma de perpetuá-la junto do analfabetismo, com destaque ao apego à tradição, também presente em obras literárias contemporâneas àquele período. Na obra em questão, já no prefácio alerta:

[...] trata-se aqui de uma propaganda em favor da alfabetização do nosso povo como meio seguro de melhorar a sua condição e torná-lo útil a prosperidade de sua terra. Bem haja aqueles que uttimamente trabalham pela instrução e educação, pois são benemeritos da Patria (GUMES, 1928/2014, p.18).

Este ponto é relevante porque se fundamenta em uma concepção de alfabetização, leitura e escrita tecnológica, que anos mais tarde, no Brasil, ficou conhecida como a-histórica (TFOUNI, 2009). Há que se acrescentar seu enaltecimento como utilidade do “nosso povo” para a “prosperidade da terra” como forma de salvaguardar que uma decadência moral, desde que pela via da “instrução e educação” não comprometa o bom caminho para a “Pátria”. Este discurso salvacionista (ABREU JUNIOR; CARVALHO, 2012) do higienismo na Educação da época e presente no prefácio, reaparecerá no enredo, nas falas das personagens.

Em suma, esta linguagem com ideais de civilização (PIRES, 2011) reflete em suas reflexões sobre alfabetização, leitura e escrita, seja como autor, como vimos no prefácio, e no epílogo da obra, além do enredo, seja na construção das vozes do narrador ou dos personagens.

Esta condição aparente do analfabeto como sina e as possibilidades arriscadas de mudança a serem trazidas pela alfabetização, pela leitura e pela escrita, posto que sob a linha tênue da revolta e da desordem é, ao mesmo tempo que “um bem” (alfabetização) que extirpa “um mal” (o analfabetismo) do analfabeto, uma filiação ao paradigma positivista do projeto nacional daquele período.

Este dilema entre convulsão social por meio de revoltas e a melhoria da condição de um povo instruído para servir à Pátria faz parte de uma conjuntura de remodelagem dos discursos sobre “a biodiversidade e o multiculturalismo” que são marcas nacionais forjadas desde períodos iniciais da colonização pelo olhar estrangeiro. O jogo de alteridade entre conhecer melhor o outro e indiretamente conhecer a própria nação e/ou tentar olhar com mais profundidade para a própria identidade cultural e descobrir várias camadas do olhar do outro permite resgatar algumas tramas que formam nossa identidade cultural nacional (SANTOS; MADEIRA, 1999, expressões em aspas das autoras, p. 37/38).

Em fins do século XIX, a proposta de construir um Estado-nação com identidade nacional ganha destaque. Trata-se de um movimento comum a países colonizados até aquele período, o que nos obriga a tentar se distanciar de narrativas fundadoras de uma imagem que exige crítica (SANTOS; MADEIRA, 1999).

Todavia, ainda vemos permanecer resquícios de uma auto-percepção depreciativa, como a que notamos em várias passagens do romance de João

Gumes, pois focam aspectos de atraso civilizatório identificados pelo narrador em suas reflexões sobre alfabetização, leitura e escrita.

O exercício empreendido por João Gumes na construção deste narrador reflexivo sobre a condição nacional e de reverência a estas questões em benefício da Pátria, como destacado do prefácio, foi a marca de uma *intelligentsia* (SANTOS; MADEIRA, 1999) presente em gerações de intelectuais que pensavam a ideia de nação e que, a nosso ver, também pode ser estendida para a obra em questão.

Trata-se dos intelectuais como classe, sistematizada em grupos não homogêneos, posto que não coincidem com as classes sociais e econômicas e compostos por latifundiários e herdeiros, burgueses e intelectuais flutuantes (CARPEAUX, 2012).

O conceito de *intelligentsia* tomado de empréstimo de Manheim (1974 *apud* SANTOS; MADEIRA, 1999) diz respeito aos modos dos literatos e intelectuais produzirem ideias sintetizadas e mediadoras de grupos em dada conjuntura histórica. O caso do conhecimento científico, por exemplo, além de congregar vários grupos sociais, também imprime uma racionalidade que, mesmo em obras literárias, também serve para criar narrativas ficcionais e científicas substratos para formar identidade nacional brasileira (SANTOS; MADEIRA, 1999).

Na primeira metade do século XIX há questões sobre “pátria, povo, língua e território” que na segunda metade dão lugar a questões sobre “raça e meio geográfica”. Embora tratemos de um romance de início do século XX ficará mais claro adiante como se deu esta influência. A multiplicidade de “narrativas e imagens” que fazem parte de um “bloco histórico” se relacionam por meio de discursos. (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 49).

De início, o autor nos brinda com descrições bem delimitadas dos dois protagonistas. Marcolino:

[...] trabalhava quasi sem descanso na sua lavoura, seguindo á risca os methodos e processos que lhe legaram os seus antepassados, e não admitia reformas nem preceitos que o afastassem dos seus propósitos (...) era um d'esses typos selvagens que a educação de certos dos nossos antigos agricultores, mesmo abastados, de setenta annos para traz, nos legou para nosso atrazo (GUMES, 1928/2014, p. 21).

Estes recortes de uma memória sócio-histórica sobre progresso e atraso, civilização e selvageria tal que culmine em uma naturalização sobre a educação legado de antepassados dos antigos agricultores para “um d'esses typos selvagens” e que “nos legou para nosso atrazo” é o eixo da articulação dos argumentos entre o locutor-narrador e as vozes dos personagens.

No caso que analisamos, incluímos neste mosaico um resgate do debate sobre civilizado e selvagem, progresso e atraso indiretamente resgatado por este romance e que remodela (sem obrigatoriamente redefinir) categorias e modos de lidar com a alteridade (olhar do outro) impressas no imaginário nacional desde as narrativas de viagens do período colonial e os instrumentos linguísticos fundadores de nosso processo de gramaticalização (SILVA, 2015).

Neste enquadre trazido por estes autores com que dialogamos nesta seção, inserimos esta obra de João Gumes, uma vez que traz a problemática do analfabetismo e sua possível superação como uma das marcas da identidade nacional. O discurso sobre a Pátria aparece já no prefácio. A questão do analfabetismo como “mal” a ser superado se inclui neste projeto nacional, que também é em escala mais ampla, um projeto civilizatório.

Embora não apresentemos uma seção sobre metodologia, esclarecemos que este artigo é resultado da leitura atenta de passagens da obra, e em que destacamos que a inclusão do prefácio e do epílogo como pistas e indícios (GINZBURG, 1989) que margeiam o que se considera central como dados marginais em uma narrativa e as alteridades entre várias posições enunciativas e discursivas, não coincidentes: autor, narrador, interlocutor; de modo que

essas passagens iniciais por ora destacadas nos levaram, para a próxima seção, a uma análise mais detalhada de passagens do romance e do epílogo.

### **3 UMA ANÁLISE DO ROMANCE LITERÁRIO OS ANALFABETOS**

Silva (2015) explica que o processo histórico da alfabetização como projeto de unidade linguística e formação do Estado-nação Brasil passa por processos de significação que atravessam este objeto de estudo conforme o âmbito “[...] da ‘assimetria’, da ‘discrepância’, na relação sujeito/sentido, entre as oposições alfabetização-analfabetismo e alfabetizado-analfabeto, produzindo uma diferença: uma diferença de essência, de estado, de condição da natureza humana, mostrando os contornos de uma contradição barbárie/civilização ainda operando” (p. 46).

Este processo contraditório de produção de diferença aparece em dicionários analisados por esta autora e a nosso ver operando nos relatos do narrador, e também nos comentários do autor presentes no prefácio e no epílogo da edição pesquisada, quando, como vimos ao final da seção anterior, atrela analfabeto a selvagem.

Silva (2015), em suas análises, não aborda essas contradições por pares entre “vencedores e vencidos”, nem trata a história da alfabetização com vistas a “propor começos e fins” (p. 75). Sem detalhamento de cada uma dessas análises feitas pela autora, destacamos a definição que passa a vigorar a partir do dicionário de Moraes Silva de 1890, por ser a mais próxima da conjuntura em que foi escrita a obra de João Gumes:

[...] o analfabeto passa a ser ‘pessoa que não sabe ler e escrever’, definição que ficou, que parece estar desde sempre em nossa memória. E o analfabeto (e sua contraparte necessária, não nos esqueçamos) passa a ocupar a posição de sujeito do conhecimento, entendido como universal, transparente e permanente; e o alfabeto e a escrita como algo exterior ao falante; como categoria genérica da teorias nas quais e pelas quais, na prática científica – e na pedagógica



que nela se sustenta -, é produzida a evidência da objetividade e da transparência (SILVA, 2015, p.62).

Ou seja, àquela altura, analfabeto é sujeito sem história posto que, como mostraremos mais adiante, determinado por uma concepção a-histórica de escrita. Uma justificativa de nossa tese central é a de que no romance predomina o sentido dominante de alfabetização, leitura e escrita, legitimado por uma concepção de controle e domínio do código escrito filiado a uma perspectiva a-histórica, etnocêntrica (cuja matriz é colonialista europeia), empirista e, por vezes, até mesmo inatista.

A primeira cena do romance é desenrolada em torno do primeiro contato de Zézinho com um pedaço de papel. O menino o leva consigo até à feira, onde um dia, sem o pai, se sai melhor nos negócios. O primeiro sinal da concepção de escrita como tecnologia, como habilidade para o mérito individual, sendo este sentido decisivo para o argumento de civilização.

Seguem-se descrições de sua tentativa de escrever com carvão, ferro, com penas de aves, após uma troca ocorrida com um menino que lhe dera explicações sobre as letras a fim de decifrar o pedaço de papel. Até que um presente levado ao desconhecido, teve como troca “um livrinho de abc com explicações de seu novo amiguinho” (GUMES, 1928/2014, p. 29).

Todo o mistério do contato com a escrita, escondido do pai, o qual desconfia e passa a não lhe enviar sozinho e com frequência à feira, culmina em duplo aspecto deste contato com as letras: de iluminação decorrente de seu modo de nelas se refugiar em função da escuridão dos castigos do pai à iluminação que culmina em sua transformação, pois a condição é, na voz do narrador, ora um cego, cuja deficiência é física ou do espírito, ora uma anomalia moral:

(1) [...] não se esquecia de seu livresco e de rabiscar os seus gatafunhos quando podia illudir a vigilância de seu pae e de seus

irmãos (...) Uma noite ao agasalhar-se no seu leito grosseiro, que não passava de um giráo, o nosso menino procurou como era-lhe habitual, o livrinho que sempre trazia occulto n'uma especie de algibeira (...) Palpando aquellas paginas encardidas que já lhe eram tão conhecidas uma a uma, sentia communicar-se-lhe um certo deleite, um reanimo que lhe acalentava, que lhe illuminava o espírito alargando a sua visão sobre o futuro em fora desvendando-lh'ó risonho, feliz, de uma serenidade que o enlevava e fazia-lhe esquecer a pesada e mortificante labuta que tanto o affligia e torturava, não porque lhe repugnasse o incessante trabalho, mas pelo terror que lhe inspirava a tyrannia e injustiça de Marcolino, que nunca lhe dispensava um carinho, um afago (GUMES, 1928/2014, p. 36)

A escuridão da noite, momento de introspecção na intimidade e na privacidade, o alcance do “livresco [...] livrinho [...] lhe iluminava o espírito alargando sua visão sobre o futuro”. O alcance da iluminação do espírito deixa implícito um passado obscuro. A leitura traz prazer individual (deleite) e traça um par de opostos: a “pesada e mortificante labuta” da “tyrannia e injustiça” do pai *versus* “um carinho, um afago”.

O que aparece na reflexão do narrador é uma concepção de leitura (simbolizada pelo livro) que civilizaria contra a tirania, porque driblaria a injustiça e a tortura. São ideais iluministas postos em questão, e em que o prazer da leitura (“sentia comunicar-se-lhe um certo deleite”) é posto como pareado com “carinho” e “afago”. Esta humanização do livro e da leitura compuseram um ideal romântico de leitura.

É sabido que o caráter esclarecedor (iluminação) das Enciclopédias é uma das decorrências do Racionalismo francês, sobretudo, após o século XVIII. Em periódicos no século XIX aparecem notícias sobre enciclopédias e dicionários que, por sua vez, trazem noções a serem cultivadas por eruditos e amantes das letras. Os ajustes entre fracionamentos e compilações destes livros volumosos, em função de problemas editoriais e de comercialização, não

impediram de afastar os diversos novos formatos das enciclopédias da continuidade deste caráter (MOLLIER, 2013).

Todavia, o Enciclopedismo, no século XIX, passa a novo formato em relação ao século XVIII. Isto porque diversos grupos (positivistas, católicos, socialistas, burgueses) podiam lidar com o caráter coercitivo das compilações ou disciplinar seu conhecimento por meio do desejo de conhecer. Pierre Larousse foi um dos que conduziu esta nova moral da leitura, o prazer. A aparente neutralidade do saber dá lugar ao espírito “laico, militante, republicano e apaixonado” (MOLLIER, 2013, p. 151) do leitor.

A crença em iluminar o espírito também aparece em:

- (2) O analfabetismo, que é a cegueira do espírito, o impeço o mais prejudicial ao desenvolvimento d’elle, porque lhe tolhe o mais simples e comezinho conhecimento dos homens, dos meios de evitar os perigos a que nos podem arrastar os máus, dos deveres e obrigações do individuo como parte integrante da collectividade; é um dos maiores males que affligem a humanidade (GUMES, 1928/2014, p. 252).

Ocorre que a cegueira não é posta apenas como metáfora iluminista; ela é “um dos maiores males que affligem a humanidade”. Este grande mal se subdivide em defeito físico e moral. É o que vamos demonstrar mais abaixo em outras passagens. Com esta, gostaríamos apenas de destacar a noção de “um dos maiores males”, pois retornaremos a este ponto.

Aparece também como anomalia social, o que evoca a conjuntura da época, em que as disfunções sociais passam a ter caráter de desvio da norma, porque fogem da normatividade e dos padrões de anormalidade, como o fizeram Cabanis (CANGUILHEM, 2014), Galton (MASIERO, 2005) ou mesmo Gall, Broca, Lombroso (GINZBURG, 1989). É um defeito inato, físico e/ou do espírito.

É o que continua a aparecer, posto que se por um lado o analfabetismo é retratado como cegueira do espírito, por outro, aparece como doença ou deficiência de nascença, na linha de uma anormalidade como quando padre Murta testemunha na delegacia e diz:

- (3) Que o analfabeto é um cego de nascença que caminha desencalmado para o abysmo da sua ruina physica, para o abysmo terrivel que diante delle se acha escancarado á sua espera e que elle não vê, não conhece, não procura evitar. Que o conhecimento do alphabeto abrir-lhe-a os olhos... (GUMES, 1928/2014, p. 140)”

Ratificamos Reis (2010) quando alerta que “*As práticas higienistas* também estiveram presentes na produção escrita de Gumes, como a descrição dos hábitos culturais da população do campo” (p.153). É o que vemos em outra passagem da defesa de Zézinho feita pelo padre Murta:

- (4) Demonstrou claramente que o nosso atrazo economico e tantos perigos que ameaçam a nacionalidade têm por causa essa praga terrivel e vergonhosa, muitas vezes ameaçadora da vitalidade nacional que a lepra, a tuberculose e tantos outros males physicos, mesmo que estes têm por causa primacial a crassa ignorancia que medra entre nós para nosso vilipendio (GUMES, 1928/2014, p. 140)

“Atrazo economico” resgata novamente a concepção de leitura para mérito individual e remete ao referencial europeu presente na obra. Depreendemos que as reflexões em tela tomam indiretamente como referência a ascensão da alfabetização, já ocorrida na Europa nos séculos XVII e XVIII e com a febre da leitura de romances do século XVIII para XIX, século este em que há maior democratização das edições, das bibliotecas, das livrarias fomentando as leituras de massas (LYONS, 2012). O atraso brasileiro é assim indiretamente atestado.

Em decorrência do ideal romântico, o investimento de afeto no objeto livro prossegue em volto na fantasmagoria do presença/, mesmo na ausência do pai, como lembrança na hora de dormir:

- (5) sobressaltos e inquietações que chegavam ás fronteiras do terror, quando se lembrava de seu pae, que se lhe afigurava agora, n’uma visão subjectiva, mais severo ainda, mais furibundo que de seu habito, tendo na sinistra o livrinho que achava, apresentando-o como prova flagrante da desobediencia do filho aos seus preceitos e determinações; “como prova incontestavel, irrefragavel do incipiente lettrado que desprezava a modesta mas proveitosa profissão de seus honestos antepassados, para se occupar com leituras, cousas proprias de vadios e ociosos”. E, na direita via o *corrião* ameaçador, esse emblema do despotismo que procura escravizar a alma torturando o seu induvio transitorio e contingente” (aspas e itálico no original, GUMES, 1928/2014, p. 38).

O desprezo pela “modesta mas proveitosa profissão de seus honestos antepassados” também é uma voz de autoridade para atestar um desvio moral. A leitura traz progresso para o país e sucesso individual, mas não pode desprezar a honradez dos antepassados.

Outra voz que traz um código moral de conduta para a interface com a escrita é a que atribui a leitura a “vadios e ociosos” e para a qual a correção seria o “corrião”. O sujeito narrador apresenta este código moral de forma indireta na voz do personagem Marcolino e segue:

- (6) Era um livro! O leitor avalia a surpresa que se apoderou do nosso tabaré. Um livro n’aquellas alturas! Quem seria o atrevido que ousava trazer alli um objecto que lhe causava tanta repugnância! [...] mas lembrou-se que aquella prova do crime de seu filho devia ser presente a sua mulher [...] Zezinho estava no caminho da perdição; Torquata não podia deixar de concordar com ele” (p. 49) [...] o perigo que corria o filho tomando o caminho das leituras patrocinado por sua mãe (p.53) [...] a idéa de aplicar uma sova dobrada no Zezinho, pois si os delictos eram dous: - o de levantar com sol e que ficou impune, e o de andar com livros – duplo devia ser o castigo em boa logica. [...] os brutamontes, por maior que fosse a sua sofreguidão em castigar o filho por estar se ‘viciando com leituras’ e ‘esquecer-se’ de accordar cedo (GUMES, 1928/2014, p.55).

O “crime” ou “delito” da leitura, materializado no vício (“castigar o filho por estar se viciando com leituras”) na voz deste mesmo personagem continua a recortar um imaginário sobre degeneração moral da conjuntura da obra.

O coronel Fidelis manifesta outras vozes de combate ao vício e ociosidade da leitura, quando expressa que não gosta que os trabalhadores deixem os afazeres para ler: “- Há seus inconvenientes” [...] Admitto que leia [...] mas de modo que não prejudique o serviço [...]” (GUMES, 1928/2014, p. 176).

No imaginário do senso comum, é sabido, esta inviabilidade de considerar o trabalho intelectual como trabalho alienado ainda persiste arraigada. O serviço é braçal, leitura é prazer ligado a vício; questão de ordem moral. Serviço de verdade é o braçal, não pode haver trabalho com a leitura.

Assim como deficiência física é atributo inato, o inatismo como crença na degeneração mental e também moral do higienismo inclui uma natureza pervertida e contrária à civilização por parte do degenerado (CARRARA, 1998). O aprimoramento não apenas físico, mas também moral, fazia parte do projeto eugenista que se enlaça com o higienismo daquela época. A prévia formação profissional dos imigrantes por exemplo era ponto favorável ao passar por este crivo da boa moral (MASIERO, 2005). Estes desdobramentos da tese de que há aspectos de higienismo na obra do romancista, trazida por Reis (2010), podem assim ser mais detalhados especificamente no romance aqui analisado.

O destaque para o analfabetismo como “um dos maiores males que afligem a humanidade” visto em (2) passa ser nosso próximo ponto da análise. Em (7) e (8) temos a descrição deste grande mal; o que também aparece na voz do Coronel Fidelis quando afirma “Quero abrir uma luta contra o analfabetismo que, como disse o Padre Murta, é a causa maior dos nossos males” (p. 229).

Em (9), veremos o alerta para o que pode ser um mal ainda maior. E em (10) e (11) possibilidades de regeneração. Na linha da conjuntura da época,

marcada pelo debate sobre as possibilidades de regeneração do degenerado, vejamos como esta união de reflexões na voz do narrador constrói este percurso.

- (7) Marcolino não era tão mau como á primeira vista parecia; era apenas uma das muitas victimas que produgenda ignorancia, o desconhecimento completo da sociedade uma educação grosseira e eivada dos mais absurdos preconceitos e, alem de tudo, o analfabetismo, que nos priva de, mesmo segregados do meio social, termos informações da diversidade de caracteres que compõem a collectividade, dos perigos que devemos evitar e de como devemos nos conduzir – segundo pensa o bom meio consciencioso e correcto, esse núcleo que é o desabrochar da nossa futura civilização e felicidade (GUMES, 1928/2014, p.63).

O “mau” reside no indivíduo (“Marcolino não era tão mau”). Esta reparação para que este possa compor a “collectividade” deve vir de um “bom meio consciencioso e correcto” por meio da extirpação do analfabetismo. A influência de um ambiente bom em um indivíduo mau é outra marca do determinismo na obra.

Não podemos deixar de destacar que o romance em análise foi publicado apenas um ano depois da I Conferência Nacional de Educação, em 1927, em Curitiba-PR. Abreu Junior e Carvalho (2012) destacam que naquela ocasião onze teses sobre educação, higienismo, moral e patriotismo solidificaram um período de ebulição de um discurso pedagógico nacional. A missão de formar cidadão republicano civilizado e antenado com saúde e trabalho seria a base para unidade nacional. Os autores também ensinam que a Educação foi colocada em destaque para veicular o projeto higienista europeu implantado no Brasil; amalgamados em ideais patrióticos e morais, de que fazem parte ideais considerados salvacionistas para o povo brasileiro.

Uma lógica de reconstrução nacional para uma população que se supunha claramente com fragilidades morais (ABREU JUNIOR; CARVALHO, 2012), como se nota, é herdeira de princípios das teses de degeneração moral

pautadas pela eugenia (MASIERO, 2005). Esta última incluía o modo como a obra em questão trata da alfabetização se filia ao salvacionismo nacional.

Mas teria solução, uma das soluções, como aparece em (8), (9) e (10), pela voz do narrador:

(8) “Alfabetizado, o homem tem conhecimento da Pátria e das suas necessidades; conhece pelas leituras os preceitos de hygiene physica e moral, e receioso de perder-se, premune-se contra os males possiveis que nos assediam prompts a assaltar-nos logo que um descuido, por mais insignifncante que seja, abra-lhes a porta. (GUMES, 1928/2014, p. 141).

(9) “Para que o homem se alfabetize, é preciso, é indispensavel que conheça as vantanges do saber ler e, em consequência, tenha vontade d’isso. A causa d’essa ignorancia crassa do nosso povo é a refractariedade delle em geral ao aprender a ler. Seria preciso, pois que, primeiro, as classes cultas procurassem vencer essa rebeldia, curassem essa terrivel enfermidade que solapa o edificio nacional lenta e insidiosamente. Vemos n’esta nossa despretensiosa narração um espirito de eleição como o de Zézinho, que já traz innato o desejo de conhecer o alfabeto, que é a porta por onde nos encarreiramos no domínio do saber mas, alem de que nascem as mais das vezes em meios onde medra completa ignorancia, nelle encontram a opposição d’aquelles que por eles são responsáveis, e nem todos esses aspirantes congenitos ao saber terão a coragem e deliberação do nosso heróe”. (GUMES, 1928/2014, p.151).

(10) “É preciso que uma inspeção regular e bem dirigida seja feita nos lugares mais escusos onde serão encontradas crianças de talento e aptidões precoces que devem ser aproveitadas pelos poderes publicos, como gemmas preciosas que estão no caso de serem lapidadas e dirigidas, e que, como semente de valor, colaborarão na obra do progresso intellectual e moral com muito proveito para a nação” (GUMES, 1928/2014, p. 151).

Saber “os preceitos de hygiene pshysica e moral” é cumprir o compromisso com a “Pátria” (8). Mas depende de um ajuste moral individual, como tratamos anteriormente. Isto porque necessita saber das “vantagens do saber ler” e ‘tenha vontade d’isso” (9). A degradação moral, marcada pela “rebeldia” do “povo” seria resolvida pelas “classes cultas”. Vale destacar que alguns, como o protagonista Zezinho trazem “innato o desejo de conhecer o alfabeto”. O viés inatista na voz do narrador também se filia ao modelo



higienista da conjuntura em questão. Aspectos “congenitos” como “aspirantes congenitos ao saber” também fazem coro aos determinismos aqui debatidos incluindo, novamente, a suposta carência ambiental (“meios onde medra completa ignorancia”). O viés inatista para o higienismo proposto também pode focar os que teriam “talento e aptidões precoces” (10), tendo em vista o progresso “intellectual e moral” da nação.

O arremate da reflexão sobre o mal vem do epílogo da narrativa. Agora é o próprio autor:

(11) Levou-nos a escrever isto quando se levanta em todo o paiz um grande clamor contra o analphabetismo, considerado uma das causas primordiaes de nosso atrazo, sem que se procure examinar as causas do seu assustador crescendo n'estes altos sertões. Que seja elle uma das mais poderosas causas dos nossos males, sinão a mais poderosa, não se pode negar; mas não basta que sejam creadas escolas por todos os cantos do paiz para que seja debellado um mal que tão profundas raizes tem lançado no seio da nossa nacionalidade; um mal muito mais radicado entre nós do que a hypohemia intertropical, que se procura combater nas suas causas; porque este mal physico não é tão generalizado como o outro e medra prejudicialmente em certas regiões porque a ignorancia crassa dos seus habitantes não lhe avalia as consequências. E preciso, antes que tudo, que se desperte no povo a vontade de aprender (GUMES, 1928/2014, p. 421).

No epílogo, em “se levanta em todo o paiz um grande clamor contra o analphabetismo”, o autor se refere às campanhas contra o analfabetismo à época (SILVA, 2015; ABREU JUNIOR; CARVALHO, 2012). Em se tratando de “sinão, a mais poderosa” causa de “nossos males”, o analfabetismo teria raízes para além da questão da escolarização. Estas “profundas raizes” é um mal que pode ser análogo a uma doença tropical (“hypohemia intertropical”), mas mais generalizado porque depende da continuidade do projeto de reparo moral, despertar no “povo a vontade de aprender”. Em suma, o analfabetismo é mais poderoso do que se pensa porque depende de despertar “no povo a vontade de aprender”.

Esta prontidão para aprender, portanto, somente seria alcançada pelo reparo moral que inclua outro caminho para a “vontade”. Trata-se de uma divagação não neutra, mas alinhada ao modelo eugenista e higienista, sobretudo, porque atribui a “certas regiões” maior grau de severidade.

É sabido que a divisão geográfica no arcabouço das diversas estratégias eugenistas e do darwinismo social procuraram relações de causa e efeito diretamente ligadas ao pertencimento geográfico e racial (MASIERO, 2005); é o que vemos em “altos sertões” e “seio da nossa nacionalidade”. O primeiro evoca inclusive a suposta inferioridade racial do sertanejo, um dos pontos de destaque da eugenia brasileira e o segundo ponto mostra um patriotismo higienista.

Também no epílogo, em (11) e (12), é o autor quem fala de um tipo de analfabetismo, ainda vinculado à degradação moral:

(12) mesmo aquelle que tenha alguma tinta de leitura, não procura ler, não deseja instruir-se mesmo n’aquillo que concerne á sua profissão. Apenas rabisca um bilhete, uma carta, quando urgido pela necessidade, com uma calligraphia e uma ortografia tão arrevezada, que, muitas vezes dão lugar a erros e confusões. Este analphabetismo – porque esses taes apesar de se considerarem entendidos nas letras e até respeitados e procurados pelos visinhos para lhes fazerem um escripto – é muito mais perigoso que o absoluto (p. 422).

O problema moral da vontade persiste, como se nota em “não deseja instruir-se”. A concepção de leitura é aqui a individualista e restritiva utilitarista (TOFUNI, 2009), sendo que mesmo quando atinge um mérito moral (sabe ler, porque tem “alguma tinta de leitura”) não alcança o que seria uma espécie de próximo degrau moral: a leitura para o trabalho, porque “não deseja instruir-se mesmo n’aquillo que concerne á sua profissão”. O alerta, ao final, “e até respeitados e procurados pelos visinhos para lhes fazerem um escripto – é muito mais perigoso que o absoluto” faz alusão aos enganos sofridos por Marcolino por parte do vizinho e compadre André, como segue em (13)

(13) Si estes ignorantes, que suppõem saber ler, avaliassem a que riscos se expõem quando procuram levar ao papel o seu pensamento, quasi sempre deturpado e oposto aos seus desejos; si,

lisonjados por outros mais ignorantes do que eles, não se mettessem até a lavrar escriptos privados de venda e de credito, quanto litígios não se evitaria; quantos prejuízos, ladroeiras e outros males não se desapareciam! Marcolino regenerou-se, convenceu-se, o que talvez o leitor extranhe. Mas o nosso lavrador era um homem probo e laborioso que, desconfiado da sociedade por índole e pela educação que recebeu; da sociedade que, verdade, acha-se pervertida até o âmago, suppunha que o saber ler era a causa dessa perversão”. (p. 422).

Uma vez que “lisonjado por outros mais ignorantes do que eles”, os analfabetos como no caso de Marcolino, podem ser enganados por analfabetos piores, como André. Embora este último soubesse ler, o autor categoriza um analfabetismo pior, do ponto de vista moral, aquele em que o sujeito comum afirma entender algo, mesmo sem entender; ou que faz um uso perverso da leitura para enganar um analfabeto. Em uma espécie de escala moral, apesar de ler, André estaria em uma condição pior de analfabetismo, posto que maior de degradação moral.

Um último ponto a ser considerado remete à abordagem da escrita como decifração. Em duas passagens mais sutis e uma em destaque (14), notamos que há uma reflexão sobre arte rupestre ou escrita pictográfica, como outros tipos de escrita. Esta reflexão se inicia quando é descrito pelo narrador o contato de Zezinho com a escrita: “...como Champollion sentia-se attrahido por aquillo, chegava a sonhar com aqueles signaes exquisitos” (GUMES, 1928/2014, p. 28). Aqui o narrador se refere a Champollion que decifrou a pedra de Roseta em Escritura hierática (um tipo de hieróglifo egípcio), egípcio demótico e grego antigo (FISCHER, 2009).

Esta reflexão que parece de vanguarda porque remete a uma natureza mítica da escrita (KRISTEVA, 1969) e que contrasta com a concepção de escrita e leitura como decodificação de letras grafadas e com o predomínio de uma concepção logocêntrica e alfabética retorna ao longo do romance. É o que vemos em:

(14) Torquata entregou o papel, no qual se viam rabiscos grosseiros. Marcolino pôz-se a examinar aquilo; talvez o fizesse pela primeira vez em sua vida. – Mas quanta bobagem fizeram aqui! Parece aquella lapa das “Varges”. La, pelas paredes até em cima, tudo está cheio desses riscos. Tem passarinhos, cobras, emas, cabeça de gente e tanta diversidade de coisas que me admirou. Dizem que foram os tapuyas que fizeram aquilo, mas ninguém sabe o que quer dizer (GUMES, 1928/2014, p.83/84).

Dissemos que aparenta vanguarda, porque reside na voz do narrador uma reflexão etnocêntrica. A retroação entre “riscos” no “papel” e na “lapa” e “rabiscos grosseiros” indica este etnocentrismo. Os traços são atribuídos aos “tapuyas”. Portanto, considera que sua escrita é um aglomerado de “rabiscos grosseiros”.

A escrita que se supõe dos tapuyas está à margem porque predomina o valor de civilizado como escolarizado e urbanizado. Este debate é caro aos estudos sobre história da escrita. A representação da ausência do Outro em bases materiais não se pode supor mais avançada do ponto de vista do desenvolvimento do pensamento lógico ou da representação do outro (KRISTEVA, 1969; FISCHER, 2009; TFOUNI, 2009)

Todavia, a reflexão construída pelo narrador, neste romance de ficção, faz predominar uma visão etnocêntrica e higienista, antenada com alguns ideais do autor (como vimos no prefácio e no epílogo) e com a conjuntura da época.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O argumento civilizatório sobre alfabetização, leitura e escrita analisado nos destaques da obra e que atravessam as vozes do autor, narrador e dos personagens estavam antenados com o projeto higienista de pátria e nação da época.

Como ficou demonstrado, parte desta filiação àqueles ideais foram detalhados em termos da atribuição de habilidades ou deficiências físicas, de

natureza moral e ambiental ou etnocêntricas baseadas no par oposto entre selvagem e civilizado, como vimos em (14). Em algumas destas, podemos reconhecer repercussões mais atuais.

É o caso do reforço destas teses presentes em (9) e (10) que, no imaginário comum atravessa o século XX e fortalece as teorias do déficit/carência cognitiva e cultural. A circulação de folhetins romanceados e de comentários como os do autor aqui analisado nos prefácios e epílogos também podem ajudar a explicar como estas teorias importadas fincaram raízes no Brasil.

Todavia, não se trata de analisar a obra em uma grade corretiva ou de ajuizamento moral, mas com o distanciamento histórico e respeitando seu valor artístico, como pontos decisivos. Para nossa análise foram considerados meandros sutis do que foi possível articular naquela conjuntura sobre o tripé em questão.

Respeitadas as nuances de quem, por que e como fala, situados em um romance de ficção, mesmo as falas do autor foram analisadas a partir daquela conjuntura, apontando para outros caminhos possíveis para se debater a relação entre Literatura, História, Cultura e Sociedade, quando se trata de temas de interesse coletivo e público, como alfabetização, analfabetismo, leitura e escrita.

### **REFERÊNCIAS**

ABREU JUNIOR, L.M.; CARVALHO, E.V. Relações entre educação, higienismo, moral e patriotismo na I Conferência Nacional de Educação (1927). Revista HISTEDBR online, Campinas, n. 45, 2012, 62-77.

AMADO, R. Antonio Candido e o romance de 30: O olhar do crítico sobre o surgimento, o desenvolvimento e a consolidação de uma voz literária. Revista Crioula, [S. l.], v. 1, n. 22, p. 102-117, 2018. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150799. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/150799>. Acesso em: 19 jun. 2023.

CANGUILHEM, G. O normal e o patológico. 7ª ed. (M.T.R.C. Barrocas, trad.) Rio de Janeiro/RJ: Forense universitária. (Original publicado em 1966). 2014.

CARPEAUX, O. M. Literatura burguesa. In.: O. M. CARPEAUX. O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo por Carpeaux – o romance burguês, darwinismo e fatalismo, o romance psicológico, o século XIX. (Coleção História da Literatura Ocidental, vol. 7). 2012. p 18-156.

CARRARA, S. Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século. Rio de Janeiro/RJ: EdUERJ. São Paulo/SP: EdUSP. 1998.

GINZBURG, C. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História. São Paulo/SP: Cia das Letras, 1989.

GUMES, J. Os Analphabetos. Salvador/BA: Ed. da UNEB. 1928/2014. 442 p.

HANSEN, J.A. Uma fala sobre falas. In.: J A HANSEN. O ó: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. 1ª.e.d. São Paulo/SP: Hedras, 2000, p. 19-39.

FISCHER, S. R. História da escrita. São Paulo/SP: Ed da UNESP. 2009.

KRISTEVA, J. História da Linguagem. Lisboa, PT: Editora 70. 1969.

LYONS, M. Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental. 1ª.ed.: Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2012.

MASIERO, A. A Psicologia racial no Brasil (1918-1929). Estudos de Psicologia, v. 10., n. 2, 2005, 199-206.

MOLLIER, J-Y. La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea: ensayos de historia cultural en Francia. 1ª.ed.: Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2013.

NOGUEIRA, M.L.P.S. A norma dos “bons costumes” e as resistências femininas nas obras de João Gumes (Alto sertão baiano, 1897-1930). Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2010. 171f.

PIRES, M.F.N. « Hommes des lettres » na « corte do Sertão » : João Gumes e a escrita social. Veredas da História. V. 4, n. 2, 2011, 151-169

REIS, J.P.M. Instâncias formativas, modos e condições de participação nas culturas do escrito: o caso de João Gumes (Caetité/BA, 1897-1928). Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Educação, Belo Horizonte. 2010. 195f.

SANTOS, M.V. M; MADEIRA, M. A. Leituras brasileiras – itinerários no pensamento social e na Literatura. 2<sup>a</sup>. Ed. revista. São Paulo/SP: editora Paz e Terra. 1999.

SILVA, M.V. História da alfabetização no Brasil: sentidos e sujeito da escolarização. Campinas/SP: Ed da Unicamp, 2015.

SILVA, M.L. Personagens analfabetos: de percursos sociais ao romance de João Gumes. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos/SP. 2018. 150f.

TFOUNI, L.V. Letramento e alfabetização. 9<sup>a</sup>.ed. São Paulo/SP: Cortez, 2009.

Recebido em 29/07/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# O FRUTO ESTRANHO DE BERNARDO KUCINSKI

BERNARDO KUCINSKI'S STRANGE FRUIT

Fábio Roberto Mariano<sup>1</sup>

**RESUMO:** Narrar traumas causados pela violência de Estado não é tarefa simples, e a dificuldade é certamente maior em sociedades que não levaram os perpetradores ao banco dos réus. Este é o desafio que Bernardo Kucinski enfrenta ao escrever *K*, romance em que o conteúdo autobiográfico serve como substância para uma investigação das violações dos direitos humanos cometidos pela ditadura civil-militar brasileira. Lançando mão de ferramentas das teorias da autoficção e da literatura de testemunho, este artigo propõe uma interpretação da forma adotada em *K*. Por justapor não apenas vozes diferentes, mas também gêneros de discurso variados, o autor cria uma narrativa que se posiciona deliberadamente entre a ficção e a realidade, resistindo, assim, a uma qualificação específica que paute sua leitura. A hipótese postulada é a de que Kucinski faça uma opção estética que visa endereçar as feridas ainda abertas dos crimes (ainda pendentes de julgamento) do Estado brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bernardo Kucinski; Ditadura Civil-Militar Brasileira; Autoficção; Literatura de Testemunho; Romance Brasileiro Contemporâneo.

**ABSTRACT:** Narrating the trauma that results from State violence is no simple task. Additional difficulties are certain to be found within societies in which the day of reckoning has not come for perpetrators. This is the challenge Bernardo Kucinski faces when writing *K*, a novel that draws heavily on the author's biography to investigate the violations of human rights by Brazil's civil-military dictatorship. Making use of theoretical tools both from autofiction and testimony literature, this article aims at an interpretation of *K*'s form. By assembling not only different voices but a variety of genres of discourse, the author creates a narrative that places itself in between fiction and reality and resists qualification within specific reading frameworks. The hypothesis here formulated is that Kucinski makes this aesthetic choice as a way of addressing the open wounds the Brazilian State has been failing to regarding its crimes of the past.

**KEYWORDS:** Bernardo Kucinski; Brazilian Civil-Military Dictatorship; Autofiction; Testimony Literature; Brazilian Contemporary Novel.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Doutorando em em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0856-2580>. E-mail: [fabiomprofessor@gmail.com](mailto:fabiomprofessor@gmail.com).



## 1 UM ROMANCE INESPECÍFICO

O romance *K.*, de Bernardo Kucinski, publicado pela primeira vez em 2011, caminha numa espécie de fronteira entre a ficção e o fato. Nele, a ênfase no protagonista e em sua subjetividade não consegue dar conta de toda a experiência proposta. Para além disso, sua forma se mostra como uma espécie de híbrido, no qual os capítulos encenam não apenas diversos enfoques e narradores, mas gêneros diferentes do discurso. Assim, os próprios contornos da ideia de romance estão colocados em xeque: pela organização textual e pela relação entre o texto e a realidade, como já apontado, mas também pelo que demandam do leitor. Afinal, como ler e interpretar textos cuja delimitação já não é clara, como ajustar os *horizontes de expectativa*, (JAUSS, 1994) enquanto leitor, daquilo que se pretende a meio caminho entre *pactos de leitura* diferentes?

Para endereçar esses questionamentos, partamos do conceito de *inespecificidade* proposto por Florencia Garramuño em seu ensaio *Frutos Estranhos* (2014). Nele, a crítica aventa a possibilidade de definir objetos de arte contemporâneos e seu lugar na sociedade como:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 6)

Com isso, o conjunto de ferramentas teóricas que foi desenvolvido com base na especificidade de cada forma artística não conseguiria dar conta dos fenômenos artísticos inespecíficos. Se compreendermos esse diagnóstico nos termos da noção de *campo literário* defendida por Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996), isso seria o mesmo que dizer que a autonomia dos princípios de

análise da obra literária se enfraquece, e borra as próprias fronteiras do campo à medida que as “sujeições e solicitações externas” adentram tanto a filosofia de composição como a demanda de leitura. Afinal, como afirma Garramuño, a indistinção entre real e ficcional traz como valor da análise do texto literário, mais do que aquilo que se possa dizer sobre o texto enquanto construção *específica* (literária), as questões existenciais ou conflitos sociais que permite iluminar. (GARRAMUÑO, 2014, p. 9.)

Um olhar atento para algumas das tentativas de teorização da literatura brasileira recente encontrará ecos da mesma tensão entre ficcional e real, colocada por Garramuño na forma da inespecificidade das obras, em outros contextos bastante diversos. Dois exemplos disso são as investigações acerca do testemunho, conduzidas tanto por João Camillo Penna (2013) quanto por Jaime Ginzburg (2010), e as tentativas de definição da autoficção, realizadas por Diana Klinger (2006). No primeiro caso, a dimensão ético-política emerge não apenas como teor do texto, mas como critério determinante de sua valoração. Já no segundo, a ambiguidade inerente ao pacto de leitura proposto coloca em dúvida o arsenal de informações que podem (ou devem) ser mobilizadas para a compreensão do texto, uma vez que paira, sobre a obra analisada, a incerteza sobre se e quando os fatos foram utilizados, transformados ou ignorados. De modos diferentes e a partir de *corpora* distintos, essas investigações, tais como as realizadas por Garramuño, nos fazem reavaliar a relação entre o real e o ficcional e, de maneira mais profunda, entre o literário e seu lugar na sociedade.

Esses questionamentos se tornam mais relevantes quando pensamos na temática abordada pela obra ficcional aqui analisada. *K* é publicado em 2011, o ano da criação da lei 12.528 (BRASIL, 2011), que estabelece a Comissão Nacional da Verdade. A lei é promulgada por Dilma Rousseff, presidenta da República que foi, também ela, vítima das violências ali escritas e descritas, sendo o núcleo do romance o desaparecimento de uma militante de esquerda durante a ditadura militar. Em entrevista a André de Oliveira para o portal *El*

*País* em 2017, o escritor Julián Fuks elaborou a relação entre o narrar e as ditaduras militares na América Latina e, sobretudo, no Brasil, ao dizer que:

Falar da história a partir das reverberações na vida particular de cada um parece ter sido extremamente relevante. Não é só uma maneira de dar conta do passado, não é só uma maneira de observar os crimes que foram cometidos e nunca foram punidos, mas é um modo de explicitar o que continua vivo das ditaduras latino-americanas ainda hoje. No Brasil, por exemplo, a tortura continua sendo amplamente usada pelo Estado. As mortes praticadas por militares também têm sido massivas, sobretudo contra a juventude negra. Além disso, hoje há um ímpeto de censura muito forte surgindo na sociedade brasileira. Tentando silenciar artistas, interromper exposições, acabar com peças de teatro. O tripé fundamental da ditadura: tortura, desaparecimento e censura está plenamente preservado na sociedade brasileira. Assim, falar da ditadura militar, dos crimes dessa ditadura, é falar também dos males que persistem hoje na sociedade brasileira e como isso impacta na vida das pessoas. (DE OLIVEIRA, 2017).

No ano seguinte, 2018, a eleição presidencial demonstraria que esses males não apenas persistiam, mas se rearticulavam, ao resultar na condução ao mais alto cargo do executivo nacional de um candidato que já se declarava a “*favorável à tortura*” (TAVARES, 2021), e que elogiou a ditadura civil-militar brasileira (MAZUI, 2019). Referimo-nos aqui, evidentemente, à eleição presidencial do político de extrema-direita Jair Bolsonaro, candidato que chegou a dedicar seu voto pelo impeachment da já mencionada presidenta a um torturador, chamando-o posteriormente de herói nacional (MAZUI e Rodrigues, 2022). É levantada, desse modo, uma das questões que ainda hoje não apenas se configura como ferida aberta, mas que esteve no cerne da disputa eleitoral de 2022 e dos atos de 8 de Janeiro de 2023, talvez os dois momentos mais críticos desde a redemocratização do país e a promulgação da Constituição de 1988 – o que constitui mais um índice do entrelaçamento entre o ficcional e o real: a questão da memória histórica.

## 2 OS ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS E A AUTOFICÇÃO

Observemos, pois, um pouco mais de perto a obra de Bernardo Kucinski. De saída, nota-se uma série de três pequenos elementos pré-textuais. São eles a dedicatória: “Às amigas, que a perderam;/De repente,/Um universo de afetos se desfez”; o par de epígrafes: “Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e o que pode ser que o senhor saiba.” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*) e “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.” (Mia Couto, *Terra Sonâmbula*); e uma advertência ao leitor: “*Caro leitor:/Tudo neste livro é invenção,/mas quase tudo aconteceu./* B. Kucinski”. (KUCINSKI, 2022, pp. 7, 9 e 13, respectivamente).

Esses três elementos estabelecem, cada um, uma tensão com os fatos que embasam a narrativa. No primeiro deles, o pronome “a” não pode encontrar referência senão no interior do texto, configurando como a figura que as amigas perderam a professora da USP Ana Rosa Kucinski, filha do protagonista do romance e desaparecida política da ditadura militar. Ainda que o leitor não prestasse atenção aos elementos paratextuais, que anunciam a relação entre enredo e experiência familiar do autor, ali se instaura um convite para a transgressão de um pacto puramente ficcional com o leitor. O segundo elemento também, de modo diferente, faz com que novamente voltemos nossa atenção para a História. No trecho de Guimarães Rosa, o que está em jogo é o “saber”, o jogo de conhecimento e desconhecimento entre quem conta uma história e quem a ouve, condicionado, aqui, ao desconhecimento em relação ao conhecimento do outro, ao “pode saber”. Repetidas vezes, ao longo do enredo, alguém se deparará com o que o outro pode saber, mas insiste em não falar: seja na situação da tortura, na qual a verdade é escondida para a proteção dos companheiros, ou inventada, pelo mesmo propósito ou para fazer cessar a violência; seja na busca pelo desaparecido, no qual as autoridades confrontadas negam conhecimento que quase certamente têm; seja na dissimulação do saber,

na fabricação de pistas que reproduzem indefinidamente a dor de quem perdeu um ente querido no “sorvedouro de pessoas”. Em qualquer uma das situações, novamente, fato e ficção estão entrelaçados e marcados pelos índices do “saber” e do “poder saber”, a incerteza de princípio inerente à voz que fala. E é a voz, também, o teor da epígrafe de Mia Couto, mas uma voz individual que se dissolve na história. Aqui é importante notar que, isolada de seu texto originário e colocada como parte da obra de Kucinski, a citação potencializa a ambiguidade da palavra história. Quem se acende aqui, a narrativa contada ou a História que essa narrativa revisita? E quem é que se tornará a sombra sem voz ao fim da narrativa: o autor, sua pessoa factual, com sua história de família, ou o narrador ficcional, que se tornará menos importante que a questão factual levantada? Ambos os trechos, desse modo, trabalham novamente na fronteira do factual e do ficcional, o que se torna ainda mais marcante com a intervenção do autor, através de sua assinatura, no terceiro elemento, que chamamos aqui de *advertência ao leitor*: invenção e fato *quase* se igualam, e é exatamente essa palavra, esse *quase*, o que adiciona uma camada de complicação ao impedir a simples sobreposição de fato e ficção. Se *quase tudo* aconteceu, quais foram as coisas que não aconteceram? Como separá-las? E como ler a obra, se não é possível operar essa separação?

Além de estabelecerem um jogo ambíguo com o leitor, esses elementos também podem convocar as fronteiras do arcabouço teórico da autoficção sem se posicionar exatamente no gênero – vale lembrar que iniciamos nossa leitura admitindo os romances analisados como “frutos estranhos”, inespecíficos. Gasparini, estudando o desenvolvimento do gênero na França, propõe-lhe uma definição *mínima* da autoficção nos seguintes termos:

“Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de *disparidades* e de autocomentário que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência.” (GASPARINI, 2008, p. 311, tradução nossa.)

Se não apresenta a relação de homonímia entre protagonista e escritor – embora represente ficcionalmente a si mesmo como “o outro filho” num papel coadjuvante dentro da diegese – Kucinski por certo parte de uma história que é, em grande medida, a história da sua vida, ainda que não seja a sua biografia e nem narrada em primeira pessoa. Um a um, os elementos postulados na definição de Gasparini se revelam já no campo dos elementos que antecedem a narrativa. Mas o fato de serem verificados aqui é o suficiente para que pensemos na obra como autoficção? Ou, colocada a pergunta de outro modo, o que ganhamos ao tentar apreendê-la sob esse prisma, tratando-se de obra brasileira?

Para Diana Klinger, o termo é válido para pensar manifestações literárias na América Latina a partir de duas noções concomitantes: a de *escrita de si* e a de *escrita do outro*. (KLINGER, 2006, pp. 8-10). Ora, para o caso de K., novamente, embora não se parta exatamente de um personagem que se identifica com o autor, é possível encontrar exatamente essas duas instâncias: o eu e o outro, em especial se esse outro é marginalizado. Além do que, em se tratando das considerações políticas já levantadas, concorre para a interpretação proposta a afirmação da autora de que:

Com a recuperação da democracia, em meio de discussões intelectuais sobre o ‘fracasso da história’ e o destino da nação, a ficção oferece uma intervenção para examinar a ideia de ‘representação’ nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução mimética). (KLINGER, 2006, p. 10).

É possível pensar a figura representada (em ambos os sentidos), no caso de K., em duas chaves. A primeira é a do “desaparecido”, daquele que é marginalizado através da sua identificação como inimigo político do Estado. Aqui, é interessante notar que a sua representação se faz não através da

presença, mas justamente através da ausência, da busca. A descoberta, pelo pai, do casamento da filha, e da existência de toda uma dimensão de sua vida que lhe era interdita, é amplificada pelo fato de que essa filha nunca mais retornará. Novamente, entra em jogo a rede de sigilos estabelecidos com palavras: o pai falava com a filha, mas ela não lhe contava tudo. A razão desse silêncio não encontra chave: teria a filha calculado esconder parte da vida do pai para não colocá-lo em risco, ou teria ela simplesmente querido viver uma parte de sua existência afastada dele? Essas questões não estão colocadas em uma situação abstrata, mas exatamente na situação de *desaparecimento*: há um vazio em torno do qual se tecem possibilidades de história, e esse vazio inclui a indeterminabilidade da pessoa desaparecida. Quando Klinger relaciona o que chama de *retorno do autor* à reaparição do recalcado, à *Wiederkehr* freudiana (KLINGER, 2006, p. 33), oferece-nos essa possibilidade de pensar a figura da filha desaparecida como o núcleo desse romance, essa filha cujo desaparecimento desperta o que foi recalcado no nível individual, no familiar, no étnico-social e no nacional, na medida em que desencadeia uma busca que se inicia pela individualidade da filha e vai passando a movimentar primeiro a família, depois a comunidade judaica e, por fim, as diferentes instituições ou agrupamentos sociais que se conectam pela busca e pela memória dos desaparecidos. Retornam à superfície, através da escrita, aqueles que foram levados aos porões. No romance, são frequentes as cenas de pessoas que *não querem saber*, que se recusam a saber – sendo talvez as mais emblemática a da amante do torturador e a de Jesúna. Numa sociedade que recalcou a subjetividade que não se conformasse à norma – à norma política sobretudo, mas também à moral – o retorno se dá justamente pela escrita da ausência.

Uma segunda possibilidade, aqui, é a de pensar a figura representada como a do próprio pai – ou seja, não a dos desaparecidos da ditadura, mas a de seus familiares. Nesse caso, interessa notar que a busca do pai pela filha desaparecida passa por dois processos: o primeiro, o de reinterpretação de sua



história pessoal enquanto história política. Sobrevivente do Holocausto, K. se compreende, acima de tudo, como judeu, e dedica-se à literatura em iídiche. É com o desaparecimento da filha que terá que se compreender na condição de brasileiro, alguém inserido nessa sociedade não como um implante, mas como um cidadão a quem direitos são interditados e negados. É na comparação entre a experiência do nazismo e a da ditadura que surgirá, novamente, a ausência como índice definidor da experiência:

“K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas, que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. É verdade que nos primeiros dias da invasão houve chacinas e depois também. Enfileiravam todos os judeus de uma aldeia ao lado de uma vala, fuzilavam, jogavam cal em cima, depois terra e pronto. Mas os *goim* de cada lugar sabiam que os seus judeus estavam enterrados naquele buraco, sabiam quantos eram e quem era cada um. Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas.” (KUCINSCI, 2022, p. 29)

K. é, pois, definido por uma ausência, que vai, ao longo do romance, se tornando mais forte e maior que qualquer outro indicador de sua identidade, de sua experiência; uma ausência que vai ocupando o espaço de sua vida.

Mas se podemos ler a obra como autoficção, é apenas por um caminho oblíquo, já que as duas figuras construídas, embora o sejam a partir da biografia do autor, são figuras adjacentes – não há identidade autor-herói-narrador. Ademais, é importante apontar que, para Klinger, a *escrita de si* “*se revela agora como a função de um desejo – uma fome de real – o suplemento duma falta, que é o próprio real.*” (KLINGER, 2006, p. 46). A hipótese de leitura que queremos sugerir aqui, sempre pautados na ideia de que essa obra trilha o caminho da indefinição, é a de que o instrumental de análise da autoficção levanta a questão da construção de uma ausência. Ao falar em recalcamento do sujeito e em suplemento de uma falta, Klinger sugere uma poética que se teça em torno



daquilo que é ausente – daquilo que foi reprimido e que já não consegue voltar.

Nas palavras da autora:

O termo autoficção é capaz de dar conta do retorno do autor pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque – **ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma.** (KLINGER, 2006, pp. 37-38. Grifo meu.)

Klinger estabelece, com isso, uma relação intrínseca entre essa ausência de um sujeito centrado, sobre o qual é possível calcar a ideia de um romance que lhe investigue a essência, e uma estética que borra as linhas entre o factual e o ficcional. Se *K.* não é uma obra de autoficção, tampouco é uma obra de ficção pura. Para além dos elementos pré-textuais apontados, as referências a lugares, instituições e pessoas reais (a USP, a congregação do Instituto de Química, Sérgio Paranhos Fleury) reforçam essa fluidez das fronteiras. Desse modo, Kucinski, fazendo a opção por uma estrutura fragmentária, composta de diferentes gêneros textuais e que, de diversas formas, estabelece um jogo de luz e sombra entre o real e o ficcional que faz emergir a realidade da ausência – a realidade do vazio em torno do qual o romance se cria. É, pois, a opção estética que dá conta desse vazio. Se o romance cria um *efeito do real*, sem se assumir como documental, isso pode ser entendido como fruto (estranho) da ausência da capacidade de documentar. Não se trata da impossibilidade de chegar a uma verdade *do sujeito* apenas, mas sim, da impossibilidade de se chegar à verdade *do fato*; a única maneira de tocá-la é, portanto, pela via da criação literária, mas estruturando-a de tal modo que essa indefinição da fronteira entre o ficcional e o real faça presente aquilo que ficou recalçado e que ainda é uma realidade presente: os crimes da ditadura militar, cujos responsáveis não foram colocados no banco dos réus.

### 3 O TESTEMUNHO: UMA OUTRA RELAÇÃO ENTRE O FICCIONAL E O REAL

No trecho de Klinger destacado acima, grifamos as palavras “ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma. Apresentamos, a partir disso, uma segunda divergência em relação à interpretação da autora. Trabalhando a partir do conceito apresentado por Hal Foster em *The Return of the Real* (2001), ela marca uma diferença em relação a este na medida em que descola sua ideia de *retorno do real* da ideia de **trauma**. Gostaríamos de retomar essa noção, considerando a natureza do evento em torno do qual o romance de Kucinski se articula, mas partindo de um outro instrumental teórico que tenta dar conta de uma série obras literárias brasileiras: o conceito de *testemunho*.

Se o conceito de autoficção borra as fronteiras entre o real e o ficcional a partir da noção de um jogo consciente do autor, a teorização do testemunho parte de uma outra abordagem. Para utilizar novamente os termos de Kucinski, *invenção* e *acontecimento* se relacionam no nível do inconsciente. Segundo Radstone, o testemunho apresenta “*traços ausentes deixados pelo trauma e pela dissociação*” (2006, p. 176, tradução nossa). A relação entre invenção e fato, assim, teria justamente relação com as *lacunas*, com as ausências causadas pelo trauma. Já para Jaime Ginzburg, “*se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de elementos artísticos*”, de modo que, novamente, o que interesse não seja uma fidedignidade absoluta com a verdade factual, mas sim a contraposição entre o discurso hegemônico e o discurso da testemunha.

Mas o que caracteriza a literatura de testemunho? Radstone retoma a figura jurídica da testemunha para realizar essa definição, diferenciando a figura da testemunha daquela do confessor: a primeira corresponderia àquele que presenciou ou foi vítima de uma violência, enquanto a segunda é o seu

perpetrador (RADSTONE, 2006, p. 168). Ginzburg faz uma genealogia do uso lusófono do conceito:

Encontramos a acepção literatura de testemunho em estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra Mundial. O termo foi apropriado pelos estudos latino-americanos, com referência a autores como Rigoberta Menchú, e recentemente, a expressão carcerária, em Luiz Alberto Mendes e André du Rap. Falamos em testemunho também para referir à escrita de resistência à colonização na África, como no caso de Pepetela. (GINZBURG, 2010, p. 26)

Assim, há uma associação direta entre a escrita e a reflexão acerca da exclusão social, que coloca em xeque a noção de autonomia da arte e torna indissociáveis os campos da ética e da estética (GINZBURG, 2010, p. 26). Essa associação é facilmente verificável no caso do romance de Kucinski. E, no entanto, mais uma vez a interpretação esbarra na indefinição: não apenas o livro se apresenta como romance, mas assume seu procedimento ficcional. Não se trata meramente da versão da história do oprimido – daquilo que ele ao mesmo tempo tem necessidade de narrar e não pode narrar por ser o meio, a linguagem, insuficiente (SELIGMANN-SILVA: 2003, 46, *apud* GINZBURG, 2010, p. 27). O que acontece é a reconstrução ficcional de cenas às quais o autor, por certo e por definição, não teve acesso, e a narrativa transgride a noção fundadora de presença no acontecimento – seja como vítima, seja como observador. Ainda assim, seria possível dizer que a obra compartilha uma série de traços com o conceito de testemunho, sobretudo no que diz respeito à contraposição entre o seu discurso e o oficial do Estado e de suas repressões institucionais (GARCÍA: 2003, p. 21, *apud* GINZBURG, 2010, p. 27).

A leitura da obra enquanto testemunho ganha peso justamente tendo em vista não apenas a violência que descreve, mas a falta de uma solução satisfatória para ela em nossa sociedade – a saber, o processamento criminal dos culpados. O protagonista K. é *uma das pessoas* que passou pelo trauma coletivo e social do desaparecimento de um ente querido, e o romance articula

a ideia de que também o familiar se torna vítima direta da ditadura na medida em que é torturado psicologicamente com a fabricação de pistas falsas sobre o paradeiro da pessoa assassinada, com a administração criminosa de sua busca por parte das instituições e dos colaboradores do regime. Dentre as cenas em que o protagonista se vê identificado com outras vítimas em mesma condição, destacamos a seguinte:

Ao deparar na vitrine da grande avenida com sua própria imagem refletida, um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefato, de sua transformação. **Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de ídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política.** (KUCINSKI, 2022, p. 98. Grifo meu.)

Através do recurso a uma imagem espelhada infinitamente (ainda que o número de fotos seja finito, a condição de “desaparecido” em oposição a morto, a incerteza decorrente da ausência de documentação e a continuidade do regime tornam o número de vítimas indeterminado e, portanto, infinito), os graus de desindividualização se somam. É o velho entre velhos e velhas; é um símbolo; é um ícone. Mas não um ícone ou símbolo de um conceito abstrato, de uma cultura, de uma nacionalidade, de um valor, e sim o ícone de uma situação política que não apenas é *coletiva*, pertencente a um conjunto restrito de indivíduos, mas *social*: diz respeito ao todo da sociedade. E isso se reflete nas opções estéticas do romance, uma vez que o caso do pai que busca a filha desaparecida vai se desdobrando em instâncias tão diversas da sociedade quanto a congregação do instituto de química da universidade e a sessão de terapia; o almanaque que descreve os militares, os informes e a reflexão ensaística sobre a melancolia do sobrevivente. É possível compreender a estrutura do livro, com seus vários gêneros textuais, suas diferentes vozes, que funcionam como uma espécie de pêndulo que sempre retorna para o núcleo da narrativa – a busca de K. – como a ampliação das consequências daquela cena,

a transformação do indivíduo, com suas particularidades, em ícone. Sua história não é apenas a sua história porque se alastra pela sociedade, porque, como um fio puxado que perturba toda a trama, pesa para a rede como um todo.

Ao comentar a elaboração literária do massacre de Canudos por Euclides da Cunha, João Camillo Penna aponta que a literatura: “*faz o trabalho de luto do crime (...); este o papel da literatura, apresentar o simulacro perfeitamente ambivalente do massacre como diagnóstico moral do país.*” (2013, p. 13). Penna mostra que a literatura opera uma troca de sinal na criminalização da pobreza: se na dinâmica da violência social o pobre é criminalizado e assassinado, a literatura permite ver o crime não mais na pobreza, mas na própria cultura que criou um processo de criminalização e assassinato sistemático (PENNA, 2013, pp. 12-13). Em K., não se trata da criminalização da pobreza, mas sim, a partir do dispositivo legal do AI-5, da criminalização da atividade política de oposição ao regime, e da literatura como ferramenta de exposição dessa criminalização como crime em si, o crime de assassinato e tortura das vítimas e da tortura contínua das famílias das vítimas. A literatura se torna possibilidade de contraposição do discurso hegemônico, dotada de valor ético (GINZBURG, 2010, p. 29); se torna a voz que contraria a versão do Estado sobre a localização e a natureza do crime e seus responsáveis numa determinada situação – a da ditadura.

#### **4 DE VOLTA AO INESPECÍFICO**

É possível perceber, desse modo, um alinhamento grande entre temas levantados na teorização da autoficção e na do testemunho. E, no entanto, há um pressuposto *estrutural* dessas duas formas de literatura: o uso da primeira pessoa, a construção de um *enunciador-narrador* cuja identidade não-ficcional, referencial, faz parte do jogo do texto. Se foram justificadas aqui as aproximações entre K. e essas duas formulações teóricas, faz-se necessário

ressaltar que a diferença é exatamente, na leitura ora proposta, o que torna a obra única: há um efeito somado quando a obra *toca* a autoficção e o testemunho sem, de fato, se constituir como nenhum dos dois, adotando uma estrutura que, para novamente retomar o conceito de Garramuño, permite classificá-la como *fruto estranho*. Ao borrar a zona da referencialidade, o romance faz o leitor questionar a todo momento o próprio estatuto da veracidade do que lê; ao combinar isso com a lógica do testemunho de contraposição ao discurso hegemônico, leva o leitor não apenas a questionar o discurso hegemônico, mas a questionar a própria construção desse discurso; por fim, ao adotar uma composição que agrega diferentes gêneros, convida o leitor a compreender a complexidade e a abrangência desse processo de construção da verdade ao longo da sociedade, retratando uma busca que, embora nunca consiga confirmação do que quer (o assassinato da filha), sempre revela esse assassinato e, ao revelá-lo, o inscreve como trauma social.

Talvez seja esse o poder da *inespecificidade*: fazer convergir as implicações de diferentes *especificidades* e criar um tipo de discurso literário capaz de preencher as lacunas que a sociedade cristalizou como espaços interditados. K. é publicado, como já mencionado, no ano de estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade. Entre a comissão e seu objetivo se coloca um grande obstáculo: a Lei da Anistia (BRASIL, 1979). O que a comissão pode fazer é tentar reestabelecer a *verdade*, mas a possibilidade jurídica de criminalização se esvai não apenas pelo dispositivo jurídico, mas pela distância temporal. Em 2016, quando homenageado em plenário pelo então deputado federal que viria a se tornar o atual presidente da República, o torturador da então presidenta já estava morto. As palavras do deputado, que nomeiam e assumem o crime, não são ditas em tom de acusação, mas de louvor. A presidenta responsável pelo estabelecimento da Comissão é deposta e, a partir daquele momento, passam a ser mobilizados afetos que remetem a um imaginário idílico do período ditatorial como panaceia social – afetos esses que levarão, no limite, à eleição

do referido deputado para a presidência em 2018. Como lidar com a interdição da criminalização colocada pela Lei da Anistia? Como cumprir aquilo que a Comissão Nacional da Verdade foi impedida de levar a cabo completamente? Como, enfim, adentrar o espaço social que é interdito pela via policial, pela via jurídica e mesmo pela via da história por uma combinação de má-fé, desinformação, ausência ou destruição de documentação, decretos de sigilo? Talvez a literatura se coloque como possibilidade de resposta que, para adentrar o espaço interdito, precisa se posicionar nas fronteiras do interdito e ser, para além de literatura, investigação, direito e história; boa-fé, informação, reconstrução da documentação e decreto de anulação da mentira.

### REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de Agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6683.htm#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20concedida%20anistia%20a,de%20funda%C3%A7%C3%B5es%20vinculadas%20ao%20poder](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20concedida%20anistia%20a,de%20funda%C3%A7%C3%B5es%20vinculadas%20ao%20poder)>. Acesso em: 28 out. 2022

BRASIL. Lei nº 12.582, de 18 de Novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm)>. Acesso em: 28 out. 2022

DE OLIVEIRA, André. O tripé da ditadura, com tortura, desaparecimento e censura, está preservado no Brasil. *El País*, 2017. Cultura. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/21/cultura/1513882871\\_107676.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/21/cultura/1513882871_107676.html)>.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARINI, Philippe. *Autoficção: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.



JAUSS, Hans-Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/6168/1/DIANA%20KLINGER.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

MAZUI, Guilherme. *G1*, 2019. Política. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/08/bolsonaro-chama-coronel-ustra-de-heroi-nacional.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2022

MAZUI, Guilherme e RODRIGUES, Paloma. Em discurso, Bolsonaro defende ditadores militares e deputado dos atos antidemocráticos. *G1*, 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/31/em-discurso-no-planalto-bolsonaro-defende-ditadores-militares-e-deputado-reu-por-atos-antidemocraticos.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2022.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013.

RADSTONE, Susannah. Cultures of confession/cultures of testimony: turning the subject inside out. In: GILL, Jo. *Modern Confessional Writing*. Routledge Studies, 2006.

TAVARES, Joelmir. Bolsonaro já defendeu tortura para quem pediu para se calar em CPI, como Pazuello fez agora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de Maio de 2021, 23h15. Política. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/bolsonaro-ja-defendeu-tortura-para-quem-pediu-para-se-calar-em-cpi-como-pazuello-fez-agora.shtml>>. Acesso em: 28 out. 2022.

Recebido em 15/06/2023.

Aceito em 25/04/2024.



# O TOQUE DA MORTE EM “CONTATOS AMAZÔNICOS DO TERCEIRO GRAU”, DE MÁRCIO SOUZA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO

THE TOUCH OF DEATH IN MÁRCIO SOUZA'S "AMAZONIAN CONTACTS OF THE THIRD DEGREE": A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE GENERATIVE PATH OF MEANING

Edilene Tavares Pessoa Santiago<sup>1</sup>

Mara Genecy Centeno Nogueira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo é realizada uma análise da manifestação dos signos verbais em uma narrativa de temática indígena, explorando as relações de permanência e mudança de significados. Para alcançar esse objetivo, focalizamos a obra intitulada "Contatos Amazônicos do Terceiro Grau" (1997), escrita por Márcio Souza, que se desenrola como um ato teatral singular. A trama se desenvolve em torno da extraordinária vivência de um jovem casal indígena, pertencente a uma tribo isolada na região amazônica, ao deparar-se com um objeto emblemático encontrado na floresta. Quem deixou esse objeto ali e o que ele simboliza? Para responder esse mistério, a narrativa se reveste de signos verbais que, além de construírem os discursos das personagens e as didascálias, suscitam percepções temático-ideológicas, principalmente, quanto à iminência da morte simbolizada por estranhos ruídos na mata. As metáforas moldam o enredo, promovendo um caráter estético à narrativa e o final surpreende o leitor/espectador que tem que imaginar o futuro dos heróis. Nossa análise adota uma abordagem fundamentada na semiótica de Algirdas Julius Greimas (1975), com apoio nos estudos de Diana Luz Pessoa Barros (2005) e José Fiorin (1995) a respeito do percurso gerativo do sentido. Além disso, consideramos as perspectivas de Anne Ubersfeld (2005), Matsud Moisés (2007) e João de Jesus Paes Loureiro (1995) sobre teatro e a cultura amazônica,

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-9523-7455>. E-mail: [edilene.stp@gmail.com](mailto:edilene.stp@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal de Roraima – Brasil. Professora Associada da Universidade Federal de Rondônia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0660-2128>. E-mail: [maracenteno@unir.br](mailto:maracenteno@unir.br)

juntamente com as contribuições de outros autores, para embasar e fortalecer as proposições elencadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; percurso gerativo do sentido; teatro indígena; Márcio Souza

**ABSTRACT:** In this article, an analysis of the manifestation of verbal signs in a narrative with an indigenous theme is carried out, exploring the relations of permanence and change of meanings. To achieve this objective, we focus on the work entitled "Amazonian Contacts of the Third Degree" (1997), written by Márcio Souza, which unfolds as a singular theatrical act. The plot develops around the extraordinary experience of a young indigenous couple, belonging to an isolated tribe in the Amazon region, when faced with an emblematic object discovered in the forest. Who left this object there and what does it symbolize? To answer this mystery, the narrative is covered with verbal signs that, in addition to constructing the characters' speeches and didascalias, raise thematic-ideological perceptions, mainly regarding the imminence of death symbolized by strange noises in the forest. Metaphors shape the plot, promoting an aesthetic character to the narrative and the ending surprises the reader/spectator who has to imagine the future of the heroes. Our analysis adopts an approach based on the semiotics of Algirdas Julius Greimas (1975), supported by studies by Diana Luz Pessoa Barros (2005) and José Fiorin (1995) regarding the generative course of meaning. In addition, we consider the perspectives of Anne Ubersfeld (2005), Matsaud Moisés (2007) and João de Jesus Paes Loureiro (1995) on theater and Amazonian culture, together with contributions from other authors, to support and strengthen the listed propositions.

**KEYWORDS:** Semiotics; generative journey of meaning; indigenous theater; Márcio Souza

## 1 INTRODUÇÃO

Analisar como os signos verbais são apresentados na obra "Contatos Amazônicos do Terceiro Grau", do dramaturgo Márcio Souza, e as relações de permanência e mudança de significados que acontecem por meio deles, traz à luz uma percepção literária sob o viés da semiótica francesa, enquanto norteadora de conteúdos manifestados numa dimensão que vai além das estruturas linguísticas. A semiótica se tornou mais visível nos meios acadêmicos a partir da década de 1970 e se instalou de forma crescente no nível narrativo, contribuindo para ampliar as pesquisas no campo literário.

Impulsionador dessa corrente crítica, o semioticista Algirdas Julius Greimas (1975) compreende que o sentido enquanto forma do sentido pode ser definido pela transformação do próprio sentido. Isso acontece no campo discursivo, quando se pode mergulhar no texto para garimpar as mensagens nele implícitas. Entende-se que o sentido não é apenas o que dizem as palavras,

mas também uma direção por onde se consegue estudar o texto como objeto de significação e acessar os mecanismos que embasam os conteúdos. Segundo Greimas, esse exercício amplia a percepção de como se constrói os sentidos no texto. Tais referências servem como lupas para se ler o teatro souziano e observar as mensagens que o autor passa através dos discursos.

Na didascália de abertura da peça, tem-se a descrição do ambiente em que se desenvolvem os diálogos e grande parte dos eventos:

Através de **diversos adereços** indica-se o interior de um dos compartimentos familiares em uma grande casa comunitária indígena. **O modelo de habitação é aquele adotado no rio Negro, Amazonas. Duas redes de tucum, cuias, raladores de mandioca, grande tipiti, tembetá com adornos diversificados, restos de caça salgados, flechas, arcos, potes, jarros, peneiras, cestas, restos de uma fogueira** e bancos de madeira de uma só peça compõem este ambiente. As **redes** estão atadas bem próximas, sendo uma delas quase sobre a outra. **Este ambiente pequeno deve ser mostrado como uma ilha isolada** e ameaçada pela vastidão do palco ou ambiente cênico deserto. (SOUZA, 1997, p. 205, grifo nosso).

Nesse recorte da obra, é possível observar como o autor dispõe os objetos para compor um cenário personalizado, conduzindo o leitor/espectador a ver e a sentir o que lhe está sendo apresentado detalhadamente. Os objetos (signos verbais) transmitem as características identitárias e culturais do povo indígena, mas também podem despertar sentimentos, sensações e emoções em quem entrar em contato com eles.

Tais axiomas levam o presente estudo a evidenciar “o conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como totalidade de sentido”, segundo constata José Luiz Fiorin (1995, p. 166) em “A Noção de Texto na Semiótica”. De certo, há muitas variáveis em um texto literário que suscita a curiosidade do pesquisador. A semiótica traz em seu escopo teórico a premissa de que é por meio da linguagem (verbal e não-verbal) que se consegue apreender e interpretar o mundo. Nessa perspectiva, a

professora Diana Luz Pessoa Barros (2005) esclarece os princípios básicos da teoria:

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. [...]A segunda caracterização de texto não mais o toma como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas (BARROS, 2005, p. 11-12).

A partir dessas premissas, propõe-se no primeiro momento apresentar uma síntese da obra *Contatos Amazônicos do Terceiro Grau* e do autor Márcio Souza, considerando a relevância desse escritor, principalmente, para a dramaturgia amazônica. No segundo momento, dialoga-se com os autores e com os respectivos pressupostos teóricos que arramam a análise proposta, desenvolvida pelo viés do percurso gerativo do sentido. E no terceiro momento, apresenta-se uma análise das ocorrências signícas e de alguns elementos textuais impressos/expressos na obra, visto que não há pretensão de se fazer um estudo de toda narrativa. Para esse momento, aplica-se a metodologia da semiótica de Diana Luz Pessoa Barros.

## ***2 EM CONTATO COM O TEXTO TEATRAL E O AUTOR***

"Contatos Amazônicos do Terceiro Grau" é representada em um único ato e conta com apenas duas personagens principais: um jovem casal indígena – Catuauá e Nudá – que desempenham os papéis de heróis nesse drama. Eles representam os membros de uma tribo amazônica que vive em completo isolamento na região do Vale do rio Negro, nunca tendo experimentado os modos de vida e as tecnologias desenvolvidas por outras culturas. A peça coloca em cena ações e reações das personagens que emergem à cosmovisão indígena,

conferindo um caráter estético à trama. Através dessa perspectiva, os signos textuais transitam e evoluem em diferentes símbolos culturais.

A floresta amazônica serve como cenário para todos os acontecimentos, tornando-se o palco onde se desenrola a história. É nesse ambiente que ocorre o encontro entre a personagem indígena Nudá e o "fazedor de trovão", uma referência ao homem branco; bem como com um gravador de fita K-7 deixado na selva por essa figura masculina ausente em cena, mas cuja presença é marcada pelas palavras de Nudá ao narrar os eventos ao marido. A peça se processa a partir desse *flashback* que é o acontecimento principal, demarcando o pano de fundo de todo o enredo. Antes desse inusitado encontro, a didascália de abertura do texto conecta o leitor/espectador aos fatos iniciais: “[o jovem indígena Catuauá] está consertando alguns enfeites cerimoniais, enquanto embala-se à rede, [quando é surpreendido por] um ruído de mata sendo devorada por grandes tratores”:

Ele assusta-se, levanta-se e coloca-se de pé, sem fazer mais nenhum outro movimento. Entra Nudá, a sua mulher, bem jovem, ainda adolescente [...]. Ela entra apavorada, quase chorando, carregando às costas um xamaxi repleto de frutas e também com um gravador minicassete. Ela abraça o marido e encosta a cabeça ao peito dele. Catuauá, o marido, correspondendo ao desejo de proteção de Nudá, afaga-lhe os cabelos de maneira terna e delicada (SOUZA, 1997, p. 206).

O escritor e dramaturgo Márcio Souza é reconhecido por imprimir em suas obras poesia, historicidade e crítica social. Entre elas estão as de temáticas indígenas, que promovem uma maior visibilidade da plural cultura amazônica dos povos originários brasileiros. No fragmento acima pode-se constatar esse fato, pela presença dos nomes dos heróis (Catuauá e Nudá) e do “xamaxi” (espécie de cesto cargueiro, produzido artesanalmente, que as indígenas colocam nas costas para transportar frutas e raízes). Além dessas características que identificam o teatro souziano, vale registrar que o autor

[...]ousadamente explora diversas formas dramáticas, tais como a tragédia grega, o musical, teatro de revista, *vaudeville*, farsa, sátira social e política, teatro do absurdo e *thriller* policial. Essa heterogeneidade cênica propõe denunciar, polemizar, ridicularizar e desconstruir o discurso unitário do poder. Em outros termos, a palavra como arma de combate, o palco como espaço do grito, da luta, da dor e do brado retumbante de um povo esquecido. Daí ser, também, um teatro de resistência (RODRIGUES; SOARES FILHO, 2021, p. 143).

Márcio Souza, com perspicácia, fundamenta sua visão teatral ao proclamar que o teatro é, em essência, o "reino da palavra". Para o dramaturgo, a atenção aguçada do autor se faz necessária para captar e discernir as próprias incoerências que permeiam o tecido textual (SOUZA, 1984). Em sua convicção, o palco é o espaço onde as palavras adquirem vida e a narrativa toma forma, um domínio onde cada diálogo e monólogo moldam a essência das personagens e das histórias que habitam. Tal como um sutil entalhador de palavras, Souza esforça-se para dar voz e vida às identidades expressas pelas culturas indígenas, as quais se revelam autênticas e profundamente enraizadas.

Entretanto, ele lança luz sobre o triste fato de que essas mesmas culturas foram muitas vezes relegadas ao abandono e à beira do extermínio quando confrontadas com as investidas exploratórias do colonialismo. Esta constatação lamentável impulsionou o escritor a empreender um compromisso resolutivo: preservar e revitalizar essas culturas, de modo a contrabalançar o esquecimento e a marginalização que persistiram. Através de suas peças teatrais, Márcio Souza se empenha em desfazer o amargo véu do apagamento cultural. Como habilidoso artesão da cena, ele constrói cenários onde as culturas indígenas emergem com vibrantes tons de autenticidade. Seus personagens, como Catuauá e Nudá, tornam-se veículos vivos para a expressão dessas identidades profundamente arraigadas, oferecendo ao público um vislumbre cativante de perspectivas e experiências antes negligenciadas, como podemos perceber no excerto abaixo,

[...] nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo ao povo novos dados a sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12).

Assim como a poesia, o conto, o romance e a prosa, as narrativas teatrais também apresentam conteúdos políticos-ideológicos, mas os apresenta de forma peculiar, dentro dos padrões textuais que o caracterizam:

[...]duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. Todavia, se examinarmos de perto o problema, compreenderemos que o enredo e as personagens estabelecem entre si uma inextricável interação, constituindo uma só entidade. É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que sem elas não haveria enredo. E como sabemos ser impossível teatro sem enredo, resulta que as personagens guardam a condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. Esta não se arma no vazio, e as personagens apenas cobram razão de ser na ação vital que a peça finge, e que é representada no palco. O enredo constitui a ação empreendida por agentes, as personagens, e estas somente existem na ação que executam (MOISÉS, 2007, p. 207).

As instigantes reflexões críticas sobre cultura e identidade, forjadas e aplicadas com maestria por Márcio Souza em sua obra, estão se expandindo como temas centrais cada vez mais exploradas por escritores contemporâneos, abrindo uma rica diversidade de gêneros literários. Este fenômeno atesta o crescente interesse em não apenas registrar, mas também disseminar as matrizes e os processos transformadores que moldam as diferentes facetas das sociedades. O panorama atual evidencia um engajamento significativo em capturar e compartilhar as tramas complexas que compõem uma tapeçaria cultural e identitária. Autores de diversas vertentes artísticas trilham caminhos semelhantes, guiados pela ambição de dar voz a narrativas antes negligenciadas e de retratar os matizes sublimes das experiências humanas. Surge, assim, uma



corrente literária que transcende fronteiras e gêneros, carregando consigo um propósito compartilhado de enaltecer a riqueza das tradições e do crescimento cultural.

Nesse contexto, as palavras eloquentes de João de Jesus Paes Loureiro (1995, p.77) ressoam poderosamente, lançando luz sobre a profundidade da conexão entre cultura, identidade e comunidade. Ele destacou que a cultura de um povo é uma fonte inesgotável de inspiração, símbolos, experiências e trabalho acumulado, que culminam em uma tapeçaria de beleza. O ato de preservar a memória coletiva, mesmo por grupos aparentemente pequenos, emerge como um verdadeiro salva-vidas para a comunidade em seu conjunto. É nessa intrincada trama de sabedoria e comprometimento que se entrelaçam as aspirações compartilhadas de Márcio Souza e seus escritores contemporâneos, que almejam perpetuar as narrativas que iluminam os cantos mais reconhecidos da experiência humana. À medida que as palavras ganham vida nas páginas, cenários ou palcos, os escritores contemporâneos perpetuam a história e a herança cultural, resgatando-as das margens do esquecimento e entregando-as como um presente duradouro às gerações vindouras.

Cabe-nos ressaltar que, na peça, Souza (1997) inseriu as personagens indígenas em confronto com uma situação inóspita, onde a vida e a morte se entrelaçam a partir de acontecimentos rápidos, promovidos pelo imediatismo cênico do “aqui-agora”. Estes são aparentemente banais, mas constituem o pano de fundo do drama. Ver-se a seguir o diálogo do casal que se passa no início da peça e, de imediato, o leitor/espectador é colocado no tempo cênico (*flashback*) em que ocorreu o contato entre duas culturas:

NUDÁ – **O trovão me surpreendeu no meio do mato.**

CATUAUÁ – Todos ouvimos o trovão, ele vem de longe.

NUDÁ – Mas eu não ouvi apenas, foi mais do que isto.

CATUAUÁ – O que foi que te aconteceu? **Tu viste aquilo que faz o trovão?**



NUDÁ – Não sei, não sei direito o que foi que eu vi. Eu caí no chão e fechei os olhos, me enfiei por baixo de umas raízes e ele me perseguia.

CATUAUÁ – **O fazedor de trovão te tocou?** Onde? Deixou marca?

NUDÁ – Não sei, **eu estava cega de medo** e senti quando ele me tocou no braço e depois nas minhas costas. Como eu tive medo. Ele não parava de me segredar coisas no meu ouvido em língua atravessada (SOUZA, 1997, p. 206 e 207, grifo nosso).

Os destaques acima trazem à tona a linguagem metafórica que o autor utiliza para demonstrar a maneira como as personagens compreendem os acontecimentos e estes mudam o ritmo de vida do casal. Pela primeira vez, entram em contato com um mundo desconhecido, engendrado pelo sistema capitalista e tecnológico, completamente diferente do ambiente natural em que vivem, simbolizado por um estranho objeto – o gravador.

### ***3 EM CONTATO COM A SEMIÓTICA GREIMASIANA***

A perspectiva da escritora Anne Ubersfeld (2005) traz uma abordagem intrigante ao examinar o funcionamento dos signos, considerando-os como questionamentos direcionados ao espectador, exigindo uma ou múltiplas interpretações. Sob essa ótica, um estímulo aparentemente simples adquire significado por meio de sua relação paradigmática ou sintagmática, bem como por seu simbolismo adjacente. Além disso, a semiótica se configura como um percurso gerativo de sentido, sugerindo que a compreensão do fenômeno envolve a percepção de que a sintaxe comporta uma estrutura mínima moldada por dois termos-objetos interligados através de operações de afirmação ou negação, resultando em relações de contraditório e contrário. E estes, por fim, culminam na criação do quadrado semiótico.

Por outro lado, essa abordagem também nos convida a explorar a semântica, que lida com valores intrínsecos ancorados nas categorias de euforia e disforia. Essas categorias representam reflexos distintos da interação entre o

sujeito e o ambiente que o cerca, ressaltando a relação entre a linguagem e as emoções humanas. De acordo com Barros (2005, p. 11), a semiótica busca descrever e elucidar não apenas “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”, mas também a maneira como ele emprega recursos para comunicar aquilo que deseja transmitir. Nessa abordagem, emerge uma análise profunda das estratégias linguísticas e vividas pela escrita, enfatizando como o texto ativamente molda sua mensagem, como ela é expressa e interpretada pelo leitor. Para que isso se realize é necessário considerar,

o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar análise externa do texto. [...] Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas “interna” e “externa” do texto. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto (BARROS, 2005, p. 12).

Nesse sentido, Ubersfeld (2005) analisa que a semiótica greimasiana estabelece uma série de unidades hierarquizadas (actante, ator, papel, personagem) e isso “permite encontrar as mesmas unidades no nível da escritura e no nível da representação”. Por esses axiomas epistemológicos, busca-se observar os sentidos intrínsecos e extrínsecos do texto teatral, para identificar no corpus da obra estudada os elementos que constituem o *plano de conteúdo*, realizado sob às estruturas do *percurso gerativo do sentido*.

O percurso é constituído por três níveis de análises: fundamental, narrativo e discursivo. No primeiro plano estão as categorias fundamentais onde são determinadas as oposições semânticas, a partir das quais se constrói o sentido do texto (categorias eufóricas e disfóricas). No segundo plano encontram-se as estruturas narrativas e nelas estão “os elementos das oposições semânticas fundamentais, assumidos como valores por um sujeito e

circulam entre sujeitos graças à ação também de [outros] sujeitos”. E para finalizar o percurso, observam-se as estruturas discursivas “que devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (BARROS, 2005, p. 15).

José Luiz Fiorin (1995) compreende que a semiótica é uma teoria gerativa, sintagmática e geral ao mesmo tempo. Ele explica que é sintagmática porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos; e é geral porque se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação e também quando postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão e veiculado por diferentes planos expressivos. “Por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra não ou por um gesto da cabeça ou do indicador” (FIORIN, 1995, p. 170-171).

Para além dessas considerações metodológicas, Fiorin (1995) traz à tona uma discussão recorrente no meio acadêmico e a sintetiza da seguinte forma:

É preciso responder agora uma dúvida, que deve estar presente na cabeça do leitor desde o momento em que leu que o percurso gerativo de sentido comporta um nível narrativo. **Mas então todos os textos têm um nível narrativo? Para Semiótica, sim. É claro que é preciso entender narratividade como qualquer transformação de estado. Implícita ou explicitamente, todos os textos trabalham com transformações.** Tomemos um que a teoria tradicional dos gêneros não poderia considerar, de maneira nenhuma, narrativo: um teorema. Esse texto articula-se em três partes: o enunciado do teorema, a demonstração e a afirmação de que a demonstração se fez [...]. Quando se faz a afirmação final, o que se está dizendo é que, no texto, se passou de um estado de não demonstrado para um de demonstrado. Teremos uma descrição, quando a transformação narrativa ficar implícita, ou seja, quando se trabalhar apenas com o estado inicial ou o estado final. [...]. Teremos a narração, quando se enfocar a transformação propriamente dita. Assim, uma descrição passa a narração, quando se explicita a transformação que está implícita na descrição (FIORIN, 1995, p. 170, grifo nosso).

Corroborando com essas explicações, Ubersfeld (2005) destaca que o texto de teatro, mais que qualquer outro, é “rigorosamente dependente de suas condições de enunciação”:

[...]para o teatro, a importância do componente retórico é decisiva. Fora da situação de comunicação, a "significação" de um enunciado no teatro simplesmente não existe: só esta situação, ao permitir o estabelecimento das condições de enunciação, confere ao enunciado seu sentido. É que as condições de enunciação não remetem a uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação. Toda pesquisa sobre o discurso no teatro padece do equívoco que paira sobre a noção de discurso, mas também desse outro equívoco próprio do teatro: **o discurso no teatro é discurso de quem? É discurso de um emissor-autor, e então pode ser pensado como totalidade textual** -articulada - (UBERSFELD, 2005, p. 158, grifo nosso).

É por isso que no interior das narrativas teatrais pode-se observar duas camadas textuais distintas [dois subconjuntos do conjunto textual]:

uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os "monólogos"), e que tem como sujeito mediato da enunciação uma personagem. É com este último subconjunto de signos linguísticos que se relacionaria ‘uma linguística da fala, que estuda o uso que fazem dos signos os sujeitos falantes’. Essas camadas textuais constituintes do diálogo são marcadas por aquilo que Benveniste chama de subjetividade (UBERSFELD, 2005, p 159).

O conjunto dos temas e o conjunto das figuras “materializam” as formações ideológicas, reveladas através do *parecer de sentido*. “Para achar o tema que dá sentido às figuras ou o tema geral que unifica os temas disseminados num discurso temático, é preciso apreender os encadeamentos das figuras ou dos temas, ou seja, os percursos figurativos ou temáticos” (FIORIN, 2005, p. 106). Sinaliza-se, portanto, que uma das maneiras de se compreender como cada cultura aborda determinados assuntos é estudando as ligações paradigmáticas que os temas e figuras a eles relacionados mantêm entre si.

### 3 EM CONTATO COM O PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO NA OBRA SOUZIANA

A análise se desenvolve considerando os níveis do percurso gerativo do sentido separadamente e isso se fará de acordo com a metodologia aplicada pela semioticista Diana Barros (2005). Propõe-se a partir desse viés apresentar uma visão geral de como acontece o percurso e as três etapas que o constitui na obra estudada. Na primeira etapa determinam-se as oposições semânticas a partir das quais o sentido do texto é construído.

Na segunda, demonstram-se as estruturas narrativas e nelas residem os elementos das oposições semânticas fundamentais assumidos como valores pelos sujeitos. E a terceira e última etapa encontram-se as estruturas discursivas e é nesse momento que são examinadas “as relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (BARROS, 2005, p. 14 e 15).

Corroborando com o alinhamento dessas etapas, Fiorin esclarece que o percurso gerativo de sentido não tem um estatuto ontológico, ou seja,

não se afirma que o falante na produção do texto passe de um patamar ao outro num processo de complexificação semântica. Constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo (FIORIN, 1995, p. 167).

Com o propósito de trazer à luz o texto teatral para uma análise observacional, o processo se inicia com a identificação da categoria semântica primordial presente na peça: a dicotomia entre *vida e morte*. Na obra, a morte se projeta em destaque inicial como a manifestação de destruição e devastação da floresta, materializada através do poder destrutivo do fogo, simbolizada pelas queimadas, afetando não somente os seres vivos, mas culminando

também na extinção da espécie humana. Esses elementos opostos estão presentes nos seguintes trechos:

*Quando a luz acende [...] vemos um jovem índio deitado a uma rede de tucum. É um soberbo representante do povo do rio Negro, mostra um raro esplendor físico, aparentando vinte anos. [...].*

CATUAUÁ – Vem para a rede [chamando Nudá], descansa ao meu lado. (Catuaúá segura carinhosamente um dos seios de Nudá, **ela ri**).

NUDÁ – **Estou viva, não passei para o outro lado** enquanto andava no mato hoje à tarde. [...]. Somos tão novos ainda, Catuaúá! **Nossa vida ainda está começando.** [...].

CATUAUÁ – Já passou! **Não fica com medo. Estás tremendo.**

NUDÁ – [...]. **Pensei que a minha hora tivesse chegado** (SOUZA, 1997 p. 206 a 209, grifo nosso).

Nos destaques em negrito, os adjetivos “jovem, soberbo, raro, esplendor” e na frase “segura carinhosamente um dos seios de Nudá, ela ri” denotam as ideias de vigor, saúde e alegria que estão intrinsecamente ligados à categoria vida. Em oposição, têm-se os signos “apavorada, quase chorando, não fica com medo, estás tremendo” que expressam sentimentos negativos, intensos e fazem alusão à morte. O sentimento promovido pela constatação da morte – o som de grandes tratores derrubando as árvores, os estalidos da mata em chamas apavoram os indígenas – e se pode perceber na fala/reação da personagem Nudá, quando diz para o marido: “pensei que a minha hora tivesse chegado”.

Além de apresentarem elementos em contraposição, as categorias essenciais se destacam em duas orientações distintas: a eufórica (positiva) e a disfórica (negativa). Levando em consideração esses dois aspectos, na peça “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau” os elementos eufóricos estão intrinsecamente associados à categoria da vida, enquanto as emoções e características que sugerem a presença da morte são manifestações disfóricas. Ao prosseguirmos para o segundo estágio desse percurso analítico, deparamo-nos com as estruturas narrativas. Nesse ponto, é possível observar que os elementos semânticos fundamentais são adotados por um sujeito com

expressões de valor e esses valores fluem e interagem entre diferentes sujeitos. Ou seja, “não se trata mais de afirmar ou negar conteúdos, de asseverar [...] e de recusar [...], mas de transformar, pela ação do sujeito” (BARROS, 2005, p. 15).

As categorias semânticas vão se desenvolvendo pelas fronteiras do *percurso gerativo de sentido* para alcançar o segundo nível, o das estruturas narrativas. No seguinte fragmento da obra, percebe-se a passagem do primeiro para o segundo nível, por meio da sutil mudança no comportamento dos personagens/sujeitos. Eles começam a tomar consciência da situação que os envolve:

CATUAUÁ – Quando **ouvi o trovão feio** pensei logo em ti Nudá.

NUDÁ – [...]. Tenho medo **que esse trovão nos mate e nos separe**.

CATUAUÁ – **Nós enfrentaremos** os fazedores do trovão.

NUDÁ – Como **vamos** enfrentar **esse povo?** (SOUZA, 1997, p. 207, grifo nosso).

Nessa passagem as expressões “o trovão feio”, “os fazedores do trovão” e “esse povo” designam os outros sujeitos da ação. O “trovão feio” significa o barulho dos tratores derrubando as árvores. Aqui também é importante analisar que houve uma transferência do adjetivo “feio” que é uma qualidade percebida naturalmente pelo sentido da visão, para o auditivo. A função de sentir/perceber dos olhos é transmutada para os ouvidos. Isso acontece porque os personagens não sabem o que são máquinas/tratores (não tinham contato visual), nem sabem quem são aqueles (denominados por eles de “fazedores do trovão”) que estão devastando a floresta. Os fortes e constantes ruídos transforma-se em imagens de destruição, pavor e morte.

Por outro lado, há uma vontade latente de confrontar e transformar tal situação expressada pelo posicionamento de Catuauá e demarcada pelos verbos “vamos” e “enfrentaremos”. Isto indica um desdobramento na narrativa. Diante da proximidade da morte que se configura pelos ruídos dos grandes tratores



(elementos desconhecidos pelos indígenas) que devastam a floresta, é preciso agir para manter a sobrevivência de todos (os verbos estão conjugados na primeira pessoa do plural, sugerindo mais de um sujeito na ação). Nota-se, com isso, uma sutil mudança, sincretizando os papéis de fazeres contrários.

No *percurso gerativo do sentido* a última etapa é denominada de estruturas discursivas. As didascálias e os diálogos a seguir molduram e sintetizam esse entendimento, ao mesmo tempo que apontam para o clímax do enredo:

**Catuaúá puxa Nudá pelo braço e os dois deitam-se na rede. [...]. Os dois riem e se divertem durante algum tempo, mas Nudá não pode esquecer o encontro que teve na mata, logo fica séria e larga-se na rede, imóvel, por mais que ele procure alegrar a companheira.**

CATUAUÁ – O que tens? **Estás morta? Morreste hoje à tarde no mato** e vieste te vingar de mim. Queres me levar para o outro lado também?

NUDÁ – Sente o quanto eu estou viva, toca nas lágrimas que eu estou derramando, sente o sabor salgado delas. Eu estou viva.

CATUAUÁ – Mulher, o que foi que te aconteceu no mato esta tarde?

**Nudá levanta-se da rede e vai até o xamaxi que ficou no chão. Começa a retirar as frutas que recolheu.**

NUDÁ – Eu estava apanhando tucumã não longe da trilha da anta e não reparei quando ele se aproximou de mim. [...]. Quando eu me voltei dei de cara com ele me observando calado, **sorrindo muito branco e com os olhos também brancos. Tinha o corpo todo escondido e não estava pintado.** Foi quando eu **ouvi o barulho feio** e procurei escapar, mas ele foi também muito rápido.

CATUAUÁ – Quem é este que viste e que anda com o corpo escondido?

NUDÁ – Não sei, deve ser aquele que faz o trovão, foi o que na hora eu pensei: é o fazedor de trovão mau que vem me pegar e me levar embora.

CATUAUÁ – [...]. Ele te queria? Queria teu corpo?

NUDÁ – Não sei, ele me falava, mas eu não entendia nada, nada. **Eu estava mais desesperada porque não conseguia entender o que ele me dizia.** Quando se entende alguém é mais fácil se defender, responder, dizer não. [...]. Fugir, virar as costas, escapar, é o que se deve fazer quando não se entende o que nosso agressor está nos dizendo. [...]. Criei um pouco de coragem e resolvi encarar aquele que me perseguia sempre sorrindo. Virei a cabeça e ele não estava mais



ali [...]. Ele tinha desaparecido e deixado isto aqui – **mostra o gravador para o marido** – (SOUZA, 1997, p. 209 a 211, grifo nosso).

Um objeto deixado na mata pelo “fazedor de trovão” e os ruídos dos tratores são percebidos segundo à visão mítico-cultural das personagens indígenas que lhes atribuem outros sentidos. Infere-se aqui, que as metáforas dramáticas são usadas pelo autor como recursos semânticos para refletir, intencionalmente, sobre a destruição perpetrada pelos invasores coloniais (no passado) e pelas ações invasivas de capitalistas (no presente). Assim é que o autor coloca em cena, sutilmente um personagem emblemático – o gravador de fitas K-7:

**Catuauá levanta-se da rede e aproxima-se da mulher. Apanha o gravador, examina, cheira, sopra, sacode e nada acontece.**

CATUAUÁ – É duro como pedra[...]. Não cheira, nem fede.

NUDÁ – O que será?

CATUAUÁ – Como podes carregar para casa essas coisas porcas que não compreendemos.

NUDÁ – Agora tu podes me bater o quanto quiseres. Chorarei de dor e não da suspeita de que estou louca.

Catuauá bate em Nudá, chuta a mulher, ela defende-se e afasta-se, passiva. Mas ao tentar um novo chute, Catuauá pressiona algo e faz o gravador funcionar. Ele solta o gravador que se estatela no chão, sem deixar de funcionar. **Os dois ficam paralisados e fascinados. Ouvem a música que sai do gravador.**

NUDÁ (depois de alguns segundos) – É uma flauta. É uma flauta que toca sozinha.

**Catuauá aproxima-se de Nudá, segura a mulher e procura protege-la. Nudá ouve a música, embevecida** (SOUZA, 1997, p. 211 e 212, grifo nosso).

A música que os deixa paralisados é o “Réquiem” de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>3</sup>, uma missa para os mortos composta no final do século XVIII. Percebe-

<sup>3</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi um músico e compositor austríaco, considerado um dos maiores nomes da música erudita e um dos compositores mais importantes da história da música clássica. In: [https://www.ebiografia.com/wolfgang\\_amadeus\\_mozart/](https://www.ebiografia.com/wolfgang_amadeus_mozart/)

se aqui o simbolismo desse encontro, promovido pelo contato de três culturas: a indígena e a branca brasileiras e a europeia:

Desse modo, é significativo que, ao final da peça, o gravador toque o Réquiem, de Mozart, **prenúncio de morte**, enquanto o barulho dos tratores anuncia a devastação da floresta. **Ecologia, arte e denúncia se aliam nesses perigosos contatos de mundos díspares. Partindo da ótica indígena, a peça inverte a forma de perceber o outro**, o homem branco é visto como, potencialmente, ameaçador, emissário de morticínios que deve ser evitado, bem diferente da tradicional visão idílica sustentada pelos colonizadores quando da invasão das terras brasileiras (RODRIGUES; SOARES FILHO, 2021, p. 151, grifo nosso).

Essas considerações além de elencar outros temas que se depreendem da obra permitem a visualização com mais clareza do percurso gerativo do sentido no conjunto das figuras que “materializam” as formações ideológicas, reveladas através do *parecer de sentido*. Os personagens indígenas, ao final da peça, comparam o gravador com as flautas que eles produzem artesanalmente e também com a música que eles compõem e tocam:

NUDÁ – Me diz, então, meu homem não gostas dessa música?

CATUAUÁ – Eu não entendo.

NUDÁ – É diferente da nossa música, mas **é música, e é bonita**, ouve.

CATUAUÁ – Estou ouvindo e fico cada vez mais certo de que esta flauta que toca sozinha é um sinal ruim. [...]. **Essa flauta é perigosa porque nela não passa o sopro de um homem vivo.**

NUDÁ – O que importa o sopro se a música cativa o nosso ouvido? **Me diz, homem, aquele que faz uma música bonita como esta, será capaz de matar, de nos matar?**

CATUAUÁ – Não sei, não sei... (SOUZA, 1997, p. 213, grifo nosso).

Ambos chegam à conclusão que o gravador e a música são diferentes de tudo que eles conhecem e diante dessa constatação têm sentimentos que denotam a divergência, momentânea, dos personagens. O casal continua ouvindo a música, mas sem ter a mínima noção de que ela é uma missa fúnebre. Nos instantes finais da peça, Catuauá e Nudá vão para a rede, conduzidos pelo som que sai do gravador. A sensação que se tem é que a rede – lugar onde o casal

“brincava” (euforia) – passa a ser o simulacro de uma urna mortuária (disforia), “enquanto a música sobe em crescendo [...]. Quando [...] está bem alta, tendo dominado a escuridão, ouve-se novamente o ruído de tratores levando a selva” (SOUZA, 1997, p. 214).

Sob essa atmosfera, o autor faz o desenlace da peça, sem, contudo, finalizá-la completamente, deixando para o leitor/espectador a criatividade/responsabilidade de refletir sobre os meios que provocam a morte, quando há possibilidade de encontros/confrontos culturais. Dessa forma, surgem diante de nós as verossimilhanças representadas na literatura brasileira, como em “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau”, que evidenciam os símbolos de culturas díspares, emergindo dos mundos reais construídos pela ficção contemporânea.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Por meio da análise do percurso gerativo do sentido da obra “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau”, do escritor amazonense Márcio Souza, foi possível identificar os meios de construção de um texto literário do gênero dramático. Os valores fundamentais que movem e transformam os significados dos signos no contexto e os mecanismos de projeção trouxeram à tona as manifestações temáticas e figurativas, responsáveis por engendrar e potencializar o mote político-ideológico moldados na peça. É por meio dos discursos/falas das personagens e das didascálias que o autor apresenta o pano de fundo, construído pelo binômio vida *versus* morte. Entretanto, é a morte que marca indelevelmente o enredo dramático.

Os sentidos e o simbolismo dos signos verbais são construídos não somente pelas estruturas semânticas, mas também no que se pode depreender e inferir deles. Há transformações de significantes e significados a partir das percepções culturais e do contexto em que os elementos textuais estão

inseridos. O próprio título suscita esta análise, vez que apresenta o substantivo “contatos” (estado de objetos que se tocam ou comunicação entre pessoas) seguido do adjetivo “amazônicos” que significa “relativos ou pertencentes à Amazônia”<sup>4</sup>. Tem-se, portanto, a referência imediata do texto e do contexto definindo o plano de conteúdo.

A obra é gramaticalmente bem escrita, seguindo a formalização das construções frasais em ordem direta, regras de pontuação, concordâncias e o uso de figuras de linguagem (metáforas). Para além dessas considerações linguísticas, o enredo e as personagens são revestidos com signos verbais que colocam diante dos leitores/espectadores compreensões epistêmicas de cunho ideológico. E ainda é possível registrar que há no texto símbolos que sofrem mudanças de significados, à medida que são apreendidos e assimilados pelas culturas representadas, segundo à cosmovisão de cada povo.

Quanto a esse respeito, vale ressaltar o que afirma Valentin Volóchinov (2019), quando declara que toda palavra pronunciada (ou escrita conscientemente) e não esquecida no léxico “é a expressão e o produto da interação social entre o falante (autor), o ouvinte (leitor) e aquele (ou aquilo) sobre quem (ou sobre o quê) eles falam (o personagem). A palavra é um acontecimento social” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 128).

Sob essa perspectiva, a peça teatral “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau” apresenta outros importantes temas – tais como: conflitos étnicos e os símbolos culturais dos povos originários; preservação da natureza e ecologia; o gênero literário teatral e suas especificidades textuais (diferenças e semelhanças em relação aos demais gêneros). Questões explícitas e implicitamente colocadas na obra e que refletem o processo de formação da plural sociedade brasileira. Esses aspectos não foram explorados neste artigo,

---

<sup>4</sup> <https://dicionario.priberam.org/amazônico>.

mas podem ser contemplados em futuras pesquisas que, certamente, enriquecerão os estudos literários na e sobre a Amazônia.

### **REFERÊNCIAS**

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática., 4ª ed., 2005. (Série Fundamentos 72).

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. *Organon*, v. 9, n. 23, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II. Ensaios Semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

LOUREIRO, João J. P. *Cultura Amazônica - uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007. 16ª reimpressão da 1ª de 1969.

RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. *Revista Debates Insubmissos*, Caruaru, ano 4, v. 4, nº 12, p. 137-160, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/> Acessado em: 10 de mai. 2023.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Ltda., 1ª ed., 1984.

SOUZA, Márcio. Contatos Amazônicos do terceiro grau. In: *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

SOUZA, Márcio. *Teatro indígena do Amazonas: teatro, vol. II*. Rio de Janeiro: Codreci, 1979.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLÓCHINOV, Valentin. *A palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2019.

Recebido em 18/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# PALAVRAS NA GAVETA: (DES)RAZÕES E DESTINATÁRIOS NA GÊNESE DE UM DIÁRIO

WORDS IN THE DRAWER: (UN)REASONS AND ADDRESSEES IN THE GENESIS  
OF A DIARY

Aline Caixeta Rodrigues<sup>1</sup>

Luiz Antonio de Assis Brasil<sup>2</sup>

**RESUMO:** A proposta deste artigo, de natureza ensaística, é a de levantar reflexões acerca dos impulsos que perpassam a escrita de um diário pessoal, combinando memórias, hipóteses e leituras, de modo a pensar também em quem são os possíveis leitores do gênero e nas relações entre o Eu e o Outro que se fazem pelas palavras. Como corpus central de análise, dada a sua estrutura e conteúdo, foi utilizado o romance *Luminol*, de Carla Piazza, e uma entrevista com a autora acerca das relações entre vida e obra existentes na narrativa; mas também relatos feitos por outros escritores sobre seus processos criativos e alguns conceitos da psicanálise. O artigo propõe ainda uma valorização da experiência, enquanto matéria para a criação, e se debruça sobre as dicotomias entre o mostrar-se e o esconder-se, o individual e o universal, o privado e o coletivo, a realidade e a fantasia; assim como sobre as estratégias, conscientes ou não, que utilizamos para dar algum sentido à existência e lidar com a multiplicidade, a dissociação e as inquietações que existem em cada um de nós.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diário; Memória; Ficção; Romance; Criação literária

**ABSTRACT:** The purpose of this article, of an essayistic nature, is to raise reflections on the impulses that permeate the writing of a personal diary, combining memories, hypotheses and readings, in order to also think about who the possible readers of the genre are and the relationships between the Self and the Other that are made through words. Carla Piazza's novel *Luminol* was used as the central corpus for analysis, given its structure and content, as well as an interview with the author about the relationship between life and work in the narrative; but also reports made by other writers about their creative processes and some concepts from

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0529-6367>. E-mail: [rodrigues.aline92@edu.pucrs.br](mailto:rodrigues.aline92@edu.pucrs.br)

<sup>2</sup> Doutor em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade dos Açores – Portugal. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D. Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2422-7739>. E-mail: [laab@pucrs.br](mailto:laab@pucrs.br)

psychoanalysis. The article also proposes an appreciation of experience as a material for creation and looks at the dichotomies between showing oneself and hiding oneself, the individual and the universal, the private and the collective, reality and fantasy; as well as the strategies, conscious or not, that we use to make sense of existence and deal with the multiplicity, dissociation and restlessness that exist in each of us.

**KEYWORDS:** Diary; Memory; Fiction; Novel; Literary creation

## 1 INTRODUÇÃO

No princípio era o diário. Se  
acostumem a olhar para a própria vida, ó,  
alienados, para que, um dia, vós que  
decidistes manter uma porcaria dessas,  
tenhais consciência e memória e, enfim, o  
desassossego eterno.

Carla Piazzzi

Há uma nota solta em um de meus diários, sem data nem contexto, que pergunta: “Para quem estou escrevendo isso?” – pois se, por um lado, parece razoável afirmar que toda escrita pressupõe um leitor; por outro, a própria ideia de um diário pessoal carrega consigo a não existência de leitores. Escreve-se, portanto, para si mesmo? Para um Eu-futuro? Ou ainda: escreve-se para ser descoberto ou deliberadamente revelado ao Outro? A proposta deste artigo, de natureza ensaística, é combinar múltiplas questões, memórias, hipóteses e leituras, tomando como objeto central de análise o romance *Luminol*, de Carla Piazzzi (Editora Incompleta, 2022), dada a sua estrutura e conteúdo narrativo.

Antes de começar, entretanto, preciso tecer algumas considerações acerca das escolhas estruturais feitas para a elaboração deste texto – e se assumi uma primeira pessoa desde a primeira linha, é porque essa focalização me pareceu a única coerente com o tema proposto: o Eu; não o tolerável “nós” (ainda que cada pessoa seja um pequeno universo de Eus); e muito menos a recomendável e *impessoal* – esse termo terrível, que nos tira qualquer individualidade – terceira pessoa. Desde os primeiros anos de escolarização, aprendemos que a ciência se faz fora da subjetividade; e que para ser levado a



sério, um texto acadêmico precisa ser objetivo, considerar apenas fatos inquestionáveis e referências consagradas (não a própria história ou as experiências que constituem cada um de nós) – mas não é esse o método pelo qual pretendo abordar o assunto. Em vez disso, proponho um questionamento à tradição e um pacto de comunhão com o leitor.

Em segundo lugar, parece-me relevante explicar o porquê do uso da forma ensaística, pois assim como a escolha da focalização, ela me pareceu a única possível neste contexto, afinal o ensaio ocupa um lugar de hibridismo entre a ciência e a arte, deixando-se levar pelas redes de associações que o pensamento constrói durante o processo de escrita – o que dificilmente ocorre de maneira linear. Em seu célebre “O ensaio como forma”, Adorno trabalha a ideia do gênero enquanto a de uma experiência de exercício intelectual que procede “metodicamente sem método” (ADORNO, 2006, p. 30); e postula que nele “os conceitos não formam um *continuum* de operações, [pois] o pensamento não avança em um sentido único” (ADORNO, 2006, p. 29), entrelaçando seus vários momentos como num tapete. Deste modo, nessa tessitura, o ensaísta “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2006, p. 30).

Partindo de tais decisões de caráter técnico, destaco, portanto, o valor da experiência – mas se busco um contraponto à tradicional rigidez acadêmica, não pretendo com isso desvalorizar as referências que me trouxeram até aqui, assumindo “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2006, p. 16). Este ensaio é, deste modo, feito de experiências, ideias não inteiramente lapidadas, memórias reais, inventadas (e tudo o que há de assumido ou desconhecido entre os dois planos), além de leituras realizadas ao sabor do desejo e citações incorporadas antofagicamente, pelo que desde já peço a tolerância dos leitores caso algo seja vagamente aludido – tenho o péssimo hábito de recordar milagres, confundindo ou esquecendo-me dos santos, e carrego, como escritora

formada por contadores de histórias à moda benjaminiana, a tendência a subtrair ou acrescentar elementos ao gosto da imaginação e da busca pela fruição estética.

Em síntese, o que proponho neste ensaio é o estabelecimento de um equilíbrio entre o interno e o externo, sem buscar qualquer hierarquização, pois quem opta por voltar-se apenas para a milenar vastidão de escritos da literatura, da filosofia, da estética, da teoria literária ou da psicanálise, corre o risco de cair numa atordoante paralisia. No mais, não parece de todo despropositado afirmar que o familiar profundo resvala no universal, nos conflitos eternos, insolúveis, e nos mistérios últimos da humanidade.

## **2 (DES)RAZÕES E DESTINATÁRIOS**

Refletir sobre um tema tão cercado de mistério quanto a escrita de um diário pessoal, ou uma obra de ficção, envolve o desafio de escolher um ponto de partida por onde dar início à elaboração do raciocínio – o que pode ser intimidador, dada a infinidade de opções descartadas, que poderiam ter alcançado maior eficácia. Entretanto, como preciso começar por algum lugar, escolho uma pergunta de natureza mais ampla: Por que algumas pessoas são atraídas pela força magnética das palavras e outras não? Em síntese: Por que alguém se propõe a escrever? Muitos autores já tentaram responder essa questão, mas a resposta parece cair com frequência num vago “porque preciso fazer isso” ou no redundante “porque senão eu não seria um/a escritor/a”.

Nos últimos tempos, tenho me dedicado a uma pesquisa cuja hipótese central me pareceu, ao menos a princípio, levar a questão à sua raiz, apontando para a ideia de que, em última instância, escrevemos para nos perpetuar além da finitude biológica, servindo-nos para tanto da obra de arte enquanto algo concreto que ateste nossa passagem pelo mundo. Noutras palavras: para deixar um legado que comprove e dê sentido à existência. Em *A louca da casa*, Rosa

Montero resume a questão de maneira simples e objetiva, afirmando que no momento da criação, o tempo não existe e tampouco a decadência ou a própria mortalidade: “Você também é eterno ao inventar histórias. A gente sempre escreve contra a morte” (MONTERO, 2016, p. 10).

No entanto, depois de percorrer uns tantos diários, autobiografias, entrevistas e livros de caráter confessional, percebi um número considerável de justificativas que se voltam mais para o presente do que para futuro, ou seja, uma urgência que se faz pelo agora – e nela reside o foco deste ensaio. É deste lugar que nos fala Gustavo Czekster em “Sobre a escrita: um ensaio à moda de Montaigne” (posfácio de *A nota amarela*):

Somos todos histórias em andamento; escritores possuem histórias que estão presas no seu interior, cuja força não devem temer, e sim disciplinar e colocar para fora. Serão imperfeitas, fadadas talvez ao desaparecimento ou até mesmo nem sequer virão a ser conhecidas pelo mundo: isto não importa. Aliás, até ajuda a explicar o motivo pelo qual muitas pessoas produzem obras de arte mesmo sabendo que não serão lidas, apreciadas, escutadas, compreendidas, comentadas, pois todos desejam deixar um pouco das suas histórias no mundo, por mais dor e indiferença que isso acarrete. (CZEKSTER, 2021, p. 156).

A premissa faz sentido, mas quando pensamos em um diário, qual seria a razão para escrevê-lo em vez de se dedicar a uma obra literária? Até então, tenho falado em narrativas de ficção e diários pessoais como elementos inseridos no mesmo plano, e tenho consciência de que tal proposta pode parecer questionável, mas tenho razões para fazê-la. Por certo, existem diferenças conceituais não-desprezíveis: há, por exemplo, uma distinção evidente entre se perguntar por que *escrever* e por que *publicar* – dado que ao contrário dos livros de ficção, os diários são essencialmente escritos para as gavetas – e não podemos ignorar as peculiaridades de cada gênero. Mas se pensarmos nas motivações e impulsos anteriores à escrita, os caminhos parecem convergir para razões (e desrazões) semelhantes. Além disso, cabe-nos ainda a pergunta: o quanto há de ficção e arte num diário pessoal? Isso posto, passo agora a uma reflexão acerca

dos motivos pelos quais alguém dedica seu tempo, corpo e alma à escrita de um diário.

Existem explicações maduras; são razões responsáveis e perfeitamente apresentáveis à sociedade. Pode-se atrelar a prática a atividades terapêuticas, solicitadas por analistas; ao exercício indispensável para o ofício e o amadurecimento da escrita; ou mesmo ao assumido desejo de ser lido por razões práticas e utilitárias. Exemplos não faltam. Há quem escreva para deixar registros históricos aos leitores do futuro, como Anne Frank quando soube por um noticiário holandês, transmitido da Inglaterra, que depois da guerra seriam publicadas coletâneas de diários; esperançosa de que “as pessoas achariam muito interessante ler sobre como nós vivemos, o que comemos e sobre o que falamos como judeus escondidos” (FRANK, 2014, p. 261). Há também quem deseje colocar contrapontos a relatos de outros sobre o Eu que escreve, como é o caso de Rousseau em suas *Confissões*, ao defender-se das más línguas que o atormentavam, prometendo reiteradamente (e talvez com alguma dose de paranoia persecutória) “mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, [pois] só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a fôrma em que me moldou” (ROUSSEAU, 2008, p. 29). E há ainda quem tenha objetivos didáticos, mesmo moralizantes, como Helena Morley em *Minha vida de menina*, que afirma claramente (e com uma boa dose de romantismo) a intenção de publicar seu diário adolescente para mostrar “às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época” (MORLEY, 2016, p. 13), ensinando às netas que “a felicidade não consiste em bens materiais, mas na harmonia do lar, na afeição entre a família e na vida simples, sem ambições” (MORLEY, 2016, p. 14). É importante lembrar, no entanto, que nesses casos, os autores tiveram a oportunidade de editar suas notas, acrescentando-lhes, distorcendo ou subtraindo elementos, o que por si só já nos faz questionar quais critérios foram utilizados para editar a memória e a existência.

Mas o que dizer de quem escreve sem intenção alguma de expor seus escritos? Ainda em *A louca da casa*, Rosa Montero afirma que para ser, “temos de nos narrar, e nessa conversa sobre nós mesmos há muitíssima conversa fiada: nós nos mentimos, nos imaginamos, nos enganamos” (MONTERO, 2016, p. 10). Mas deriva daí uma nova pergunta: por que mentir para si mesmo, já que ninguém irá ler? Será para criar alguém que se deseja ser? Para falsear a memória e enganar o futuro do Eu acerca do que não se quer lembrar ou admitir? Para não se esquecer de si mesmo, criando para si uma identidade sólida? Ou apenas por ego, temendo que as páginas escondidas caíam em mãos erradas? De um modo ou de outro, por tal perspectiva, o leitor imaginado é sempre um Outro, seja o Eu-futuro, desconhecido; ou a alteridade concreta de outra pessoa. Dessa maneira, Montero afirma que: “inventamos nossas lembranças – o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia” (MONTERO, 2016, p. 10); e ainda que “somos seres mais dissociados ou talvez mais conscientes da dissociação do que os outros” (MONTERO, 2016, p. 19). Quanto a esse aspecto dissociativo, em *As palavras*, Sartre se refere ao Outro utilizando-se de um termo que me chamou a atenção por ser exatamente o mesmo que eu utilizava na infância, e que abarca todo um universo de inarticulação: a *coisa*. Nas palavras do autor:

julguei possuir duas vozes, uma das quais – que mal me pertencia e não dependia de minha vontade – ditava à outra suas considerações; decidi que eu era duplo. Estas ligeiras perturbações persistiram até o verão: esgotavam-me, irritei-me com elas e acabei por me assustar. 'A coisa está falando em minha cabeça', disse à minha mãe, que, por sorte, não se inquietou." (SARTRE, 2018, p. 126).

Ao contrário do filósofo, minha *coisa* causou inquietação na família, foi diagnosticada como demônio e fui impelida a orar para me livrar dela – e aqui me parece incontornável mencionar o *unheimlich* de Freud, ao qual retornarei posteriormente: esse oculto-familiar que experimentou uma repressão e que

deveria permanecer oculto, mas que retornou de um modo não-intencionado, tornando inquietante o que seria ordinariamente inofensivo. Ainda quanto à infância, posso dizer que fui uma menina criativa, e que a fuga para mundos imaginários me permitiu encontrar elementos para ressignificar a realidade, sublimando traumas em palavras (fossem diários ou narrativas de ficção), para deste modo organizar o caos e dar forma a anseios inarticulados. Atesto ainda que, mesmo à época, tinha vergonha de “brincar de faz-de-conta”, intuindo uma existência à margem da normalidade e uma inaptidão (que me assustava e causava constrangimento) para viver fora do universo da fantasia. Por isso, como Sartre, “eu escrevia por escrever. Não me arrependo: fosse eu lido tentaria agradar, voltaria a ser maravilhoso. Clandestino fui verdadeiro” – e ainda em consonância com o autor, também me questiono: “poderá alguém crer que as crianças não escolhem sozinhas seus venenos?” (SARTRE, 2018, p. 118). Durante a adolescência, o anseio se acentuou, pois me convenci de que havia algo quebrado em mim, incapaz de acompanhar a passagem do tempo, uma recusa ao amadurecimento – e mesmo hoje, nos inevitáveis momentos de crise em que todo artista se vê metido, me pergunto o que há de errado com alguém que escolhe um caminho tão incerto e tortuoso. É a mesma questão que se faz García Márquez:

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for, desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que, afinal, pensando bem, não serve para nada? (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10).

O consolo que pouca consola é o reconhecimento de uma *necessidade* – o mesmo termo que Freud utiliza (não creio que por coincidência) em seu ensaio “O poeta e o fantasiar” para expressar a urgência de se expor, sentida por seus “doentes dos nervos” – uma urgência tão visceral que acaba por constituir um dos pilares fundamentais do Eu e que, se ignorada, tem potencial

para mutilar o próprio ser. É do que nos fala Rilke, em sua carta a Kappus, quando este lhe pede uma avaliação dos textos enviados ao poeta:

Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: 'Sou mesmo forçado a escrever?'. Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples 'sou', então construa a sua vida de acordo com essa necessidade. [...] E se depois dessa volta para dentro, desse ensimesmar-se brotarem versos, você não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons [...] pois há de ver neles sua querida propriedade natural, um pedaço e uma voz de sua vida. Uma obra de arte é boa quando nasceu por *necessidade*. Nesse caráter de origem está o seu critério – o único existente. (RILKE, 2013, p. 22-24, grifo nosso).

Retorno, portanto, a uma emergência do momento presente (e não posso deixar de apontar a relação, neste termo, da *urgência* com aquilo que *emerge*): um mergulho no Eu mais abissal do sujeito – uma escolha que com frequência os próprios autores não conseguem justificar. É corrente o autoquestionamento em diários acerca das razões para escrevê-lo, mas o escritor insiste: dia após dia segue registrando, lado a lado, o pessoal e o universal, fragmentos do cotidiano, ideias, lembranças, mesquinhas, desabafos, rascunhos e ocasionais trechos de valor artístico. Observar o miúdo dos dias, o ponto focal que passa despercebido a olhos desatentos, talvez seja o verdadeiro exercício do escritor, pois é dos cacos da experiência e de retalhos costurados que se faz a literatura. O registro do pequeno, assim, aproxima-se paradoxalmente do universal; a física quântica já demonstrou que há entre partículas subatômicas, distâncias tão infinitas quanto entre galáxias inteiras, e assim se faz o princípio da limitação criativa de que fala McKee em seu manual de roteiro, *Story*, quando convoca o escritor a separar de todo o resto um pedaço do universo e apresentá-lo de modo reconhecível, assimilável, como se fosse a coisa mais importante e fascinante do mundo: “De um instante à eternidade, do



intracraniano ao intergaláctico, a estória da vida de todo e qualquer personagem oferece possibilidades enciclopédicas. A marca de um mestre é selecionar apenas alguns momentos, mas nos dar uma vida inteira” (MCKEE, 2006, p. 42).

Quanto a essa relação, me pergunto se existe algum exemplo mais misterioso, representativo e de infinitas camadas e interpretações, do que a entrada de Kafka em 02 de agosto de 1914. A nota é sumária: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde, natação.” (KAFKA, 2021, p. 387). Aqui, no que diz respeito ao autor e à riqueza de seus diários, preciso fazer uma breve digressão para pensar novamente no impulso da escrita, associado à dicotomia entre escrever e publicar, pois é de conhecimento geral que pouco antes de sua morte, Kafka pediu a Max Brod para queimar seus diários: pedido cuja validade é questionada por tantos estudiosos e autores, sob a premissa de que se Kafka quisesse, de fato, se livrar de seus diários, teria ele mesmo os atirado ao fogo.

Pessoalmente, não sei se é tão simples. Passei anos escrevendo diários, mas depois de juntar caixas e caixas, retornei a eles com o máximo de objetividade possível, separando apenas aquilo que considerei de algum valor literário (pois me interessavam mais os registros sublimados e lapidados do que a superficialidade do que nunca passou pelo inconsciente) para num gesto catártico – assumindo o significado da palavra em grego, *kátharsis*, enquanto “purificação” – converter tudo em cinzas. Foi, portanto, da traição de Max Brod que me surgiu o receio: se num dia qualquer, desprevenida, eu encontrasse a morte, não havia garantia alguma de que meus diários permaneceriam ocultos. Mas terminado o processo (e por isso saio em defesa da sinceridade do pedido de Kafka), pude atestar: não é tão fácil queimar a própria história.



### 3 RASTROS NO ESCURO

O momento em que o *Luminol* me caiu em mãos, pela primeira vez, não poderia ter sido mais propício. À época, perdida na escuridão de um bloqueio criativo que me emperrava um romance, depois de anos sem escrever um diário, e movida por leituras de múltiplos textos de caráter íntimo, achei que seria boa ideia retomar a prática, mas dessa vez com um objetivo claro: refletir sobre o meu próprio processo de criação e encontrar tanto os fatores que me alavancavam, quanto aqueles que obstruíam o caminho rumo à obra finalizada. Isso era o que eu me dizia, mas a verdade era bem mais simples: eu apenas precisava escrever alguma coisa, qualquer coisa, para não me sentir completamente inútil – *nulla dies sine linea*. Neste contexto, meu encontro com o *Luminol* me fez enxergar com clareza o quanto a vida, o registro da experiência e a ficcionalização da realidade são elementos indissociáveis e interinfluenciáveis, que se mesclam e se contaminam como tintas de cores diferentes dissolvidas na água.

O romance divide-se em três partes, cada qual com uma narradora, indo e voltando no tempo: Maya, Clara e Quindim. Na primeira, “Moscas volantes”, somos apresentados a Maya, uma escritora que decidiu se mudar para o campo e está à espera do caminhão de mudança que trará a herança deixada por sua mãe – da qual ela sequer guarda lembranças, dada a pouca idade que tinha quando a perdeu – e que consiste numa infindável série de móveis, livros e objetos aos quais a personagem nunca teve acesso, pois tinham ficado guardados por décadas aos cuidados da avó e da bisavó.

O que eu vi da morte foi um caminhão, uma casa inteira dentro de um caminhão de mudança que veio até mim uma, duas vezes. Na primeira vez, eu era criança e não podia encostar em nada, mas era tudo meu. Tudo entulhado, bagunçado, escondido, mas era meu. Uma posse jogada no futuro. A segunda vez foi quando me mudei pra cá e, de novo, o caminhão chegou. Foi aí que esse futuro, o futuro do meu passado, me disse: ‘Eu não sou uma abstração, eu sou algo bem concreto. Agora é tudo seu...’. E o que fazer com isso? (PIAZZI, 2022, p. 502).

Em meio ao caos – literal e psicológico – Maya descobre um diário escrito pela mãe, Clara, e pede à sua editora, Laura, que venha visitá-la, pois precisa de alguém para o ler com ela. Neste ponto, o leitor chega à segunda parte do livro, “O diário”, também dividido em três partes, com entradas numeradas segundo os infinitos cem anos do século XX. Aos poucos, vamos compreendendo o contexto de Clara, igualmente refugiada no campo, mas por outra razão: a perseguição política a opositores da ditadura militar. Enquanto lemos o diário, Laura e Maya também o fazem, tecendo breves comentários ao fim de cada entrada, mas apenas para tentar encontrar títulos para os dias (essa nossa mania de querer dar nome às coisas), esforçando-se para não tocar em nada ameaçador, até que chegam ao ano de 1997, quando então o leitor se depara com o seguinte diálogo:

- Acabou. 1998, 1999 e 2000 estão vazios.
  - Acabou.
  - Tem certeza de que não tinha nenhum papel solto?
  - Tenho.
  - Não é possível.
  - Por quê? Como você acha que acabam os diários?
  - Mas...
  - Não tem “mas...”. As pessoas podem desistir. Ou morrer. E os diários ficam aí.
  - Que merda, a vida.
  - Uma merda mesmo. Mas pensa comigo: agora ela existe.
- (PIAZZI, 2022, p. 464).

Terminado o diário (que não terminou), chegamos finalmente à parte três: “O amor, o buraco, o eco e o beliscão”. A narradora agora é Quindim, apelido que esconde o verdadeiro nome da personagem, um anagrama da obscura Clara, o mesmo nome da autora do *Luminol*: Carla. Neste ponto da narrativa, Quindim (que conhecemos como uma criança na primeira parte do

livro e agora já é adulta) está às voltas com um dilema causado por uma carta deixada por Maya – que decidiu ir embora sem muita explicação, não se sabe para onde, estabelecendo um novo jogo de presença-ausência na narrativa.

De tudo isso eu me lembro intensamente. Mas em geral, as memórias que tinha dela eram selvagens. Apareciam aqui e ali, soltas de seu contexto e misturadas a outras do meu dia a dia. Nenhuma surpresa, já que ela não estava mais presente; seu lugar era o da memória, e é assim que as lembranças se comportam. [...] O que me impediu de desmoronar de tanta preocupação e saudade [...] foi entender que existia um desafio ali. Maya, você acha que está num outro lugar? Não está. Se acredita que vai ser simples desaparecer, não vai. (PIAZZI, 2022, p. 472-473).

Obviamente, este é um simplório resumo do enredo, e seria necessário um espaço bem maior para discorrer sobre todos os aspectos interessantes da obra, mas ao menos temos um contexto para dar seguimento a este ensaio, que daqui em diante se debruça com maior foco sobre três elementos: a segunda parte do livro (“O diário”); uma entrevista com a autora sobre suas motivações, a relação entre vida e obra, as escolhas e elementos estruturais da narrativa, dentre outros; e – sem qualquer pretensão de adentrar a fundo um campo tão complexo – uns poucos conceitos da psicanálise freudiana, com destaque para os que são apresentados em “O poeta e o fantasiar” e “O inquietante”.

Começo então pela gênese da obra a partir das palavras da própria autora acerca dos fatores que impulsionaram a escrita de *Luminol*, destacando de imediato um termo que também parece estar na origem de tudo o que fazem suas personagens; e com o qual estão bastante familiarizados os escritores em geral: a obsessão. Segundo Piazzzi (na entrevista utilizada como parte do *corpus* deste ensaio), seu processo de escrita exige uma obsessão; e no caso de *Luminol*, o motivo para escrevê-lo esteve claro desde o princípio: “Eu queria escrever sobre a morte e o esquecimento da mãe. Algo sobre a falta. Da minha mãe. [...] E eu sabia que só a escrita de um romance poderia substituí-la, eu precisava preencher essas lacunas com a matéria da imaginação.” (PIAZZI, 2023, não

paginado).<sup>3</sup> Então, desse desejo primordial, inicia-se em *Luminol* um complexo jogo de espelhamentos e desdobramentos, de fragmentações, rupturas, fusões e reconstruções, além de flutuantes intercâmbios entre a autora e as três narradoras: um Eu que se parte e reflete o complexo (por vezes, violento) confronto entre os fragmentos que nos compõem.

Como Maya, não vi o corpo, ninguém permitiu. Pra mim, ela somente desapareceu, me deixou. Nada do que eu tinha, do que eu conhecia como criança, poderia me explicar o porquê de um dia “sim” e no outro “nunca mais” – e esse sentimento ficou incrustado, como se fosse um broto com um amadurecimento muito próprio, lento, quase apartado da criança que fui. [...] Maya, entretanto, precisava de mais coisas do que pude dar. Partíamos de um mesmo lugar, o lugar do esquecimento, do trauma, do borrão, das heranças, da busca pela ancestralidade, do fantasmático, mas ela precisou recolher mais coisas no caminho, e pude lhe dar algumas, mas não o suficiente. Minha vida não basta. Nunca bastou. Esse é o momento do nascimento do romance, da ficção: reposicionar os espelhos, fazer e desfazer o nó que nos une e nos separa. Maya é você? Sim e Não. Isso é o mais próximo que conheço dessa coisa/enigma/charada/ciranda que somos continuamente convidados a decifrar, chamada verdade – a grande verdade da ilusão, a magia incessante da aparição, por isso seu nome: Maya. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Segundo Emanuele Trevi, citada por Piazzzi na entrevista, o conceito hindu de “maya” evoca uma projeção, um espaço mental – e retorno aqui à ideia de uma relação entre diários e narrativas ficcionais, pois entendo que tanto as *personas* que inventamos para nós mesmos, quanto as *personagens* que criamos para a ficção, assemelham-se exatamente por esse caráter de uma projeção ilusória – mas que procura se apresentar o mais verdadeira possível, tanto para o Eu quanto para o Outro. Em *As margens e o ditado*, Elena Ferrante diz (ocultando-se por trás de um pseudônimo, enquanto se escancara nas personagens) que enquanto escreve, espera que “as outras eus fora das margens – e são muitas – se compactem, segurem minha mão, comecem a me puxar com a escrita para onde tenho medo de ir, para onde me dói ir, um lugar

<sup>3</sup> Por ter sido publicada on-line, sem paginação, as referências à entrevista indicam apenas o ano de postagem (2023). A título de simplificação, utilizaremos a sigla n.p. (não paginado).

do qual não tenho certeza de saber voltar caso me aventure longe demais” (FERRANTE, 2023, p. 34); mas afirma, numa aparente contradição, que o maior desejo de um escritor é “se desprender de si mesmo; o sonho de se tornar o outro sem obstáculos; um ser você ao mesmo tempo que você sou eu; um fluir da língua e da escrita sem mais sentir a alteridade como um estorvo” (FERRANTE, 2023, p. 115).

Neste paradoxal movimento de buscar a salvação mergulhando, sem qualquer resguardo, na escuridão do abismo, o escritor comprometido com a verdade (e aqui uso o termo em um sentido que mais se assemelha à ideia de honestidade do que à de algo incontestável) sabe que precisa fazer sacrifícios, tanto no que diz respeito ao seu interior – pois é doloroso encarar a face explícita de nossos fantasmas –, quanto no que tange aos aspectos externos do fazer literário, tais como o marginalizar-se da sociedade e o ato de assumir deliberadamente o lugar da inadequação. Para Ricardo Timm, em seu breve (porém potente) ensaio “Escrever como ato ético”:

ser capaz de sentir o peso da palavra que desaba sobre a própria solidão – esse ato de negação do banal – não é tarefa para pusilânimes. Envolve uma mobilização e uma concentração psíquicas que não se poderia suportar, não houvesse um movente que arranca do escritor até mesmo a consciência de sua real potência: *uma voz clama*, chama para fora de si aquele que se colocou no limite, mergulha-o na tensa convulsão das margens. O ato de escrever – sempre um kierkegaardiano, definitivo ato de decidir – é também um ato de *loucura*. (TIMM, 2018, p. 55, grifos nossos).

Dois conceitos parecem-me importantes aqui: a *vocação* para a escrita, no sentido etimológico de um “chamado” (que pouco tem a ver com a ideia de um dom inato, mas sim com a necessidade de que nos fala Rilke e Freud); e o da *loucura*, que neste contexto interpreto como uma recusa à normose, em vez de uma patologia a ser curada. Ainda segundo o autor, “o sangue da escrita é a fidelidade à sua própria exigência, e tal exigência se constitui, hiperbolicamente, na exigência do absoluto. Não existe escrita em meios-termos; sua única

honestidade é sua inteireza. [...] Cada 'escrção' verdadeira é uma inscrição definitiva." (TIMM, 2018, p. 58-59).

Discorrendo um pouco mais sobre a ideia de loucura, retorno a Montero, pois compartilho com a autora a ideia de que "algum bem devemos fazer à sociedade com o nosso crescimento meio abortado, com nosso amadurecimento tão imaturo, porque, do contrário, não seria permitida a nossa existência" (MONTERO, 2016, p. 13). Anteriormente, falei do incômodo que me causa, desde a infância, esse amadurecimento imaturo – mas apesar dele, uma parte de mim, a que foi *chamada* pela escrita, sempre teve certeza da importância do trabalho artístico, o que hoje consigo compreender com um pouco mais de clareza. Em "O poeta e o fantasiar", Freud afirma que ao escrever, o autor faz (por meio da linguagem) algo semelhante à criança que brinca: "ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade" (FREUD, 2021, p. 54).

Na vida adulta, entretanto, o fantasiar do escritor não é levado a sério sob o jugo do indivíduo "normal", que o relega ao lugar de quem não trabalha, do marginal, do louco – sem reconhecer a importância (sequer a existência) de seu, muitas vezes penoso (pois psicologicamente doloroso) ofício. Por essa concepção, o artista é a cigarra desocupada que a formiga operária julga preguiçosa, mas que em segredo inveja e aprecia, sem assumir que precisa daquele canto para continuar existindo e suportando o peso dessa mesma existência. Fora das fábulas, o escritor é condenado por não renunciar ao prazer da fantasia, enquanto o adulto socialmente aceito se pergunta de maneira enfurecida: por que devo ocultar ou renunciar à minha fantasia e você não? Em *Luminol*, ao falar desse "desassossego escandaloso e desajeitado" que é sair da infância para a vida adulta, Clara coloca a questão da seguinte maneira:

O que é existir? Agora que sei que vou morrer, o que fazer da vida?  
De onde vêm e pra onde vão meu desejo e minha aversão? Como

percebo e sinto o que me cerca e atravessa? No que me agarrar? Do que me livrar? Por que uns com tanto e outros sem nada? Qual é o sentido dessa droga toda? [...] quando adultos, seria uma insanidade sacudir os outros, berrar por aí essas e outras questões sem a companhia da filosofia, da história, da ciência, da religião, dos oráculos e da arte. Deve passar por aí a nudez e a solidão dos loucos. Talvez o artista seja aquele que mais intuitivamente, sem tanta companhia, sabe o que fazer quando é atravessado por essa tormenta. Se alimenta dela e devolve pro mundo sua *inquietação*.” (PIAZZI, 2022, p. 385-386, grifo nosso).

Ainda segundo Freud (e lanço mão de suas palavras para reiterar a importância do trabalho artístico para a coletividade): “muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia, e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte, ou espectador do poeta, fonte de prazer.” (FREUD, 2021, p. 55). Em outras palavras, mesmo que o escritor seja condenado, o leitor precisa dele para, de algum modo, sentir-se pertencente a algo maior, qualquer coisa que lhe autorize a pensar: “minha fantasia é compartilhada, não estou só, não há nada de errado comigo” – pois, em geral, as pessoas se envergonham de suas fantasias, preferindo responder por seus delitos do que – temendo serem julgadas pela mesma régua com a qual julgam o Outro – partilhar a existência delas. Quanto a isso, Freud é certo em sua interpretação: “a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha.” (FREUD, 2021, p. 64). Em *Luminol*, percebemos que Clara também possui essa consciência:

Quem não fantasia com um fio de veneno cortando a garganta ‘daquela’ pessoa? Eu, pelo menos, mato alguém quase todo dia. Ah, mas há um abismo entre fantasiar e realizar, diriam. Tudo bem, o abismo é real, é um norte, um separador, mas isso não significa que seja intransponível. (PIAZZI, 2022, p. 410).

Dando continuidade às reflexões sobre como o Eu e o Outro se relacionam no romance (pois é preciso manter algum foco e é muito fácil se



perder nas elocubrações acerca da mente humana), notamos que o vínculo entre intimidade e sociedade também ocupa um lugar importante na gênese de *Luminol*, pois mesmo que a autora tenha dedicado (entre interrupções) cerca de dez anos de sua vida à escrita do livro, foi apenas a partir de 2018, diante do cenário sociopolítico e, dois anos depois, diante do horror da pandemia de Covid-19, que o impulso para a escrita do romance ganhou força. Ao contrário de mim, que me tornei literariamente muda durante a ascensão de um governo que a cada dia me deixava mais assustada, e do horror indescritível da pandemia, Carla Piazzi mergulhou no *Luminol*, não para fugir da realidade, mas para suportá-la por meio daquilo que Tolkien chama – em termos que muito me agradam – da distinção entre a “fuga do desertor” e o “escape do prisioneiro”, afinal o “mundo exterior não se tornou menos real” e quem é que tem o direito de “desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão?” (TOLKIEN, 2013, p. 58). Para Piazzi:

Meu presente era a Peste (e não falo só da pandemia), uma peste para a qual a ideia de vacina não era sequer cogitada. Necessariamente mortífera, pois só anunciava, como disse, a destruição. [...] Mas eu não queria falar do imediato, eu estava com repugnância do presente [...] então senti a necessidade de relativa distância, um período irmanado, do qual eu, como autora, pudesse ouvir os ecos: a ditadura. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Aqui, retorno ao diário de Clara, a personagem apartada daqueles que ama, exilada do convívio social, e destaco que durante toda a leitura de suas entradas, pareceu-me que a ditadura ocupou, na narrativa, o lugar de um pano de fundo; o que, deste modo, valoriza a experiência individual enquanto representação do macro que existe no interior de cada microcosmo – o recorte de que nos fala McKee – e que, por fim, acaba destruindo a personagem, dada a imensidão devastadora de tudo o que Clara tentou fazer caber em si.

quando você traz o passado à tona, esse material subterrâneo, irrequieto, vivíssimo que nos constitui, você exige do presente uma resposta à altura, tão viva e potente quanto ele. A questão é: o que



pode sobrar de um ser humano quando tenta sufocar a memória como estratégia pra seguir em frente? E de um país? (PIAZZI, 2022, p. 219).

Sobre essa ambientação, Piazzzi afirma que “da ditadura me interessava mais seu aspecto sufocante, destruidor da experiência, dos corpos, das forças vitais de conexão com o mundo e, principalmente, do que significa sobreviver nos *escombros*” (PIAZZI, 2023, n.p., grifo nosso). A imagem é reforçada por todos os símbolos de decadência da casa onde vivem os personagens, constantemente ocupados em consertar paredes, o telhado do qual pingam goteiras, o gerador de energia que nunca funciona, o armário que Clara está obstinada a restaurar; bem como a esconder o que não conseguem ajeitar; a limpar o mofo e a poeira; afastar os cheiros; organizar a biblioteca para salvar a literatura, a história, a filosofia, a psicologia – todas as palavras que tentam traduzir e dar forma às complexidades do pensamento humano –, além de lutar dia após dia contra a morte de animais, o canto agourento da urutau, o desaparecimento (a falta que Clara julga pior do que a morte), os lutos de cada um, seus traumas, recalques e receios. Eu seu diário, a personagem coloca a questão da seguinte maneira:

Sinto que às vezes meu diário se dá no desmembramento do eu que escreve no eu do futuro que quer ter, pelas pistas deixadas, um atestado de vida. Pode vir daí minha angústia com os buracos entre as páginas. Às vezes sinto que, na minha situação, não é a vida que gera a escrita, mas o contrário. Que vida está aqui? Qual seria o sentido de escrever no diário aquilo que já sei? Por exemplo, os acontecimentos que me empurraram para cá. Os jornais não podem mais tocar no assunto, mas os livros de história um dia vão se encarregar disso e então, lá na frente, causa-efeito, ainda que com alguns mistérios e lacunas, estarão mais logicamente associados. Pra falar disso, eu precisaria tomar alguma distância, mas não encontro espaço ou desejo. O que é novidade pra mim, o que me intriga, é essa escrita que não pede por distanciamento, e, se pede, é modesta. O que meu diário apreende? O que ele pode dizer sobre o meu tempo? O que ele diz de mim? O que dirá pro meu eu do futuro? Aquilo que hoje pode parecer um detalhe supérfluo, que, se registrado, estaria no terreno do narcisismo ou da obsessão, pode ser a causa, aquela mesma perda no tempo, aquela ponta de fio inicial de uma trama intrincadíssima que faz todo ser se perguntar um dia: qual é o sentido disso tudo? (PIAZZI, 2022, p. 364).

De volta à gênese da escrita, considero importante trazer ainda a tríade da relação entre autora, personagem e obra; além dos motivos pelos quais Piazzzi optou por registrar os anseios de Clara na forma de um diário. Se, como postula Freud, “quem é feliz não fantasia”, parece justo afirmar que os desejos insatisfeitos “são as forças impulsionadoras das fantasias, e [que] toda fantasia individual é uma realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 2021, p. 57). Retomando o conceito de *unheimlich* – “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 249) – quando o Eu se desdobra em um Outro, ou seja, quando se torna um *duplo*, o sujeito não apenas trabalha seus “conteúdos repugnantes”, mas incorpora também “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino a que a fantasia ainda se apega, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis” (FREUD, 2010, p. 264). Nas palavras que dirige a Quindim (ao colocar um ramo de capuchinhas colado aos seus olhos e depois a uns palmos de seu nariz) Maya lhe diz que:

Você só consegue enxergar agora porque tem alguma distância entre os seus olhos e o buquê. Quando você estiver afundada no sofrimento, tenta o seguinte: faz de conta que você se divide em duas, mais ou menos como quando a gente se vê no espelho ou escreve um livro. Daí você voa e enxerga lá do alto um espacinho entre as duas Quindims. Então você imagina uma história e pensa no que você diria e faria pra ajudar a outra Quindim a passar por essa dor sem tanto desespero.” (PIAZZI, 2022, p. 484).

Deste modo, para que o Eu-autor e o Outro-personagem sejam coerentes, faz-se necessária a existência de um anseio comum entre os dois, que não se trata necessariamente de algo autobiográfico, mas de um desconforto compartilhado – que no caso de *Luminol*, reside principalmente na falta. Neste contexto, a metáfora entra como uma forma de proteção: uma película que cria uma distância segura, capaz de extrair beleza – até mesmo prazer – daquilo que, por não sermos capazes de encarar abertamente, repudiamos ou sufocamos.

Ainda segundo Freud, o inquietante da ficção é muito mais amplo que o das vivências, pois a fantasia tem, como condição, o fato de não estar sujeita à prova da realidade; o que, paradoxalmente, faz com que, na literatura, não causem inquietação todos os “demônios e fantasmas” que poderiam fazê-lo se tivessem uma manifestação concreta: “Toda a natureza inquietante que poderiam ter essas figuras desaparece na medida em que se mantêm os pressupostos da realidade poética” (FREUD, 2010, p. 277). Assim, é deste lugar que Piazzi se propôs a escrever o romance cujo título se refere à substância que ilumina, no escuro, os rastros deixados pelo sangue:

Tá. Tudo bem, você acha que a literatura pode aproximar nossa consciência do amor e da morte, os dois grandes esteios metafísicos, a substância da nossa existência; você quer explorar a potência do rememorar e reinventar; você quer falar de culpa, do esquecimento, do trauma, de criação, de amizade, de aprisionamento, de desespero, heranças, de uma realidade assombrada. Tá. Isso tudo é grandioso demais, inapreensível, pois está diluído na infinidade com a qual cada ser humano experimenta essas realidades – então como aproximar? (PIAZZI, 2023, n.p.).

A resposta à pergunta que a própria autora se fez (sobre como se aproximar de toda a grandeza dos temas que tencionava abordar) veio, dentre outros artifícios, pela escolha do gênero pelo qual a maior parte do romance foi escrita: o diário de Clara, a que temos nos referido. Curiosamente, em entrevista, Piazzi afirma nunca ter conseguido escrever diários sobre a própria vida, mas ao fazê-lo sob a assinatura de sua personagem, parece impossível não se perguntar: o quanto de Carla existe em Clara? Durante o processo de criação do romance, ao mergulhar na leitura de diários, Piazzi nos fala do quanto pôde perceber neles “a solidão, o desespero, o desencanto, os desejos escancarados” e algumas das questões fundamentais da nossa existência: “de onde vim, para onde vou, de que trevas se originou a consciência, que grande absurdo tudo isso... que coisa mais sentido é a vida...” (PIAZZI, 2023, n.p.) – e conclui:

Escrever um diário pode ser uma forma de dar importância e sentido à própria existência, de reter algo que, no fundo, sabemos

inapreensível, e essa consciência trágica leva a uma outra questão: o que faço no meio do caminho entre uma insignificância e outra? Uns se decidem pela morte, outros pela criação. [...] Ao ler diários, senti que estava participando de um encontro muito específico daquele que escreve com a vida, repleto de aproximações, recuos e convulsões, que me lembrava ora uma dança, ora um espasmo. De qualquer forma, vida pulsante, mas com o horizonte da morte sempre presente. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Ao contrário de Clara, subjugada sob peso do universo que tentou carregar, Piazzzi se decidiu pela criação; mas naquilo que as aproxima, ambas possuem hipóteses semelhantes acerca do motivo pelo qual alguém se dedica à escrita de um diário – razões que, por coincidência, se parecem com as que foram propostas neste ensaio; e que Clara coloca em uma de suas entradas, resumindo tudo o que apresentamos e evidenciando, assim, a potência da literatura para condensar o que o pensamento não consegue explicar. Em consonância com a escolha de Piazzzi sobre como terminar a entrevista em que lhe foi questionado “por que e para quem se escreve um diário”, avanço rumo ao desfecho deste ensaio com as palavras de Clara, registradas na entrada de número 1902 – e assim aproveito para deixar um convite à leitura do romance e uma pequena amostra daquilo que o *Luminol* ilumina.

Mas pra quem estou escrevendo quando digo “falando assim”? Eu nunca tive um diário, sempre achei uma violência publicar esses caderninhos tão íntimos depois da morte de alguém. Não nego que os diários acessam profundezas, algo que o autor nem sabia que tinha (e claro, passa a ter), mas, agora que é comigo, gostaria que meu diário fosse deixado em paz, apodrecendo, sem espetáculo, sem autópsia, sem colagem, remendo ou conjecturas, em algum fundo de gaveta. Eu devia fazer um testamento, mas sei que não vai adiantar. Todo desejo, um dia, perde a validade. Seu desejo só dura um pouco mais que você, só enquanto for uma assombração pra alguém. Se perguntassem pro vivo, posso ler o seu diário? Pela minha régua, acho que a maioria diria: Nunca. Então, a não ser que você escreva como um vômito a ser limpo sem deixar vestígios, ou seja, escreve-apaga (e pela minha régua, ninguém faz isso), você escreve pra alguém. Escrever pra mim e só pra mim é, portanto, uma falácia. Isso é um tanto trágico, porque, de um jeito ou de outro, aquilo que pretendia ser íntimo e espontâneo pode ser orientado, em alguma medida, pela vergonha, pela vaidade e até pelo instinto de sobrevivência. São forças controladoras penduradas em nossos ombros, sussurrando o tempo todo: mostre-se, faça algo, qualquer

coisa pra atestar sua existência. Que você vive, mesmo depois de morta. Pra seguir adiante e me sentir livre, preciso me convencer de que a leitora deste diário serei eu, que a morte não virá sem aviso, que eu terei tempo e estarei lúcida pra editar, ou mesmo queimar, os meus textos feitos de dias. Clara, não é bom começar um diário nesse embrolho. (PIAZZI, 2022, p. 110-111).

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Se como afirma Adorno, “o ensaio diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2006, p. 17), abro essas considerações finais com um agradecimento aos leitores que chegaram até aqui, por terem aceitado o pacto de comunhão proposto desde o início deste ensaio e pela abertura e disposição para embarcar nessas reflexões, memórias, hipóteses e desvios, compartilhando da experiência intelectual que o gênero ensaístico proporciona (sem qualquer pretensão de afirmar verdades inquestionáveis); e coloco desde já a aceitação do quão modestas foram as contribuições deste texto para explorar um tema tão complexo quanto as origens e as motivações da escrita, seja ela de que tipo for, além do reconhecimento de que ainda há muito a se dizer sobre o assunto.

Acresço ainda que se aceitarmos, como afirma Czekster, que “é um ambiente cruel e inóspito, a imaginação de um escritor” (CZEKSTER, 2021, p. 197), ao menos podemos contar com as palavras para, dentro das limitações da linguagem, lidar de uma maneira não-destrutiva com o caos que nos constitui, ainda que, para isso, o processo de escrita exija o mais alto grau de entrega e coragem – pois para se alcançar algo próximo da verdade, no sentido de algo honesto, é preciso tocar naquilo que tememos, nas perguntas que nos afligem, no amorfo, o insolúvel, a loucura, o repugnante e o tabu. Além disso, faz-se necessária ainda uma boa dose de determinação para atender ao chamado da escrita: fazer sacrifícios por escolha própria, assumir uma existência marginalizada do que a sociedade considera “normal”, e conviver com a obsessão e a solidão inerentes ao fazer artístico – aceitando, como

compensação, a possibilidade de ressignificar a dureza da realidade (sem precisar fugir dela), de sublimar traumas por meio da fantasia, libertar tensões, deixar rastros que atestem nossa brevidade no mundo, revelar a potência do pequeno para tocar no universal e talvez – apenas talvez – encontrar alguma conexão entre o Eu e o Outro, alguma paz entre os múltiplos Eus, presentes e futuros, nossos duplos inquietantes, semelhantes e dessemelhantes; ou até mesmo alguma espécie de salvação no abismo, que proporcione um sentido à existência, “tal como a ostra que gera a pérola a partir da irritação” e sobrevive ao trauma “que é seu destino congênito e constante” (TIMM, 2018, p. 57).

“Tudo é tão explosivo”, diz Maya a Quindim (e aos leitores), no desfecho de *Luminol*; “Nos resta o esforço de escapar dos estilhaços. [...] Cada pessoa que já pisou nesse planeta tem sua forma de ir tocando o barco. Umas se viram com manuais, que podem ser maravilhosos ou medíocres, outras não. Tem gente que precisa criar, inventar, descobrir.” (PIAZZI, 2022, p. 507). Clara, como eu, tentou se salvar pelos diários. Maya, como Carla e tantos outros escritores (dentre os quais também me incluo), pela ficção. E se estou bastante consciente das diferenças entre diários e narrativas, a escrita e a publicação, e do entrelugar entre os desejos aparentemente contraditórios de querer – ao mesmo tempo – mostrar-se e esconder-se, reitero a crença de que, em suas raízes mais profundas e misteriosas, as motivações, as desrazões e os possíveis destinatários possuem traços comuns. “Pela minha régua”, como diz Clara, o segredo se encontra na necessidade e na projeção (mesmo que vaga ou ilusória) de um leitor. Se não fosse assim, não seríamos tentados a editar diários, mentir a nós mesmos e/ou publicar obras de ficção. Não digo com isso que as estratégias de abordagem devam ser as mesmas, mas tampouco acredito que precisem ser tão distantes umas das outras, dada a existência de anseios comuns entre escritores, suas *personas* e seus personagens, bem como entre o pessoal e o universal, o que me leva de volta às palavras de Ferrante sobre o ato da escrita e me faz pensar que seus artifícios podem se aplicar a variados

gêneros, sejam narrativas breves ou longas, assumidamente ficcionais ou não-ficcionais, seus híbridos, as indefinições e as metamorfoses.

Manter a distância? Sim, mas só para depois aproximar-se o máximo possível. Evitar o puro desabafo? Sim, mas depois desabafar. Almejar coerência? Sim, mas depois ser incoerente. Passar a limpo várias vezes até que as palavras não façam mais atrito com os significados? Sim, mas para depois usar o rascunho. Carregar os gêneros de expectativas convencionais? Sim, mas para depois frustrá-las. Enfim, habitar as formas e depois deformar tudo o que não nos contém por inteiro, que não pode de modo algum nos conter. (FERRANTE, 2023, p. 92).

### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2006. (p. 15-45)
- CZEKSTER, Gustavo Melo. A nota amarela: seguida de “Sobre a escrita – um ensaio à moda de Montaigne”. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- FERRANTE, Elena. As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.
- FRANK, Anne. O diário de Anne Frank: edição integral. Trad. Ivanir Alves Calado. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (p. 248-311)
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (p. 53-64)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Como contar um conto. Trad. Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.
- KAFKA, Franz. Diários: 1909-1923. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MONTERO, Rosa. A louca da casa. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- MORLEY, Helena. Minha vida de menina. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- PIAZZI, Carla. Luminol. São Paulo: Incompleta, 2022.



PIAZZI, Carla. Rastros no escuro: um relato de Carla Piazza sobre o romance Luminol. Recanto da Prosa, 2023. Disponível em <<https://www.recantodaprosa.com/post/rastros-no-escuro>>. Acesso em 25/08/2023.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Confissões. Trad. Rachel de Queiroz, José Benedicto Pinto. Bauru: EDIPRO, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. As palavras. Trad. J. Guinsburg. Prefácio de Fabio Caprio Leite de Castro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SOUZA, Ricardo Timm de. Escrever como ato ético. In: Ética do escrever: Kafka, Derrida e Literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre contos de fadas. In: Árvore e folha. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

Recebido em 30/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.



# THE MULTIPLE FACETS OF HOMOPHOBIA IN THE GRAPHIC NOVEL *HEARTSTOPPER*, VOL. 1

AS MÚLTIPLAS FACETAS DA HOMOFOBIA NA NOVELA GRÁFICA  
*HEARTSTOPPER*, VOL. 1

LAS MÚLTIPLES FACETAS DE LA HOMOFOBIA EN LA NOVELA GRÁFICA  
*HEARTSTOPPER*, VOL. 1

Carlos Eduardo de Araujo Placido<sup>1</sup>

Flavianny Monteiro Carvalho<sup>2</sup>

**ABSTRACT:** The British graphic novel *Heartstopper* Vol. 1 (2016) narrates the coming-of-age story of Charlie and Nick in their pursuit of finding their own identities. It is illustrated and written by Alice May Oseman. During their journeys, they must face many challenges such as isolation and homophobia. According to Borrillo (2010), homophobia is a multi-faceted phenomenon related to societal isolation that deserves extensive scientific research. However, there is few research about homophobia in graphic novels (RIVAS, 2021; ALLEN, 2022; SCHAUER, 2022). Therefore, this study aims to identify and investigate the multiple facets of homophobia in *Heartstopper* Vol. 1 (2016). A deeper investigation has unearthed 4 different types of homophobias: cognitive, general, specific, and irrational. These various homophobic acts have directly influenced these characters' freedom and well-being.

**KEYWORDS:** *Heartstopper* Vol.1; Graphic novel; Homophobia.

**RESUMO:** A história em quadrinhos britânica *Heartstopper* Vol. 1 (2016) narra a história de amadurecimento de Charlie e Nick em sua busca por encontrar as suas próprias identidades. É escrito e ilustrado por Alice May Oseman. Durante as suas jornadas, eles devem enfrentar muitos desafios, como o isolamento e a homofobia. Segundo Borrillo (2010), a homofobia é um fenômeno multifacetado relacionado ao isolamento social que merece extensa pesquisa científica. No entanto, há poucas pesquisas sobre homofobia em romances gráficos (RIVAS,

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4745-3600>. E-mail: [carlos.placido@ufms.br](mailto:carlos.placido@ufms.br).

<sup>2</sup> Mestranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5114-5797>. E-mail: [f.monteiro@ufms.br](mailto:f.monteiro@ufms.br).

2021; ALLEN, 2022; SCHAUER, 2022). Portanto, este estudo tem como objetivo identificar e investigar as múltiplas facetas da homofobia em *Heartstopper* Vol. 1 (2016). Uma investigação mais profunda revelou 4 tipos diferentes de homofobia: cognitiva, geral, específica e irracional. Esses vários atos homofóbicos influenciaram diretamente a liberdade e o bem-estar desses personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Heartstopper* Vol. 1; Romance gráfico; Homofobia.

**RESUMEN:** La novela gráfica británica *Heartstopper* Vol. 1 (2016) narra la historia de Charlie y Nick en su búsqueda por encontrar sus propias identidades. Ella fue ilustrada y escrita por Alice May Oseman. Durante sus viajes, ellos deben enfrentar muchos desafíos, como el aislamiento y la homofobia. Según Borrillo (2010), la homofobia es un fenómeno multifacético relacionado con el aislamiento social que merece una extensa investigación científica. Sin embargo, existen pocas investigaciones sobre la homofobia en las novelas gráficas (RIVAS, 2021; ALLEN, 2022; SCHAUER, 2022). Por lo tanto, este estudio tiene como objetivo identificar e investigar las múltiples facetas de la homofobia en *Heartstopper* Vol. 1 (2016). Una investigación más profunda ha descubierto cuatro tipos diferentes de homofobias: cognitiva, general, específica e irracional. Estos diversos actos homofóbicos han influido directamente en la libertad y el bienestar de estos personajes.

**PALABRAS-CLAVE:** *Heartstopper* Vol. 1; Novela gráfica; Homofobia.

## 1 INTRODUCTION

The graphic novel series *Heartstopper*' (2016-2023) is a sequential narrative produced by the English cartoonist and illustrator Alice May Oseman. This series is divided into five volumes and tell the various episodic stories about the relationship of Charles Spring (Charlie) and Nicholas Nelson (Nick) at the Truham Grammar School for Boys. The incredible success of *Heartstopper* (2016-2023) has increased exponentially since its release on Tumblr as well as on other Comic Books platforms such as Tapas and Webtoon. The series has 123M views so far, and 6,2M likes just on Tapas. Although its author, Alice May Oseman, has great success on the internet, she has always dreamed of publishing the series of *Heartstopper* as a physical graphic novel. For this reason, the first volume of *Heartstopper* is a self-published with the help of her readers, who raised £58,925 on the Kickstarter platform. A year later, the Publisher House Hachette Children's Group launches *Heartstopper*, Vol. 1 (2016).

The Heartstopper, Vol. 1 (2016) has been recognized with relevant Sequential Arts awards such as The Children’s Illustrated Book of the Year and The Waterstones Book of The Year. Its plot encompasses multiple social themes related to the coming-of-age narratives, which spans from overcoming bullying to understanding their own sexualities. At first, Oseman ‘s readers are presented to the story of Nick and Charlie. The character of Charlie is suffering homophobia and Nick tries to help him amicably. The topic of homophobia permeates throughout the Heartstopper series. Although this topic appears frequently in popular narrations, it has received little attention in the scientific academia. The few publications are found in the Applied or Textual Linguistics (RIVAS, 2021), Schauer (SCHAUER, 2022) and (ALLEN, 2022).

In fact, homophobia is a quite complex phenomenon that can be found in various collective consciousnesses and manifested into multiple discriminative forms. For these reasons, this research aims to identify and analyze the different types of homophobias portrayed through the many Sequential Arts elements in the graphic novel Heartstopper Vol. 1. Therefore, we organized into three sections. In the first section, we will introduce a brief history of the LGBTQIAPN+ movements, along with the theory of the multi-faceted homophobia. In the second section, we will cast light upon the main Sequential Arts features such as the balloons and the panels. At last, in the third section, we shall explore the artistic representations of homophobia and propose a sequential analysis of Heartstopper, Vol. 1 (2016).

## **2 THE FACETS OF HOMOPHOBIA**

The concept of homophobia has assumed multiple meanings throughout history. All in all, homophobia entails the fear of or prejudice against homosexuals. However, its concept is much more complex and profound. According to Lyonga (2021), despite its limitation, the term homophobia makes

a remarkable contribution to homosexual activism, since it has drawn a lot of attention to various struggles who homosexuals must face daily.

Homosexuals have suffered out of pure hate for centuries. When it comes to the British context, Ackroyd (2018) points out that the early histories portray homosexuality as something of perversion with terrible consequences. The first British act against gay people dates to 1533. During the reign of Henry VIII, an identified homosexual should be targeted and persecuted. This law established the death penalty and only in 1861, this death penalty was abolished and then converted to a *minimum* of 10 years imprisonment.

There is a huge contrast between the Pagan and the Judaic-Christian traditions regarding the understanding of homosexual relationships. For Borrillo (2010), the Pagan cultures accept more the differences. In contrast, the Judaic-Christian traditions perceive them as immoral and sinful. These traditions have contributed to a great length of hostility toward homosexuals. As Ackroyd (2018) notes, most people persecuted was men. In fact, lesbians were never explicitly targeted by the British government.

Terribly seen, the punishments against homosexuals were not only long imprisonments. Still in compliance with Ackroyd (2018), castration and tagging were also used as forms of sentences. Gradually, a change has taken place. According to the Museum of London (2021), the last case of death sentence for homosexuality occurred in 1835. Subsequently, the decriminalization of homosexuality only happened with the Sexual Offences Act in 1967. Five years later, London hosted its first Pride Parade.

The cultural change of homosexuality to homosexualism has occurred relatively slow. The World Association for Sexual Health (WAS) only removed the term homosexuality from the international classification of diseases in 1973. According to Marjanovic (2023), drag queens paved the way for the LGBTQIAPN+ rebellions against police oppression, such as the Stonewall Inn

event in 1969. Many risings have subverted the concept of homosexuality into homosexuality.

Nevertheless, the concept of homophobia is still very negative and has influenced many people to date. For Weinberg (1972), homophobia is firstly referred to a religiously based fear of being closed in a setting with a homosexual. As a result, it creates barriers for homosexuals to participate in social activities. This leads to social exclusion and mistreatment since heterosexual people fear “losing” the thing they fight for, ergo home and family. Additionally, Shin (2019) pinpoints that homosexuality is often perceived as an “inferior” type of sexuality, which reinforces the idea of patriarchy.

The definition of homophobia has opened the door to the academic discussion on prejudice against homosexuals, as it removes the problem from the homosexual individual and placed it on people who do not tolerate those who do not fit the heterosexual norm (HEREK, 2004). According to Borrillo (2010), homophobia can manifest itself in four different levels, which are called: 1) cognitive, 2) general, 3) irrational, and 4) specific.

The cognitive homophobia highlights the differences present in human sexualities and question the dualism homo/hetero. For Borrillo (2010), the cognitive level of homophobia is marked by the discourse of tolerance. However, it does not lead to activism for LGBTQIAPN+ rights. On the contrary, no one is moved by the fact that homosexuals do not have the same rights as heterosexuals. The cognitive homophobia has its origins in the cultural production of the Judaic-Christian, since this society propagates the idea that homosexuality is wrong. These propagations usually occur through the popular media, which generates prejudice against all manifestations of affection among gay people. For this reason, many LGBTQIAPN+ members usually prefer to stay in the closet. Moreover, Benschoff (2006) advocates that being in the closet can

be very harmful, which might engender self-disgust and self-hatred. The cognitive homophobia can also be denominated internalized homophobia.

In turn, the general homophobia refers to the unfounded hostilities towards homosexuals and it is based on popular misconceptions about being attracted to the same sex. Conforming to Borrillo (2010), patriarchal societies use homophobia as a gender vigilance device. His statement is in consonance with Foucault's contemporary tenets about sexuality. For Foucault, the current sexual discourse is focused on defining people's sexual perversions. He adds that there is a sense of pleasure to those who have power to label others as perverts. Still for Borrillo (2010), the general homophobia constantly reminds individuals of their "correct gender" and questions the identity of those who present "traits" of homosexuality.

Subsequently, the irrational homophobia underscores the frequent acts of violence against homosexuals. This type of violence is always groundless and consubstantiated through mixed feelings of fear and disgust. In other words, the irrational homophobia can be described as the constant manifestations of people's phobic emotions toward homosexuals. Interestingly to notice, these phobias entail having or involving an extreme and/or illogical fear of or aversion to any gay affective attitude. Although Borrillo (2010) considers this type of homophobia quite limited, it is also the most dangerous, because it can trigger people's childhood traumas and/or current individual conflicts.

Finally, the specific homophobia can be characterized as a form of bigotry directed at specific individuals whose sexuality is not heterosexual. It is a very broad term and can affect any person, regardless of their sexual orientation. As Borrillo (2010) defends, the academia must consider the various differentiations of the terminologies related to LGBTQIAPN+ phobias. For instance, the gayphobia comprises specificities that are different from the lesbophobia. Black transwomen usually suffer much more than white transmen.

There is an intersectionality that must be considered. Otherwise, many types of violence against the LGBTQIAPN+ communities can be easily erased. Pursuant to Benschhoff (2006), both the general and the specific can be understood as structured forms of homophobia as well.

### ***3 THE MAIN ELEMENTS OF THE SEQUENTIAL ARTS***

The Sequential Arts encompass a variety of literary genres such as the comic books, the graphic novels, and the webcomics. Although they differ from each other, they also have many similar characteristics. According to Eisner (1985), the Sequential Arts are artistic and literary form that can combine a plethora of images and words to tell a certain a story. These combinations are not aleatory, but they are deployed in a specific order with the view of building up an organic process of creativity. All in all, the Sequential Arts may present many structural features. In relation to the comic books, their basic elements are usually the balloons, the captions, the gutters, and the panels.

The balloons are spaces that contain the character's speech and thoughts. The tail of the balloon points directly to the character, which allows the reader to understand who is speaking or what someone is thinking (KUKKONEN, 2013). Conforming to Eisner (1985), the shape of the balloons and the lettering are responsible for conveying meaning and the singularity of the character's emotions. Balloons with an explosion effect may symbolize yelling, while wavy balloons may embody weak speeches. Furthermore, the dotted lines which subscribe a balloon can be used for displaying whispers, whilst cloudy shapes may design different types of thoughts.

The caption boxes are widely utilized in comic books to indicate the narrator's voice. As Rifkind (2019) pinpoints, the captions or narrative boxes can correspond to film voice-overs since both aim to narrate the story through an unseen narrator. Additionally, Rifkind (2019) states that captions are



specifically written inside of rectangular shapes, usually on the top or bottom of the panel. In turn, and according to Cabero (2021) believes that these same captions may be applied to deliver extra information about one's characterization or plotting.

The gutter can be defined as the gaps between panels. Although some authors refer to the gutter as an "empty space", the cartoonist McCloud (1994) defends that the gutters increase the magic and the mystery of the comic books storytelling. This may occur because the reader is invited (un)consciously to interpret between these "empty spaces". Still for McCloud (1994), most of the comic books action is happening silently and unseen between each panel. Thusly, as stated by McCloud (1994), the gutter is not simply an "empty space", but a space full of meanings and experiences.

The panels can be easily recognized by their common rectangular borders and shapes that encapsulate the various diegetic conflicts related to the sequential storytelling. Pursuant to Cabero (2021), the panels are the basic units of significance found in any comic book. With that in mind, they may guide the reader's attentive focus into a specific part of the narration. Besides, for Eisner (1985), panels can be defined as an individual frame and/or single drawing. These individual frames are carefully posited in a multiple-panel sequence within the comic strips. In this way, they can be seen as essential tools used to represent arrangement, cadence, breadth, depth, rhythm and even time in the sequential plotting. In contrast, many panels in one singular page compose 1 frame.

#### ***4 THE MULTIPLE FACETS OF HOMOPHOBIA IN THE GRAPHIC NOVEL HEARTSTOPPER, VOL. 1***

The British graphic novel series Heartstopper is a current LGBTQIAPN+ coming-of-age sequential series, which has been created and drawn by the



English cartoonist Alice May Oseman. Her first publication is the novel *Solitaire* in 2014. However, her notoriety only comes with the self-publication of the first volume of *Heartstopper* in 2016 via the Hachette Children's Group Press. The chief plot of *Heartstopper*, Vol. 1 (2016) centers around the upcoming amorous relationship between the two protagonists, Charlie Spring and Nick Nelson, as they meet and fall in love. This series is an expanded adaptation of Oseman's novel *Solitaire* (2014) where these characters had already appeared. Initially, Nick notices that the rugby team lacks one player, because people seem to be more interested in soccer. Then, Nick asks Charlie if he was willing to join the rugby team. However, Charlie does not know how to play rugby. For this reason, Nick promises to teach Charlie how to play it and acknowledge his running skills. However, Charlie is a quite flamboyant teenager, which raise many questions in the rugby team.

Frame 1 - Thoughts on the new rugby player



46

Source: OSEMAN, 2016

The rugby players do not see Charlie as an equal. Although they recognize Charlie as a good person, his teammates insist on distancing themselves from him and do not want him on the team, due to his sexuality. According to Borrillo (2010), the cognitive homophobia aims to distinguish

people based on their sexualities, and it uses tolerant discourse that does not evoke changes in the systematic oppression of the LGBTQIA+ people. Thus, the balloon *“Does he even like sports? Everyone knows he’s gay”* can be understood as a clear display of the cognitive homophobia, since this rugby player does not want to have Charlie as a teammate, because he believes Charlie’s possible homosexuality may deter him from playing well.

The rugby team seem to agree that Charlie’s sexual orientation may prevent him from enjoying masculine activities such as sports. Most of their commentaries focus on Charlie’s feasible homosexual features: “[...] *he’s a fucking stick, he’s popular and he’s gay*”. As Borrillo (2010) notes, the general homophobia uses a gender vigilance device that verifies if people reject the “natural” attributes of their genders. Therefore, the first frame can also be comprehended as signs of the general homophobia, since Charlie’s teammates think he deliberately rejects his masculinity, based on their solely patriarchic misconceptions of gender.

The hostility of the rugby team towards Charlie is also depicted in frame 1 through his facial expressions and various gutters. As highlighted by Eisner (1985), the cartoonist may apply the gutters to emphasize the meaning between the interstitial spaces. In other words, the narrative silence can develop the plot as well. Having said that, the “empty spaces” among Nick’s countenance may indicate different types of homophobias, especially the ones considered irrational, due to its baseless fears. These silences are intensified by Nick’s expressions of worriedness and sadness present in and outside the speech balloons. Although Charlie accepts to be part of the rugby team, the various homophobias against him does not stop. Unfortunately, they are only deepened.

The first rugby match takes place in the Truham Grammar School for Boys, just after Charlie joins the team. Since Charlie is solely a backup player, he spends most of his time texting his friend Tao Xu. Charlie tells Tao that he thinks

Nick likes him, simply based on Nick’s constant impassionate attitudes toward him. Their affections grow stronger after their winning against the Visitors, which leads to a celebration. The second frame unfolds Nick’s friends’ conversation<sup>3</sup> about how Nick and Charlie seem to be very close. Nick’s friends comment on how Nick seems to have a crush on Charlie, because they show a public demonstration of affection by touching each other’s faces and giving hugs to one another. The conversation then reveals each friend’s speculation about Nick’s sexual orientation.

In the primary set of balloons, Christian states that Nick is not gay by using a tag question “*But Nick’s not gay, is he?*”, which can be understood as Nick’s supposed rejection of homosexuality. In turn, Otis’s speech in the balloon “*He doesn’t look gay. And didn’t he have a crush on that girl Tara Jones?*” indicates that Otis perceives gay people by their looks and behavior, and, consequently, he views Nick as a person who is not deviant in comparison to the gender norm, since Nick is into “masculine” things such as rugby and girls. This may be a representation of the general homophobia. As stated by Borrillo (2010), the general homophobia is quite common in patriarchal societies, because it is used as a gender vigilance device to alert people about negative traits such as femininity and homosexuality. That is, they can control other people’s lives through reassuring the “natural” attributes of the dominant gender, i.e., the masculine one. When Otis accentuates Nick’s allegedly manhood traits, he foregrounds this trait as acceptable, normal, and superior.

---

<sup>3</sup> From left to right: Christian, Sai, and Otis.

Frame 2 - Nick's sexual orientation mystery



204

Source: OSEMAN, 2017

Moreover, the facial expression and the homophobic speech inside Otis' balloon can express how this character (un)consciously might feel about his friend's sexuality. According to McCloud (2006), the human face can assume different forms that indicate their emotional mindsets and physical states. He also pinpoints how disappointment is an intermediary emotion, resultant of

sadness and surprise. Therefore, Otis' general homophobia can be depicted through the characterization of his falling and raising eyebrows subsequently. This is even augmented by his mouth-dropping. In contrast, the homophobic acts are temporary deterred when Miss Singh, the physical education teacher, enters in the frame. For Anggito & Sartono (2022), tolerance plays an essential role in reducing conflicts, and comics can be used for humanitarian purposes such as mutual respect. Thusly, the character of Miss Singh casts light on the importance of accepting people's differences by telling her students to not speculate on people's sexuality. Her innuendos are fundamental to discourage her students to judge people's sexual orientations based on their physical appearances and raise awareness about the complexities of the human sexualities.

The numerous homophobic acts against Charlie can be identified in other moments of the *Heartstopper*, Vol. 1 narrative. At first, Charlie is in a hidden gay relationship with Benjamin Hope, also called Ben, but he believes his feelings are unrequited. Most of this unrequited feeling is related to Ben's being in the closet while Charlie wants to be an open gay teenager. Conforming to Benschoff (2006), being in the closet may result in a plethora of dangers. Among these dangers, he pinpoints self-disgust and self-hatred. When homosexuals remain in the closet, they usually end up associating their sexuality with immorality and madness. This is a type of internalized homophobia. Moreover, they share a feeling of non-belongness, which can create attitudes of contempt against any open LGBTQIAPN+ member. Subsequently, Ben does not accept their breakup and begins harassing Charlie, compromising his mental and physical well-being.

In the meantime, Nick perceives that Charlie has been suffering in high school. In the frame 3, Oseman (2016) depicts Nick's memory of Charlie being treated badly by Ben and other classmates due to Charlie's possible homosexuality. The primary panel shows two smiling boys approaching an

unhappy Charlie, then Nick's appalled facial reaction and many balloons symbolizing gossip. The gossip appears in the shape of balloons that are fading into the background while their words are accentuated. As a result, Charlie seems ashamed about and defenseless to the terrible things that are being darted toward him.

Frame 3 - Nick's memory about Charlie's suffering



Source: OSEMAN, 2016

The Truham Grammar School boys' speech unveil their various unsound opinions against Charlie's possible homosexuality. These fears can be identified in practically every balloon of frame 3 such as "Ew don't touch him", and "so gross". These messages portray these boys' irrational fears of contracting Charlie's homosexuality, as if this is a type of disease. For Borrillo (2010), the irrational homophobia is expressed by the disgust and the unjustified emotions toward homosexuals. Without any explanations and/or



motives, they throw at Charlie pejorative terms like “*faggot*” and “*gaylore*”. In fact, these terms are homophobic slurs that are intended to remind Charlie of his effeminacy. Interestingly to notice, people’s singular homophobic fears are frequently materialized in small groups. Therefore, collectively, they become horrendous acts of the general homophobia as well.

The speeches inside the balloons of frame 3 are not solely words from Nick’s remembrances. As McCloud (1994) notes, humans’ perception of comic books reality needs faith, since it is built on fragments that they experience through their senses. Technically, this is called closure. Although the boys saying homophobic things to Charlie do not appear in Nick’s memory, the readers may commit closure, because they can associate these balloons with the other students’ speeches. Moreover, the readers can even relive their homophobic past experiences, both as perpetrators and/or victims. In line with Eisner (1985)’s tenets, every sequential panel must be comprehended as the cartoonists’ singular viewpoints of the world, i.e., each panel is an artistic representation of people’s reality. This can trigger a multitude of emotions in their readers. Having said that, the gutters between each panel in frame 3 might remind Oseman’s readers of their own homophobic beliefs, discourses and even prejudices. Hazardously, people’s cognitive and irrational homophobias can convert into something more structured such as the general and the specific forms. As Benshoff (2006) defends, the structured homophobia is more dangerous, because it is much more difficult to change, as it is already crystallized in the collective consciousness.

One of the main events in *Heartstopper*, Vol. 1 (2016) takes place in Harry’s birthday, who is the chief bully among the Truham Grammar School boys. While Nick and Charlie chat with each other, Harry interrupts them to introduce Tara Jones to Nick. She is a lesbian in the closet, and few people know about her sexual orientation. As a direct result, Charlie feels extremely insecure, and he leaves the party. On talking to Tara, Nick realizes that Charlie is gone.

Therefore, Nick decides to find Charlie in the crowd. He asks all his friends if they have seen Charlie. However, they have not. In contrast, Nick's friends start questioning him the reasons why he is friends with Charlie.

Frame 4 - Questioning Nick and Charlie's Friendship



Source: OSEMAN, 2016

The Harry's birthday can be considered a turning point of his friendship with Nick. Through a series of inappropriate questions in frame 4: "*Why do you even hang out with him?*" and "*But why?*", Harry implies that he does not accept to be around people with possible different sexualities. According to Borrillo (2010), the cognitive homophobia highlights the heterosexual insensitivity to the shortage of homosexuals' rights. In any moment of his birthday party, Harry displays any sign of welcoming Charlie's presence. In fact, Harry tries to distance everybody else from Charlie by pinpointing his allegedly effeminate traits. He goes on to indicate that Nick is friends with Charlie out of pity.

Additionally, the frame 4 illustrates Harry's various suspicions about Nick and Charlie's romantic relationship. Conforming to McCloud (2006), the suspicious face is recognizable by some key features such as the tilted head, the narrow side eye, and the furrowed brow. In relation to Harry's facial



expressions, they seem to be combined with a disgusted countenance, because of his mouth-dropping. As Borrillo (2010) notes, the irrational homophobia is also manifested through the feelings of insecurity and self-doubt. The cartoonist Oseman may exaggerate Harry's facial reactions to infer he questions his own sexual orientation and may even be a homosexual as well.

#### **4 FINAL CONSIDERATIONS**

The sequential narrative of *Heartstopper* Vol. 1 portrays multiple facets of homophobia: cognitive, general, irrational, and specific (BORRILLO, 2010). These portrayals appear throughout the plot; however, we identify chiefly in three very distinctive moments. The representations of the cognitive and the general homophobias are quite broad in the frames from the rugby team. The irrational is quite illustrative in the various affective acts between Charlie and Nick. In turn, the specific homophobic attitudes are thrown toward Charlie's mere presences. Interestingly to notice, all these narrative representations of homophobia are based on fearful, illogical, and unempathetic beliefs as well as discourses.

In contrast, this present study has found three major limitations that can be approached in future research. Our analytical objective was upon the two protagonists: Charlie and Nick. Nevertheless, most of the multiple facets of homophobia were identified in Charlie's characterization. Moreover, the graphic novel *Heartstopper* Vol. 1 has many relevant supporting characters such as Elle and Tao. They display more complex LGBTQIAPN+ phobic intersectionality. We could not tackle with their own discriminative problems whatsoever. We sincerely advise future researchers to focus more on these themes through a more intersectional lens.

## REFERENCES

ACKROYD, Peter. *Queer City: gay London from the Romans to the present day*. Abrams Press, 2018

ALLEN, Melissa. "In a Romantic Way, Not Just a Friend Way!": Exploring the Developmental Implications of Positive Depictions of Bisexuality in Alice Oseman's *Heartstopper*. *Journal of Bisexuality*, v. 23, n. 2, p. 197-228, 2023.

ANGGITO, Albi; SARTONO, E. Kus Eddy. *The development of multicultural education comics to embed tolerance character for 4th grade of elementary school*. *Jurnal Prima Edukasia*, v. 10, n. 1, p. 66-81, 2022.

BENSHOFF, Harry. *Monsters in the Closet: Homosexuality and Horror Film*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

BORRILLO, Daniel. *História e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CABERO, Enrique del Rey; GOODRUM, Michael; MELLADO, Josean Morlesín. *How to Study Comics & Graphic Novels: a graphic introduction to comics studies*. Londres: Oxford Comics Network, Based At Torch The Oxford Research Centre In The Humanities., 2021.

DRESCHER, Jack. *An Interview with George Weinberg, PhD*. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, v. 20, n. 1, p. 87-93, 2016.

EISNER, Will. *Comics & sequential art* Tamarac. FL: Poorhouse Press, 1985.

FASOLI, Fabio et al. *Not "just words": Exposure to homophobic epithets leads to dehumanizing and physical distancing from gay men*. *European Journal of Social Psychology*, v. 46, n. 2, p. 237-248, 2016.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction Volume One*. New York: Random House, Inc, 1990.

HEREK, Gregory M. *Beyond “homophobia”*: Thinking about sexual prejudice and stigma in the twenty-first century. *Sexuality research & social policy*, v. 1, p. 6-24, 2004.

KUKKONEN, Karin. *Studying comics and graphic novels*. John Wiley & Sons, 2013.

LYONGA, Frida. *Shades of homophobia*: A framework for analyzing negative attitudes toward homosexuality. *Journal of homosexuality*, v. 68, n. 10, p. 1664-1684, 2021.

MARJANOVIC, Natacha. “*Be Proud, and Loud*”: Linguistic Markers of Pride in Drag Queens’ Spoken Discourse. *Discours. Revue de linguistique, psycholinguistique et informatique. A journal of linguistics, psycholinguistics and computational linguistics*, n. 32, 2023.

MCCLOUD, Scott. *Understanding comics: The invisible art*. Northampton, Mass, v. 7, p. 4, 1994.

MCCLOUD, Scott; TRAVERS, Kate; WILLIAMS, John. *Making comics: Storytelling secrets of comics, manga, and graphic novels*. 2006.

MTUSE, Nomzamo. *The experiences of homophobia for lesbians who live in Cape Town townships*. 2021.

Museum of London. (2021). *London LGBT+ History*. Acesso em 27 Mai, 2023. Disponível em: <https://www.museumoflondon.org.uk/schools/learning-resources/lgbt-history>

OSEMAN, Alice. *Heartstopper*. 2016. Disponível em: <https://tapas.io/series/Heartstopper/info> Acesso em: 25 jan. 2023.

OSEMAN, Alice. *Heartstopper*. 2019. Disponível em: [https://www.webtoons.com/en/challenge/heartstopper/list?title\\_no=32966](https://www.webtoons.com/en/challenge/heartstopper/list?title_no=32966) Acesso em: 25 jan. 2023

RIFKIND, Candida; CHRISTOPHER, Brandon; RL, Alice. *How Comics Work: A 1BUW Production*. 2019. Disponível em: [uwinnipeg.ca/1819](http://uwinnipeg.ca/1819). Acesso em: 20 abr. 2023

RIVAS, Marta Revilla. *Heartstopper: Using Young Adult LGBTQ+ Literature in the EFL Classroom*. 2021.

SCHAUER, Gila A. *Exploring the potential of graphic novels for L2 pragmatic teaching and learning—focus on young learners*. *The Language Learning Journal*, v. 50, n. 4, p. 491-505, 2022.

SHIN, Kyunghye. *A comparative analysis of Korean and American prospective teachers' perceptions of LGBTQ issues*. *Education as Change*, v. 23, n. 1, p. 1-22, 2019.

VENTRIGLIO, Antonio et al. *Homophobia and mental health: a scourge of modern era*. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, v. 30, p. e52, 2021.

WEINBERG, George H. *Society and the healthy homosexual*. Macmillan, 1972.

Recebido em 06/08/2024.

Aceito em 25/04/2024.

# O TESTEMUNHO DE RICARDO PIGLIA EM “UM DIA NA VIDA”

THE TESTIMONY OF RICARDO PIGLIA IN “A DAY IN THE LIFE”

Carla Carolina Moura Barreto<sup>1</sup>

PIGLIA, Ricardo. *Um dia na vida*: os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2021.

“A narração alivia o pesadelo da História.”

(*Um dia na vida*, Ricardo Piglia)

As escritas de si têm desempenhado um papel significativo na literatura, permitindo aos autores explorar suas próprias experiências de vida e oferecer insights profundos sobre a condição humana. Esses escritos desafiam os limites entre a realidade e a ficção, convidando o leitor a adentrar na intimidade do autor e a refletir sobre questões universais através das lentes individuais. Além disso, também desempenham um papel crucial na preservação da memória coletiva e na construção de uma narrativa histórica mais abrangente. Ao compartilhar suas experiências pessoais, os autores fornecem testemunhos vivos de eventos e contextos históricos, contribuindo para a compreensão e reflexão sobre determinados períodos e culturas. Essa interseção entre o individual e o coletivo enriquece a literatura e possibilita um diálogo profundo entre o passado, o presente e o futuro.

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal de Roraima – Brasil. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil, com período sanduíche em Universidad de Buenos Aires – Argentina. Bolsista FAPESP – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2825-4451>. E-mail: [carolinbarreto1@gmail.com](mailto:carolinbarreto1@gmail.com).

Neste contexto, um trabalho literário que se destaca é a trilogia *Os diários de Emilio Renzi*, escrita pelo argentino Ricardo Piglia. Piglia é considerado referência na literatura contemporânea argentina, por ter escrito obras como *Respiración artificial* (1980) e *Plata quemada* (1997). Além de escritor, era professor, editor, crítico literário e grande estudioso da literatura de seu país. Ao longo de sua vida, Piglia dedicou-se à escrita de diários íntimos, registrando experiências e reflexões pessoais. Esses registros, que totalizam 327 cadernos<sup>2</sup>, foram cuidadosamente organizados e transcritos para três livros, enriquecidos com detalhes, introduções e textos inéditos, todos assinados pelo personagem assíduo de sua obra, Emilio Renzi<sup>3</sup>.

As obras que compõem a trilogia, *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) e *Un día en la vida* (2017), foram publicadas no Brasil pela editora *Todavía*, nos anos 2017, 2019 e 2021, respectivamente. Nestas obras, Piglia reflete sobre diversos temas como literatura, identidade, memória e a própria escrita. Suas reflexões são desafiadoras e nos oferecem uma visão singular sobre a vida de um escritor e os prós e contras do processo criativo. Ao longo de seus diários, o autor transita entre 1ª e 3ª pessoa verbal para falar sobre si, resultando em um distanciamento, uma cisão. Piglia fala sobre “viver em terceira pessoa” e, desse modo, estabelece um duplo: Piglia/Renzi, eu/outro: “o tempo todo me espanto, como se eu fosse outro (e é isso que eu sou)” (PIGLIA, 2017, p. 224). O mesmo discurso permanece no último tomo da

---

<sup>2</sup> Em 2015, o cineasta Andrés Di Tella lançou um documentário intitulado *327 cuadernos*, filme que nos mostra o escritor Ricardo Piglia revisitando os cadernos pessoais que manteve há mais de 50 anos, a fim de organizá-los e publicá-los. Atualmente, os 327 cadernos de Piglia fazem parte do acervo da Universidade de Princeton.

<sup>3</sup> Emilio Renzi surgiu pela primeira vez no discurso ficcional de Piglia em 1967, no conto *La invasión* publicado em livro homônimo. O personagem apareceu posteriormente em diversas outras obras de Ricardo Piglia, como *Respiración artificial* (1980) e *El camino de ida* (2013). Renzi representa uma versão ficcionalizada de seu criador, uma vez que compartilha alguns “biografemas” com Piglia, como seu nome próprio. O nome do personagem faz parte do nome completo do autor: Ricardo **Emilio** Piglia **Renzi**. Com isso, Piglia cria um diálogo entre sua própria identidade e a persona literária de Renzi, estabelecendo, assim, um vínculo profundo e complexo entre o autor e sua obra.

trilogia: “Falo e sou outro, estou afastado de mim [...]” (PIGLIA, 2021, p. 111). Assim, Piglia ancora-se em outro para escrever sobre si, apresentando-se como um “biógrafo de si mesmo”, o que torna o texto paradoxal. Vale ressaltar que essa cisão já se manifesta no ato de Piglia desarquivar seus cadernos e realizar um trabalho de reescrita, posto que aquele que revisita os diários e os reescreve já não é o mesmo captado no momento da escrita, tampouco aquele que foi escrito, é de fato, um outro, um “isto foi”, pensando na teoria da fotografia, de Barthes (2017).

Tomarei como foco aqui o último volume da trilogia, *Um dia na vida* (2021), que encerra de forma magistral a saga iniciada nos tomos anteriores. A obra está dividida em três partes: I. *Os anos da peste*, que apresenta alguns fragmentos de diários, datados de 1976 a 1982; II. *Um dia na vida*, narrativa em que Renzi fala sobre si em terceira pessoa; e III. *Dias sem data*, composta por relatos aleatórios da vida do personagem, como sua última aula ministrada em Princeton e o surgimento da Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), doença que afetou sua mobilidade e comunicação.

Em *Os anos da peste*, Piglia nos conduz por um labirinto de memórias e reflexões sobre a última ditadura militar argentina, principalmente. O título do capítulo faz referência à obra *A peste*, de Albert Camus. A peste é uma metáfora utilizada pelo autor para definir uma “praga que assolava uma comunidade em consequência de um crime perpetrado na própria sede do poder do Estado. Um crime estatal que provoca nos cidadãos – sob a forma de uma epidemia – o terror e a morte.” (PIGLIA, 2021, p. 13). Desse modo, os anos da peste são os anos sombrios em que os cidadãos argentinos sofrem desse mal estatal que aterroriza a sociedade. Temas como a repressão, a censura e a violação dos direitos humanos são abordados pelo autor, que, gradativamente, revela as consequências do regime militar sobre a sociedade argentina, contando o que viu e viveu nesse período. Assim, os cadernos de Renzi, como ele próprio



reconhece, servem como um testemunho literário desse tempo, de modo a oferecer uma visão poderosa e crítica sobre a história argentina:

A peste, portanto, e nós, testemunhas, contamos o que vivemos naquele tempo sombrio; meus cadernos são um registro alucinado e sereno da experiência de vida em estado de exceção. Tudo parece continuar igual, as pessoas trabalham, se divertem, se apaixonam, se distraem e não parece haver sinais visíveis do horror. Isso é o mais sinistro, sob uma aparência de normalidade, o terror persiste e a realidade cotidiana continua aí como um manto, mas às vezes um vazamento deixa ver a verdade crua. (PIGLIA, 2021, p. 14-15).

Piglia observa que, apesar de tudo aparentar normalidade no início da ditadura, o terror persiste oculto por trás de uma fachada cotidiana. Por isso, também, ele precisa narrar e dar seu testemunho. Esse fragmento nos lembra da importância de documentar e dar voz às vivências em momentos de repressão e opressão, visando preservar a memória histórica e desvendar a realidade por trás das aparências.

Em meio a todo o horror, amigos de Renzi desapareciam e exilavam-se, no entanto, mesmo correndo riscos, ele resiste ao exílio e permanece na Argentina. Nesse período, acompanhamos ainda os bastidores da criação da célebre obra de Ricardo Piglia, seu primeiro romance, *Respiración artificial*. O escritor, na voz de Renzi, compartilha suas primeiras ideias e fornece detalhes sobre a produção dos capítulos, as alterações feitas, a finalização, a expectativa de publicação e o medo da censura, posto que a obra trata da ditadura argentina sem mencioná-la diretamente. Essas colocações permitem que o leitor entenda melhor o processo criativo de Piglia, de modo a adquirir uma perspectiva mais profunda sobre as motivações, as escolhas artísticas e o processo de transformação de ideias do autor ao escrever sua obra.

Em *Um dia na vida*, Renzi cede a palavra a outro narrador e sua vida passa a ser contada integralmente em terceira pessoa. O capítulo inclui fragmentos de cartas, sonhos e a narrativa de um barman que costumava servir

Renzi e observá-lo no bar em que frequentava. Também são apresentadas reflexões ensaísticas sobre temas como memória e esquecimento, produzidas a partir das aulas ministradas por Renzi.

O capítulo abrange diferentes dias da vida de do escritor, tornando difícil identificar sobre qual dia em particular o título se refere. No entanto, podemos supor que seria o dia da morte de seu primo Horacio, considerado seu "duplo fraternal". Renzi se sente culpado por não ter feito o suficiente para impedir a morte de seu primo e carrega o peso dessa culpa, o que o deixa amargurado e traumatizado.

O tema da morte de Horacio abre o capítulo e é retomado ao longo de toda essa segunda parte do tomo. Renzi é levado a relembrar este fato e, com isso, passa a refletir sobre os infortúnios e as alegrias do esquecimento. Ele quer esquecer, deixar esse passado para trás e acredita que precisa narrar para apagar essas lembranças: “*Se você consegue narrar, está salvo. É preciso repetir para não lembrar. Não lembrar (a morte de Horacio?), esquecer é uma arte como qualquer outra*” (PIGLIA, 2021, p. 185, grifo meu). O remorso de Renzi é tão grande que ele finaliza o capítulo com uma confissão ao padre, admitindo: “*Eu me sinto um criminoso, carrego um morto na consciência [...]*” (PIGLIA, 2021, p. 262). Em seguida, após o término da confissão, Renzi se sente aliviado, “*puro e a salvo*”, segundo o narrador, e pronto para iniciar o próximo capítulo.

Um ponto muito interessante presente na segunda parte do livro de Piglia é a descrição do trabalho de transcrição dos diários de Renzi. Acompanhamos o personagem transformando seus cadernos no que agora temos em nossas mãos: seu romance, o que atribui à obra um caráter metaficcional. Além disso, Piglia insere um fragmento peculiar em seu livro: um texto crítico sobre os *diários de Emilio Renzi*. Somos apresentados a um fragmento sobre o chamado *Livro do naufrágio*, que corresponde aos diários de Renzi. O texto, escrito em linguagem formal, aborda a descoberta do livro por

dois pescadores que o encontram entre ruínas e o impacto que essa descoberta causa. O autor constrói um texto informativo e crítico sobre os diários, considerado por estudiosos (no universo do relato, após sua descoberta), como “um dos testemunhos mais antigos da prática literária nos tempos de expansão da cultura web” (PIGLIA, 2021, p. 249).

Em seguida, o leitor passa a compreender a gênese desse relato sobre o descobrimento do diário e o motivo pelo qual ele foi inserido na narrativa. Tudo foi resultado de um sonho de Renzi, que optou por registrá-lo e incorporá-lo ao seu livro como uma espécie de conto ensaístico sobre a própria obra. Com isso, Piglia apresenta uma autoreflexividade narrativa, própria da metaficção que, segundo Hutcheon (1984), consiste em uma ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa ou identidade linguística. Assim, o texto possui um viés metalinguístico, uma vez que traz reflexões e discussões sobre a própria linguagem e sobre o processo de construção da obra.

A última parte dos diários de Emilio Renzi, intitulada "Dias sem data", encerra a série com uma estrutura dividida em 11 partes. Narrado em primeira pessoa, o capítulo apresenta fragmentos não datados organizados por temas. Essas anotações abrangem os últimos anos do escritor, mesclando memórias felizes com relatos dos melancólicos dias da "queda" de Renzi, termo utilizado no último fragmento para descrever o período em que ele esteve doente.

Ao longo do capítulo, testemunhamos o personagem sendo progressivamente afetado pela ELA: “Morrer é difícil, algo está acontecendo comigo, não é uma doença, é um estado progressivo que altera meus movimentos. Isto não está funcionando. Começou em setembro do ano passado, não conseguia fechar os botões de uma camisa branca” (PIGLIA, 2021, p. 310). Conforme os dias passam, a situação se agrava cada vez mais: “os dedos pararam de obedecer” [...]. A mão direita está pesada e indócil, mas consigo escrever. Quando não conseguir mais...” (PIGLIA, 2021, p. 310-311). Piglia

descreve o estado progressivo que afeta seus movimentos físicos. Através dessas palavras, sentimos a percepção do autor sobre sua própria condição e a conscientização de que algo está se transformando dentro dele. O ato de não conseguir fechar os botões de sua camisa, por exemplo, revela a gradual perda de habilidades e o impacto dessas mudanças em sua vida. Esse fragmento desperta reflexões sobre a finitude humana e a luta contra os efeitos debilitantes da doença, evidenciando a batalha enfrentada diante da inexorabilidade da condição.

Além disso, assim como em seus diários anteriores, Renzi, ao longo de *Dias sem data*, narra sobre o processo de criação, compartilha reflexões sobre suas leituras e cita frases de grandes escritores, como Tchékhov, Tolstói, Beckett, Kafka, Hemingway, etc. Nesse conjunto de relatos, somos levados a testemunhar a despedida de Renzi em Princeton e seu retorno à Argentina, seu país de origem, agora redemocratizado. Ademais, o autor também nos conduz por suas reflexões acerca do gênero diário:

Depois de tantos anos escrevendo nestes cadernos, comecei a me perguntar em que tempo verbal eu deveria situar os acontecimentos. Um diário registra os fatos enquanto eles ocorrem, não os rememora nem os organiza narrativamente. Tende à linguagem privada, ao idioleto. Por isso, quando lemos um diário, encontramos blocos de existência, sempre no presente, e só a leitura permite reconstruir a história que se desenrola invisível ao longo dos anos. Mas os diários aspiram ao relato e nesse sentido são escritos para serem lidos (mesmo que ninguém os leia). (PIGLIA, 2021, p. 278).

Neste trecho, Piglia ressalta que os diários aspiram ao relato, ou seja, eles têm a vontade intrínseca de se tornarem narrativas, mesmo que sejam destinados a uma audiência potencialmente inexistente. Essa dualidade é fascinante, pois revela a ambiguidade inerente ao ato de escrever um diário. Por um lado, ele serve como um espaço íntimo de expressão pessoal, onde o autor pode despejar seus pensamentos, emoções e reflexões sem restrições. Por outro lado, há a esperança de que alguém, mesmo que no futuro distante, possa ler

essas palavras e compartilhar da experiência do autor. Dessa forma, Piglia nos convida a refletir sobre a complexidade do gênero diário, que transcende sua função inicial de registro pessoal.

Em *Um dia na vida*, Piglia, por meio de Renzi, explora a intersecção entre a vida pessoal e a esfera pública, oferecendo um relato sobre si e um retrato da sociedade argentina e do contexto histórico em que a narrativa se desenrola. Assim, seu texto está ligado à reconstrução do presente e do passado e possui uma relação intrínseca com o testemunho, uma vez que traz consigo o relato de sua experiência pessoal. Segundo Derrida (2015), um testemunho “diz, na primeira pessoa, o segredo, partilhável e impartilhável, do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto do que estive em posição de viver, ver, entender, tocar, sentir e ressentir” (DERRIDA, 2015, p. 52), sendo, portanto, a experiência algo fundamental para sua existência.

É importante ressaltar que Piglia utiliza uma abordagem literária e ficcional em sua escrita, o que significa que os *Diários de Emilio Renzi* não devem ser interpretados como um registro estritamente autobiográfico, mas sim como uma construção narrativa que incorpora elementos reais e fictícios, incluindo o testemunho como uma das ferramentas para explorar a condição humana e a sociedade.

Por fim, *Um dia na vida* é uma leitura que exige atenção e envolvimento do leitor, mas recompensa generosamente aqueles que se entregam à experiência. Piglia nos desafia a questionar nossas próprias percepções da realidade e a refletir sobre escrita, memória, política, arte e relacionamentos. A obra é um exemplo notável da maestria literária de Piglia que, mais uma vez, demonstra sua habilidade em explorar diferentes formas e estilos narrativos, aprofundando-se em temas universais de uma maneira singular. Para os amantes da literatura contemporânea, *Um dia na vida* é uma leitura

indispensável, que provoca, emociona e nos convida a mergulhar nas profundezas da mente e do coração de Emilio Renzi/Ricardo Piglia.

### **REFERÊNCIAS**

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Tradução Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação*. Tradução de Sergio Molina São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Um dia na vida: os diários de Emilio Renzi*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

Recebido em 24/07/2023.

Aceito em 25/04/2024.