



Uema
UNIVERSIDADE ESTADUAL
DO MARANHÃO



PROGRAMA DE
**PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS**
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DO MARANHÃO - UEMA



Eduema



Limites em **Trânsito:**

ensaios crítico-teóricos
sobre literatura

Douglas De Sousa
José Ailson Lemos
Rhusily Lira
(Organizadores)

Douglas De Sousa
José Ailson Lemos
Rhusily Lira
(Organizadores)

LIMITES EM TRÂNSITO:
ensaios crítico-teóricos sobre literatura

São Luís – MA
2026

EDITOR RESPONSÁVEL

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Denise Maia Pereira

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa

Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa

PROJETO GRÁFICO EDIAGRAMAÇÃO

Marcos Adriano Gatinho Lopes

Limites em trânsito: ensaios crítico-teóricos sobre literatura [recurso eletrônico]. / organizadores Douglas de Sousa, José Ailson Lemos, Rhusily Lira - São Luís - MA: EDUEMA, 2026.

378f.il.color.

ISBN: 978-85-8227-750-8

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Teoria literária. 4. Interdisciplinaridade. I. Sousa, Douglas de.[org] [et.al]. II.Título.

CDU:831.134.3(81)

Sumário

7

Introdução

9

Vestígios do Complexo de Édipo em O Ateneu, de Raul Pompeia

Aline Araújo Rocha
Douglas De Sousa

23

A Simbologia da morte em A viagem, de Virginia Woolf

Natália Leitão Barros da Silva

42

Assim contam na beira do cais: o imaginário da água em Mar morto, de Jorge Amado

Rebeca Campos Silva
Josenildo Campos Brussio

64

Traços expressionistas em A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues: entre o trágico e o grotesco

Élcia Liana Cutrim de Jesus
Douglas De Sousa

96

Kazuo Ishiguro e Mark Romanek: sobre a autoria na literatura e no cinema

Daniel Vítor de Souza Batista
José Ailson Lemos de Souza

110

Autoria na literatura e no cinema: uma reflexão a partir da adaptação do romance o ódio que você semeia

Thamyres Pereira de Souza
José Ailson Lemos de Souza

126 **Autoria na literatura: considerações sobre Margaret Atwood e o romance *O conto da aia***

Lucas Lima Sousa dos Santos
José Ailson Lemos de Souza

146 **Entre lembranças e lugares: a escrita de Adélia Prado**

Larissa Silva e Silva
Rhusily Reges da Silva Lira

159 **A Jornada de Individuação e Pertencimento de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto**

Maria das Dores Costa Campos
Everaldo dos Santos Almeida
Linda Maria de Jesus Bertolino

174 **Imagem e Ambivalência em *o Auto da Compadecida***

Everaldo dos Santos Almeida
Maria das Dores Costa Campos
Andréa Teresa Martins Lobato

200 **Mapas para a criação de uma Cidade em *Avalovara*, de Osman Lins**

Laylah Yaphah Coêlho Cruz
Carlos André Pinheiro

218 **A Pobreza da Experiência e a Algodofobia na Era Pós-narrativa**

Michel Augusto Carvalho da Silva
Luizir de Oliveira

237 **A formação do Brasil em *O guarani*, de José de Alencar e em *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado**

Liz Lanne Costa Lima
Douglas De Sousa

257 **Corpo-rio: Prostituição e Maternidade na Narrativa de Carla Madeira**

Andreza Clara Sousa Santos
Jurema da Silva Araújo

277 **O narrador em *Autobiography of Red* de Anne Carson**

Jonas Vinicius A. da Silva Santos
José Ailson Lemos de Souza

292 **As urdiduras criativas e fundamentos históricos na criação de *Os Tambores de São Luís* e nos diários de Josué Montello**

Saulo Barreto Lima Fernandes

310 **Subvertendo o Texto Canônico e Abolindo a Mudez da Ilha: a Tempestade Reescrita por Mulheres**

Glacilda Nunes Cordeiro

325 **Entre Becos e Memórias: Reflexões Sobre a Poética de Cora Coralina**

Maria Eugênia Gomes de Sousa
Rhusily Reges da Silva Lira

342 **Ressentimento amoroso em *O Mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira**

Rhusily Reges da Silva Lira
Herasmo Braga de Oliveira Brito

357 **Ficção, Autoficção e o Espaço Biográfico: Narrativas do Eu na Cultura Contemporânea**

Emanoel Nogueira Ramos

Introdução



Os ensaios reunidos no presente volume funcionam como uma chave hermenêutica salutar que registra a pluralidade da pesquisa em literatura na atualidade. Destaca-se aqui o gesto privilegiado de contemplar os estudos literários por meio de um equilíbrio entre o rigor característico da atividade acadêmica e da liberdade especulativa que caracteriza o ideal ensaístico. Os artigos que compõem esta coletânea não obedecem a uma linearidade temática rígida, nem se submetem à rigidez de uma disciplina fechada. Pelo contrário, é justamente no intervalo entre saberes — entre a literatura e a filosofia, a história e a crítica cultural, a sociologia e a arte — que cada um dos autores encontra sua direção argumentativa. Assim, o conjunto se organiza menos como um sistema de respostas acabadas do que como um dispositivo de perguntas bem formuladas, onde os textos revelam-se, para retomar as palavras de Adorno, tanto como “forma aberta” quanto como “crítica do sistema”.

Os textos desta coletânea testemunham essa vocação para o trânsito entre esferas aparentemente apartadas. Seja ao interrogar os limites da representação, ao revisitar cânones sob a luz de questões contemporâneas, ou ao arriscar-se entre as zonas de sombra que habitam os discursos instituídos, os autores convidam o leitor a um movimento de deslocamento: o pensamento que aqui se exerce é menos o da certeza do que o da inquietação metódica.

A ordem de apresentação dos textos pretende ser menos uma hierarquia do que um percurso possível, um fio que afirma a pertinência labiríntica da leitura. Cada ensaio, porém, preserva sua autonomia: pode ser lido isoladamente, como um organismo completo, ou em diálogo com os demais, deixando que ecos, contrastes e aproximações eletivas se manifestem ao longo da experiência do leitor.

Agradecemos, por fim, aos autores que aceitaram o desafio de pensar sem rede, contribuindo com um projeto que se quer pautar na crença da força de nossa produção acadêmica, aqui revelada menos na assertividade da tese do que na delicadeza do gesto especulativo.

Que este volume encontre, em seus leitores, a contrapartida que todo texto acadêmico espera — não a adesão passiva, mas o retorno ativo, o pensamento que, ao se defrontar com o pensamento do outro, torna-se, ele mesmo, conhecimento.

Boa leitura!





1

Vestígios do Complexo de Édipo em *O Ateneu*, de Raul Pompeia

*Aline Araújo Rocha
Douglas De Sousa*



1. Introdução

Este trabalho investiga as relações entre psicanálise e literatura, com ênfase na forma como o Complexo de Édipo, conceito central da teoria de Sigmund Freud, pode ser identificado e interpretado no discurso literário. Para tanto, toma-se como objeto de análise o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, obra significativa da literatura brasileira do final do século XIX. A investigação busca compreender de que maneira elementos da teoria psicanalítica se manifestam na construção narrativa e na configuração das relações entre os personagens, evidenciando a interlocução entre literatura e psicanálise.

Partindo desse diálogo interdisciplinar, propõe-se uma leitura do romance sob a perspectiva psicanalítica, observando especialmente a construção do personagem Sérgio e as tensões afetivas que atravessam sua experiência no internato. Nesse sentido, a análise privilegia as possíveis manifestações do complexo de Édipo presentes em determinadas passagens da narrativa, considerando a relação do protagonista com a personagem Ema. A discussão apoia-se, ainda, na ideia de que a literatura constitui um espaço privilegiado para a representação simbólica de conflitos psíquicos, aspecto frequentemente destacado pela própria tradição psicanalítica.

De acordo com Araripe Júnior, a escrita de Raul Pompeia em *O Ateneu* apresenta traços de um realismo subjetivista, no qual a dimensão psicológica dos personagens ocupa lugar central na construção narrativa. Nesse contexto, o romance pode ser compreendido como uma obra de forte caráter introspectivo, marcada pela exploração das percepções, lembranças e sentimentos do narrador-protagonista.

A narrativa acompanha as memórias de Sérgio, que rememora sua experiência em um colégio interno após ser afastado do ambiente familiar. Nesse espaço, o internato funciona como uma espécie de microcosmo social, no qual o personagem enfrenta situações de conflito, descoberta e amadurecimento. A estrutura memorialística do romance confere destaque ao tempo psicológico, fazendo com que episódios e personagens sejam reconstruídos a partir da perspectiva subjetiva do narrador adulto.

Dessa forma, a análise proposta busca evidenciar como a escrita de Raul Pompeia mobiliza elementos da subjetividade e da experiência individual, possibilitando uma leitura que aproxima literatura e psicanálise. Nesse sentido, considera-se que a obra literária pode constituir um espaço privilegiado para a investigação de aspectos do inconsciente e das dinâmicas afetivas que atravessam a experiência humana.



2.

Relações entre literatura e psicanálise: uma leitura psicanalítica de *O Ateneu*

As possibilidades de interpretação de uma obra literária são amplas e multifacetadas. Conforme observa Maria da Glória Bordini, a relação entre literatura e psicanálise pode assumir diferentes direções analíticas, dependendo do campo teórico privilegiado. Quando se fala em “literatura e psicanálise”, a crítica literária se vale de conceitos psicanalíticos para interpretar o texto literário. Já na perspectiva de “psicanálise e literatura”, é o discurso literário que passa a funcionar como material de reflexão para a teoria psicanalítica. Nesse sentido, a obra *O Ateneu*, de Raul Pompeia, constitui

um campo fecundo para a observação de elementos associados ao Complexo de Édipo, conceito central da teoria desenvolvida por Sigmund Freud.

Partindo dessa perspectiva, o presente estudo busca compreender como determinadas dinâmicas psíquicas, especialmente aquelas relacionadas ao complexo de Édipo, podem ser identificadas na construção narrativa do romance. De acordo com Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, o complexo de Édipo corresponde a um conjunto de desejos ambivalentes, que combinam sentimentos de amor e hostilidade em relação às figuras parentais. A formulação freudiana desse conceito evidencia que os processos inconscientes não podem ser descritos de maneira plenamente objetiva. Nesse contexto, a literatura surge como um campo privilegiado para representar simbolicamente tais conflitos psíquicos.

No romance *O Ateneu*, essa dimensão pode ser observada especialmente na relação entre o protagonista Sérgio e a personagem Ema. Embora não seja a figura central da narrativa, Ema assume papel significativo na experiência emocional do protagonista, estabelecendo com ele uma relação marcada por cuidado, afeto e proximidade. Tal vínculo pode ser interpretado, à luz da psicanálise, como uma possível projeção de desejos e carências afetivas que remetem à estrutura edipiana.

A aproximação entre literatura e psicanálise tem raízes na própria obra de Sigmund Freud, que frequentemente recorreu a textos literários para ilustrar e desenvolver seus conceitos teóricos. Um dos exemplos mais conhecidos é a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, utilizada por Freud como referência simbólica para explicar os conflitos inconscientes relacionados ao desejo, à interdição e à culpa. Nesse sentido, como destaca Eduardo Gómez Mango, Freud reconhecia na ficção

literária um acesso privilegiado à verdade psíquica, considerando os escritores interlocutores fundamentais para a investigação do inconsciente.

Sob essa perspectiva, a obra de Raul Pompeia apresenta elementos que favorecem uma leitura psicanalítica. Críticos como Lúcia Miguel Pereira destacam que o romance não se limita a retratar o ambiente dos internatos ou a explicar sociologicamente seus personagens. Ao contrário, a narrativa concentra-se nos conflitos internos do protagonista, explorando sua experiência subjetiva diante do universo disciplinar e opressivo do colégio.

Essa dimensão subjetiva é reforçada pelo caráter memorialístico do romance, narrado a partir das lembranças de Sérgio já na idade adulta. Nesse processo de rememoração, o narrador reorganiza os acontecimentos de sua infância e juventude, atribuindo-lhes novos significados. Como observa Roberto Schwarz, o narrador torna-se uma espécie de prisma por meio do qual a realidade narrativa se constrói, sendo sua perspectiva condição fundamental para a existência do próprio texto.

De acordo com Araripe Júnior, *O Ateneu* situa-se em um espaço intermediário entre o realismo e o subjetivismo, característica que contribui para a construção de uma narrativa marcada pela introspecção psicológica. O internato, nesse contexto, assume a função de um microcosmo social, no qual o protagonista confronta diferentes formas de autoridade, disciplina e convivência.

A experiência vivida por Sérgio nesse ambiente pode ser compreendida, ainda, sob a perspectiva do trauma. Ao rememorar os episódios de sua permanência no colégio, o narrador revela tensões emocionais e conflitos que marcam profundamente sua formação subjetiva. Conforme apon-

ta Márcio Seligmann-Silva, o trauma possui uma estrutura temporal particular, frequentemente associada ao retorno tardio de experiências que não puderam ser plenamente elaboradas no momento em que ocorreram.

Nesse sentido, a literatura pode funcionar como um espaço simbólico de elaboração dessas experiências. A narrativa literária permite transformar vivências traumáticas em discurso, oferecendo uma forma de representação e interpretação daquilo que, no plano psíquico, permanece fragmentado ou reprimido. Assim, a aproximação entre literatura e psicanálise evidencia como a ficção pode contribuir para a compreensão de processos subjetivos complexos, ampliando as possibilidades de investigação sobre o inconsciente e a experiência humana.



3.

A presença do complexo de Édipo em *O Ateneu*

Para uma análise mais aprofundada de *O Ateneu*, pode-se recorrer aos aportes da psicocrítica, método desenvolvido por Charles Mauron, que articula conhecimentos da psicologia e da psicanálise à interpretação literária. Segundo o autor, esse procedimento busca identificar, no interior das obras, redes recorrentes de imagens, associações e situações dramáticas que revelam estruturas simbólicas persistentes. A partir dessas recorrências, o crítico pode chegar àquilo que Mauron denomina “mito pessoal” do escritor, isto é, um conjunto de imagens e temas que expressam dimensões profundas de sua subjetividade. Nesse sentido, a psicocrítica propõe uma leitura que procura desvelar os sentidos latentes da obra literária.

No caso de Raul Pompeia, alguns críticos, entre eles Araripe Júnior, destacaram a proximidade entre elementos biográficos do autor e a narrativa de *O Ateneu*, sugerindo que o romance possui traços de natureza autobiográfica. O próprio subtítulo da obra - "Crônica de saudades" - reforça essa interpretação, ao indicar o caráter memorialístico da narrativa. Ainda que tal aproximação não implique reduzir o romance a um relato estritamente autobiográfico, ela permite considerar que experiências pessoais do autor possam ter contribuído para a construção do universo ficcional.

Sob essa perspectiva, duas linhas interpretativas frequentemente emergem na análise do romance. A primeira aproxima-se da leitura psicanalítica, concentrando-se na subjetividade do protagonista Sérgio e nas tensões afetivas que atravessam sua experiência no internato. A segunda relaciona-se à tradição naturalista, que tende a compreender o comportamento humano como resultado de impulsos e condicionamentos sociais e biológicos. A psicanálise, entretanto, interpreta essas manifestações não como meros impulsos instintivos, mas como pulsões vinculadas à dinâmica do inconsciente e às estruturas psíquicas que compõem a subjetividade.

Nos doze capítulos de *O Ateneu*, três deles destacam de maneira mais direta o contato entre Sérgio e Ema, esposa do diretor do colégio, Aristarco. O fascínio que o protagonista manifesta por essa personagem pode ser interpretado, à luz da psicanálise, como uma possível configuração simbólica do Complexo de Édipo. Ema assume, na percepção do narrador, uma posição afetiva que combina cuidado, proteção e admiração, aproximando-se de uma figura maternal idealizada.

No décimo segundo capítulo, por exemplo, Sérgio relata um episódio ocorrido durante sua permanência na enfermaria do colégio, quando recebe os cuidados de Ema. Nesse

momento, o narrador descreve uma atmosfera de acolhimento e proximidade emocional:



Bastava sua presença para reanimar-me no leito. Tão boa, tão boa que no seu carinho de enfermeira, de mãe... me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de aconchego como em um ninho

(Pompeia, 2001, p. 246).

Em seguida, a narrativa aprofunda essa relação de cuidado:

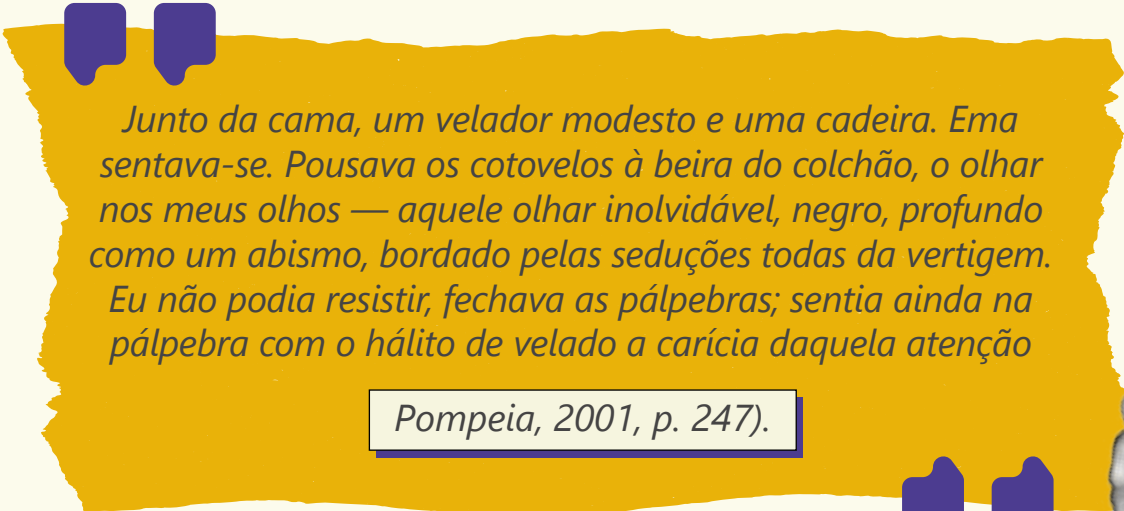


Junto da cama, D. Ema comovia-se, mirando a prostração pálida, ao reabrir os olhos de um desses períodos de sono dos enfermos, que tão bem fingem de morte. Tirava-me a mão, prendia nas dela tempo esquecido; luzia-lhe no olhar um brilho de pranto. A alimentação da dieta era ela quem trazia, quem servia. Às vezes por gracejo carinhoso queria levar-me ela mesma o alimento à boca, a colherinha de sagu, que primeiro provava com um adorável amuo de beijo. Se precisava andar no aposento para mudar um frasco, entreabrir a janela, caminhava como uma sombra por um chão de paina

(Pompeia, 2001, p. 247).

A descrição revela uma atmosfera de intimidade e proteção que ultrapassa o simples gesto de cuidado. O olhar atento de Ema, a proximidade física e os gestos de afeto descritos pelo narrador indicam a intensidade emocional atribuída a essa relação. A memória desse episódio parece ocupar lugar privilegiado na narrativa, evidenciando a importância simbólica dessa personagem para a experiência afetiva do protagonista.

Essa dimensão afetiva também aparece em outro trecho do romance, no qual Sérgio recorda um momento de contemplação ao lado de Ema:



Junto da cama, um velador modesto e uma cadeira. Ema sentava-se. Pousava os cotovelos à beira do colchão, o olhar nos meus olhos — aquele olhar inolvidável, negro, profundo como um abismo, bordado pelas seduções todas da vertigem. Eu não podia resistir, fechava as pálpebras; sentia ainda na pálpebra com o hálito de velado a carícia daquela atenção

Pompeia, 2001, p. 247).



Essas passagens sugerem que o vínculo entre Sérgio e Ema ultrapassa o simples afeto cotidiano, configurando-se como uma experiência emocional complexa. O narrador associa a presença da personagem a sentimentos de segurança, proteção e encanto, revelando uma mistura de gratidão, admiração e desejo. Em termos psicanalíticos, essa ambivalência pode ser interpretada como expressão de impulsos afetivos inconscientes, frequentemente relacionados às primeiras experiências emocionais da infância.

Tal dimensão torna-se ainda mais evidente no seguinte trecho do romance:



*Absorvendo-me na contemplação da manhã,
penetrado de ternura, inclinei a cabeça para o
ombro de Ema, como um filho, entrecerrando
os cílios, vendo o campo, os tetos vermelhos
como coisas sonhadas em afastamento infini-
to, através de um tecido vibrante de luz e ouro*

(Pompeia, 1988, p. 250).

A imagem do gesto de inclinar a cabeça sobre o ombro de Ema “como um filho” reforça o caráter maternal atribuído à personagem. Ao mesmo tempo, a linguagem poética e contemplativa utilizada pelo narrador sugere um estado emocional de intensa entrega afetiva. A cena combina elementos de ternura, idealização e dependência emocional, configurando uma representação simbólica do desejo de proteção e acolhimento.

A própria descrição inicial de Ema no romance reforça essa dimensão de idealização:



*Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac,
formas alongadas por graciosa magreza, erigindo, porém, o
tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos
negros, pupilas retintas, de uma cor só, que pareciam encher o
talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas
formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se
jambo fosse rigorosamente o fruto proibido*

(Pompeia, 2001, p.17).

A descrição ressalta simultaneamente atributos de beleza, maturidade e maternidade. Expressões como “quadris amplos, fortes como a maternidade” ou a metáfora do “fruto proibido” introduzem uma ambiguidade simbólica que combina admiração estética, idealização e sugestão de desejo. Dessa forma, Ema aparece no imaginário do narrador como uma figura que reúne características maternas e eróticas, combinação que remete diretamente às formulações da psicanálise sobre o complexo de Édipo.

Nesse contexto, a relação entre Sérgio e Ema pode ser compreendida como parte do processo de formação subjetiva do personagem. A memória dessas experiências revela como afetos, desejos e fantasias se entrelaçam na construção da narrativa. Assim, ao rememorar sua passagem pelo internato, o narrador não apenas reconstrói episódios de sua infância, mas também reinterpreta as emoções que marcaram esse período de sua vida.

Desse modo, a obra de Raul Pompeia evidencia como a literatura pode explorar as dimensões mais complexas da experiência humana. Ao articular memória, imaginação e introspecção psicológica, *O Ateneu* apresenta uma narrativa que permite observar, em nível simbólico, as tensões entre desejo, afeto e formação subjetiva, elementos que aproximam o romance das reflexões propostas pela psicanálise.

4. **Considerações finais**

Ao final deste trabalho, destaca-se a relevância da produção literária como um importante recurso para a reflexão e ampliação do conhecimento em diferentes campos das ciências humanas que dialogam entre si, especialmen-

te a literatura e a psicanálise. A obra literária, ao mobilizar sensibilidades, conflitos e experiências humanas, revela dimensões da subjetividade que muitas vezes escapam às abordagens estritamente teóricas. Nesse sentido, escritores conseguem expressar, por meio da narrativa, aspectos profundos da vida psíquica, algo que também despertou o interesse de pensadores como Sigmund Freud, que buscou compreender os mecanismos do inconsciente e suas manifestações na cultura.

Ao explorar as relações entre literatura e psicanálise, este estudo procurou evidenciar como a obra literária pode contribuir para uma leitura mais ampla da constituição da subjetividade humana. As narrativas ficcionais apresentam conflitos, desejos e tensões que permitem observar, no plano simbólico, dinâmicas próprias do funcionamento psíquico. Nesse contexto, o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, revela elementos que podem ser interpretados à luz de perspectivas psicanalíticas, sobretudo no que diz respeito às relações entre desejo, repressão, memória e formação da identidade. A narrativa evidencia a coexistência entre o explícito e o implícito, entre o que se manifesta na superfície do discurso e aquilo que permanece latente nas experiências e nos conflitos dos personagens.

A aproximação entre psicanálise e literatura permite, portanto, novas possibilidades interpretativas para compreender a complexidade da condição humana. A análise literária abre caminhos para investigar as camadas mais profundas do inconsciente, revelando medos, desejos e tensões que estruturam a experiência subjetiva. As narrativas literárias, ao representarem essas dinâmicas, não apenas enriquecem o campo da interpretação crítica, mas também oferecem um espaço privilegiado de reflexão sobre os processos que constituem o sujeito e suas relações com o mundo social.

Nesse sentido, a leitura de *O Ateneu* evidencia como a literatura pode funcionar como um espaço de elaboração simbólica das experiências humanas. A trajetória de personagens como Sérgio e Ema evidencia a complexidade das relações afetivas, das tensões morais e dos processos inconscientes que atravessam a formação do indivíduo. A narrativa, ao retratar o ambiente do internato e as experiências vividas pelo protagonista, expõe conflitos que ultrapassam o plano individual e refletem estruturas sociais, culturais e psicológicas presentes na sociedade de seu tempo.

Assim, a análise desenvolvida neste trabalho reforça a importância do diálogo interdisciplinar entre literatura e psicanálise. A obra literária não apenas dialoga com conceitos psicanalíticos, mas também amplia as possibilidades de compreensão da subjetividade humana, oferecendo um campo fértil para a investigação crítica. Desse modo, reafirma-se a literatura como um instrumento fundamental para a reflexão sobre os processos psíquicos, contribuindo para o aprofundamento dos estudos sobre o sujeito, a cultura e as formas de representação da experiência humana.



Referências

ARARIPE JÚNIOR. "Raul Pompeia: O Ateneu e o romance psicológico". In: _____. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 2. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1960.

ARARIPE JÚNIOR. "Raul Pompeia como esteta". In: _____. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 3. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2013.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BIRMAN, Joel. **Freud e a interpretação psicanalítica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

BORDINI, Maria da Glória (org.). **As cidades imaginadas de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Gráfica Comunicação Impressa, 2007.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. **Língua e literatura**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio [1908]. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução e direção de Jayme Salomão. 23. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MANGO, Eduardo Gómez; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Freud com os escritores**. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução de J. B. de Mello e Souza. Clássicos Jackson, v. XXII. Versão para eBook: eBooks Brasil.



2

A simbologia da morte em *A Viagem*, de Virginia Woolf

Natália Leitão Barros da Silva





1.

Introdução

Em *The Voyage Out*¹ (1915), obra que inaugura a maturidade estética de Virginia Woolf, a morte não se apresenta como um encerramento abrupto ou um recurso ordinário trágico, mas como o solo sobre o qual a subjetividade da protagonista, Rachel Vinrace, é meticulosamente construída. Ao romper com a tradição vitoriana, que frequentemente isolava a finitude como o oposto da vida, Woolf reposiciona a morte como uma pré-condição essencial para a compreensão integral da existência humana. Este estudo propõe investigar como a simbologia da morte articula uma dialética entre o perecível e o eterno, conduzindo a personagem por uma jornada de gênese onde o reconhecimento da própria mortalidade é o que permite o acesso à essência do ser.

A relevância desta análise reside no esforço de compreender o papel simbólico da morte sob a ótica de uma filosofia da alteridade, um campo ainda pouco explorado nos estudos woolfianos tradicionais. Partimos da hipótese de que a autora utiliza uma rede densa de imagens premonitórias para transpor o indizível da experiência.

Para Woolf, a busca pela realidade não deveria se limitar a ações externas, mas sim examinar a mente comum num dia comum, capturando a forma subjetiva e fluida como o indivíduo percebe a vida e a passagem do tempo. Nesse sentido, a morte de Rachel Vinrace opera como o ponto culminante

¹ Em seu título original, *The Voyage Out* com a tradução para português brasileiro de *A Viagem*. Ao longo da análise será o utilizado o título traduzido da obra e conforme contexto este é o romance inaugural de Virginia Woolf, publicado apenas em 1915 com esse título definitivo. No entanto, a obra foi resultado de cerca de dez anos de trabalho, um processo prolongado, em grande parte, devido aos problemas de saúde mental da autora, que enfrentou dificuldades ao longo de toda a sua vida.

de um deslocamento interior, transformando o '*fim*' em um elemento estruturante da identidade e da consciência.

Para fundamentar essa leitura, estabelecemos um diálogo transdisciplinar entre a crítica literária e a filosofia contemporânea de Byung-Chul Han (2020). Han argumenta que o reconhecimento autêntico da finitude é o que possibilita o encontro genuíno com a alteridade do outro, ao negarmos a morte, perdemos a capacidade de nos relacionarmos com a singularidade do ser. Na narrativa de Woolf, esse encontro se dá pelo mergulho introspectivo de Rachel, que, ao confrontar seu leito de morte, estabelece uma conexão profunda com o núcleo essencial de sua existência. A morte, portanto, direciona à infinitude, elevando o efêmero à categoria de transcendência.

Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa de caráter hermenêutico, concentrando-se na interpretação de imagens centrais como o **poço**, o **mar** e as **ondas**. Tais elementos são compreendidos aqui não apenas como metáforas, mas como símbolos de passagem e metamorfose, conforme as teorias de Gilbert Durand (1994) e o pensamento de Chevalier e Gheerbrant (1988). O símbolo é visto como a recondução do sensível ao significado, permitindo que a narrativa acesse camadas profundas de emoções e memórias que o racionalismo não consegue capturar.

A análise está estruturada em seções que acompanham essa evolução simbólica. Inicialmente, discutiremos a morte como jornada interior, observando como o estilo de interpretação psicológica de Woolf permite que Rachel confronte questões existenciais irreversíveis. Em seguida, dedicaremos especial atenção à exploração simbólica, examinando como o poço escuro e visguento representa o mergulho no inconsciente e como o mar atua como o estágio de transição entre as realidades configuradas e o informe.

Através desse percurso, busca-se demonstrar que a simbologia da morte em *A Viagem* transcende a função narrativa para se tornar um princípio organizador da poética modernista de Woolf. Ao preparar o leitor através de eventos agourentos e imagens premonitórias, a autora não busca o impacto pelo choque, mas a construção de uma experiência literária que convida à reflexão sobre a complexidade da condição humana. Este estudo, portanto, reafirma a morte como uma etapa indispensável na jornada de autodescoberta, onde o silêncio do fim se traduz na mais alta forma de compreensão da vida.



2.

A morte como jornada interior

A morte é um tema recorrente na escrita de Virginia Woolf, permeando muitas de suas obras e desempenhando um papel significativo na exploração da existência humana e da consciência. A abordagem de Woolf em relação à morte é frequentemente introspectiva e contemplativa, refletindo sua sensibilidade modernista e seu interesse pelas complexidades das emoções e experiências humanas:

Os modernistas buscavam transcender o materialismo, mas para que a literatura se libertasse do estilo convencional imposto, era preciso experimentar novas formas de representação. Em oposição à literatura realista da era eduardiana, Woolf propunha pensar uma nova concepção de realidade, de modo que os escritores deixassem de mostrar o exterior, definidos pela autora como "marcas de expressão" das personagens, e, se interessassem por examinar a "mente comum num dia comum por um momento."

(Woolf apud Silva, 2020, p.71)



A escrita de Woolf frequentemente confunde as fronteiras entre a vida e a morte, a realidade e a ilusão. Seu estilo de fluxo de consciência permite uma exploração mais profunda da vida interior de seus personagens, muitas vezes levando-os a confrontar questões existenciais relacionadas à mortalidade, identidade e passagem do tempo.

Segundo Humphrey, a autora “acreditava que a prioridade para o artista era transmitir sua visão particular da realidade, a forma subjetiva como percebe a vida. Ela argumentava que a busca pela realidade não se limitava a ações externas dramáticas.” (1955, p. 13)². Portanto, existe um motivo pelo qual o fluxo de consciência é utilizado em suas obras, e a morte desempenha um papel importante nos textos de Virginia Woolf, estando presente em seus romances.

Como pode ser percebido através de uma análise cuidadosa da passagem central de seu primeiro romance, *A Viagem*, a concepção de morte de Woolf é totalmente modernista. Enquanto os vitorianos consideravam a morte como o oposto da vida, algo a ser excluído dela, para os modernistas, a morte não é vista como oposta à vida, mas sim como sua pré-condição. A autora encara a morte de sua protagonista, Rachel, como o ponto inicial para sua jornada de gênese.

A morte é retratada como possibilidade extrema. O desfecho do romance não se configura no tradicional casamento feliz com Hewet, mas sim na consecução de uma compre-

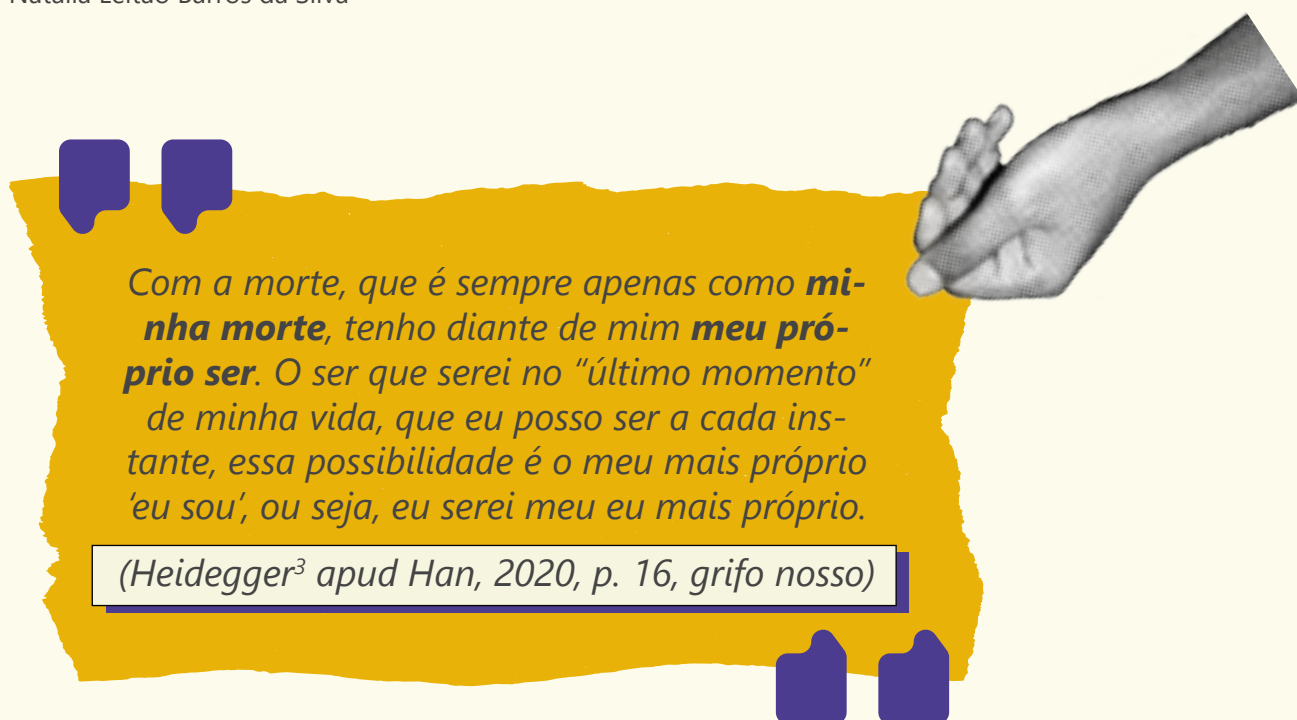
² “She believed the important thing for the artist to express is his private vision of reality, of what life, subjectively, is. She thought that the search for reality is not a matter of dramatic external action. (Humphrey, 1995, p.13)

ensão mais profunda e integral da própria vida. De maneira simbólica, a morte de Rachel simboliza o reconhecimento da inevitabilidade do fim da existência e a consciência de que, para verdadeiramente compreender a vida em sua essência, é imprescindível também confrontar a realidade da morte.

A abordagem adotada por Virginia Woolf em *A Viagem*, evidencia uma construção literária voltada para o exame das experiências internas dos personagens. Observa-se, na narrativa, uma ênfase na interioridade subjetiva e nos processos de tomada de consciência diante da finitude.

A obra estrutura-se em torno de uma jornada existencial em que os personagens, especialmente Rachel Vinrace, confrontam questões relacionadas à identidade, à mortalidade e à instabilidade da existência. Por meio de imagens simbólicas e escolhas estilísticas próprias do modernismo, Woolf delineia um percurso de autoconhecimento marcado pela tensão entre vida e morte.

O pensador e filósofo sul-coreano Byung-Chul Han também traz uma perspectiva intrigante sobre a morte e sua relação com a alteridade na sociedade atual. Han, influenciado pelo pensamento heideggeriano, ressalta que a sociedade contemporânea tem se afastado da compreensão autêntica da morte, levando a uma negação da alteridade do outro. Para Han, a morte é um momento de encontro com a própria finitude e, ao negarmos sua existência, perdemos a capacidade de nos relacionarmos verdadeiramente com o outro, pois evitamos reconhecer a sua alteridade e singularidade:



Com a morte, que é sempre apenas como **minha morte**, tenho diante de mim **meu próprio ser**. O ser que serei no “último momento” de minha vida, que eu posso ser a cada instante, essa possibilidade é o meu mais próprio ‘eu sou’, ou seja, eu serei meu eu mais próprio.

(Heidegger³ apud Han, 2020, p. 16, grifo nosso)

Ao comparar as concepções modernistas de morte de Virginia Woolf com a perspectiva de Byung-Chul Han sobre a finitude e a alteridade, identifica-se um paralelo interessante entre ambos os pensadores. Enquanto Woolf aborda a morte como uma pré-condição à vida, retratando-a como uma possibilidade extrema e um ponto inicial para a jornada de gênese dos personagens em seu romance *A Viagem*, Han, influenciado pelo pensamento de Heidegger, enfatiza a importância da compreensão autêntica da morte como um encontro com a própria finitude.

Para Han, a morte é um momento de confronto com o ser que serei no “último momento da minha vida, uma possibilidade que é meu mais próprio eu sou” (Han, 2020, p. 22). Essa perspectiva destaca que a morte não é apenas um evento

³ Byung-Chul Han, em *Morte e Alteridade* (2020), apoia-se fundamentalmente na obra filosófica *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, especialmente no conceito de ser-para-a-morte *Sein zum Tode*, como uma possibilidade existencial que estrutura o próprio ser do humano. A reflexão heideggeriana sobre a antecipação da morte como uma possibilidade sempre própria e insuperável sustenta o argumento central de Han sobre a finitude como condição radical da subjetividade.

distante no futuro, mas algo que está intrinsecamente ligado ao nosso ser em cada instante da existência. Ao reconhecermos a nossa finitude, nos aproximamos de nossa própria essência, do cerne mais profundo do nosso ser.

Partindo do pressuposto de que na obra de Woolf somos apresentados à ideia de "*viagem interna*" como um caminho de autoconhecimento, observa-se que a jornada empreendida pela protagonista é irreversível, tendo como único objetivo a sua própria conclusão. Para Rachel, a morte representa um momento de finitude e, ao mesmo tempo, de gênese, o que a impulsiona a um elevado grau de introspecção e autoconhecimento. A partir do momento em que ela se confronta com sua própria finitude, Rachel estabelece uma conexão intensa com o núcleo essencial de sua existência.



*Mas, por um longo espaço de tempo, ela apenas ficava deitada consciente de seu corpo flutuando por cima da cama, e sua mente recolhida num canto remoto do corpo, ou escapando e esvoaçando pelo quarto. Todas as visões eram um esforço, mas a de Terence era o maior de todos, porque forçava Rachel a reunir mente e corpo no desejo de recordar alguma coisa. **Não queria lembrar; ficava perturbada quando as pessoas tentavam interferir na sua solidão, queria estar sozinha. Não queria nada mais no mundo.***

(Woolf, 2021, p. 385, grifo nosso)

Neste trecho, a narrativa aborda o estado introspectivo de Rachel, onde ela se encontra em uma fase de reflexão profunda e reclusão, tentando lidar com as complexidades de sua existência e as experiências que a cercam mediante

ao seu caminho para o leito da morte. Esse trecho contribui para a compreensão da trajetória interna da personagem e sua busca por autoconhecimento na obra de Virginia Woolf.

Essa compreensão da morte também está relacionada à noção de alteridade, conforme discutida por Han. Ao negar a morte ou evitá-la, afastamo-nos da capacidade de nos relacionarmos verdadeiramente com o outro, pois perdemos a sensibilidade para reconhecer a singularidade e a alteridade do próximo. Essa negação da morte nos distancia da autenticidade e do encontro genuíno com o outro, resultando em uma sociedade que perde a conexão significativa com o outro.

Assim, tanto Virginia Woolf quanto Byung-Chul Han destacam a importância de refletir sobre a morte como uma parte essencial da existência humana, e ao fazê-lo, somos confrontados com questões profundas sobre identidade, mortalidade e o significado da vida, abrindo espaço para uma experiência literária e filosófica envolvente e provocativa.



3.

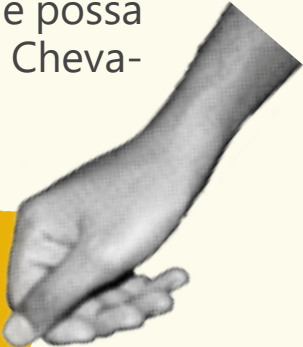
A exploração simbólica da morte

Um dos métodos empregados por Virginia Woolf ao longo de todo o processo de construção de sua obra *A Viagem* consiste no uso cumulativo de imagens e símbolos premonitórios. Tal método também foi amplamente utilizado por outros proeminentes escritores do modernismo literário, como F. Scott Fitzgerald, Joseph Conrad, Henry James e Evelyn Waugh. De acordo com Durand (1988, p.14) o símbolo, bem como a "alegoria,

é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”. Dessa forma, o conhecimento simbólico está intrinsecamente ligado ao pensamento indireto e à transcendência.

O símbolo não possui uma natureza definida ou precisa; sua manifestação varia nos diferentes seres e, ao contrário do racionalismo, valoriza o caráter singular. Apesar de ser um elemento universal, presente em todas as culturas, o sentido atribuído ao símbolo é particular, assumindo diversas interpretações nas criações humanas, tal como ocorre na literatura.

Ao mergulhar em *A Viagem*, o leitor é envolvido por uma profusão de símbolos e imagens, os quais proporcionam uma multiplicidade de interpretações. Os capítulos finais da obra são meticulosamente preparados por meio de uma sequência de imagens e eventos agourentos que conduzem ao ápice da trama e culmina de forma contundente na morte da protagonista. O papel desempenhado pela morte na obra é de natureza plural, e, para tal propósito, Woolf nos apresenta a extrema possibilidade da ideia de finitude, tanto no ciclo final da vida quanto em qualquer aspecto positivo que possa transpor a respeito dessa ideia. Sobre esse momento, Chevalier & Gheerbrant argumentam que,



Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem.

(Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 621).

Simbolicamente, a viagem final retratada na obra é a jornada da vida em direção à morte. A morte que, embora inesperada, revela-se fundamental, tornando difícil reconhecer sua necessidade no contexto por inteiro do romance. No entanto, a morte da protagonista é fundamental para Virginia Woolf, pois revela sua visão da vida, destacando a insignificância e a falta de sentido da existência humana antes da morte.

Acontece aqui a elevação do efêmero como forma de transcendência. Isso concorda com o que Byung-Chul Han fala sobre morte e infinitude: “Na morte se inflama o heroísmo do amor. Esse heroísmo produz um sentido infinito, que se eleva para além da finitude do ser” (Han, 2020, p. 172). Em outras palavras, não há construção na “relação positiva com a finitude” a morte se “direciona à infinitude” (Han, 2020, p. 172).

Contudo, para alcançar essa conclusão ao longo da narrativa, observa-se a uma sucessão de eventos desafortunados que culminam na trágica morte de Rachel. Essa conclusão está intimamente relacionada à simbologia presente na obra, que é meticulosamente elaborada, utilizando o final trágico para impactar a mente do leitor, sendo preparada previamente por meio das imagens premonitórias.

É importante ressaltarmos as circunstâncias da morte de Rachel para a narrativa e o que ela representa no romance. Não por acaso, Rachel experimenta uma forte dor de cabeça, o primeiro sintoma da doença, quase imediatamente após seu noivo Terence Hewet ler em voz alta para ela um trecho de Milton⁴:

⁴ O trecho lido está presente no livro *A Masque presented at Ludlow Castle* mais conhecido como *Comus* do grande poeta inglês John Milton. A narrativa gira em torno de uma jovem chamada *The Lady*, que se perde na floresta e é abordada por *Comus*, uma figura maligna associada à luxúria e à magia. Comus tenta seduzi-la usando feitiços e persuasão, mas a *Lady* é protegida por seus irmãos, que possuem poderes mágicos. Eles conseguem resistir às tentações de *Comus*, e *The Lady* é eventualmente.



As palavras, apesar do que Terence dissera, pareciam carregadas de significado e talvez por isso fosse doloroso escutá-las; soavam estranhas; significavam coisas diferentes do que usualmente significam. Rachel, pelo menos, não conseguia prestar atenção nelas, mas seguia estranhos desvios de pensamento sugeridos por palavras como "curva", "Locrino" e "Bruto", que traziam visões desagradáveis diante de seus olhos, independentemente de seu sentido.

(Woolf, 2021, p. 363)

Rachel se envolve de tal forma em seu mundo interior que, em certo momento, ela não consegue mais distinguir esse espaço interno do mundo considerado "real". De repente, ela perde a capacidade de manter o rosto de sua tia Helen separado das imagens em sua mente. Fica cada vez mais inconsciente e para Rachel, o mundo que considerava "real" parece se dissolver em um caminho para sua morte:



Nesse dia realmente Rachel estava consciente do que se passava ao seu redor. Chegara à superfície daquele poço escuro e visguento, e uma onda parecia balançá-la para cima e para baixo; ela cessara de ter qualquer vontade própria; deitava-se na crista da onda consciente de alguma dor, mas principalmente de fraqueza. A onda era substituída por uma encosta de montanha. Seu corpo tornou-se um floco de neve derretendo, sobre o qual seus joelhos se erguiam em imensas montanhas nuas de ossos expostos.

(Woolf, 2021, p. 384)

A morte precoce na narrativa é retratada através de uma transformação, a qual é possibilitada pela enfermidade de Rachel e pelo trajeto percorrido pela protagonista até então repleta de vida. Agora, ela caminha em direção à metamorfose por meio de seu inconsciente. A simbologia de um "**poço escuro e visguento**", "**mar**" e de "**ondas**" carregam um significado extremamente relevante para a obra, que se aproxima cada vez mais do desencadeamento iminente dessa jornada sem retorno em direção à finitude.

O poço simboliza o inconsciente, tornando-se o lugar onde Rachel irá mergulhar em suas reflexões mais profundas e obscuras. Virginia Woolf utiliza o poço como uma forma de explorar os aspectos mais íntimos da mente humana, revelando os pensamentos, desejos e angústias de Rachel.



Simbolizando o conhecimento, o poço representa também o homem que atingiu o conhecimento. G. Durand⁵ (cita a esse propósito um fragmento da contemplação suprema de Victor Hugo: coisa singular, é dentro de si que se deve ver o exterior. O profundo espelho sombrio está no interior do homem. Lá está o claro-escuro terrível... Debruçando-nos sobre esse poço, aí percebemos, a uma distância de abismo, dentro de um círculo estreito, o mundo imenso... O poeta se aproxima aqui da tradição citada no início deste verbete, que faz do poço um microcosmo; mas o poço é o próprio homem.

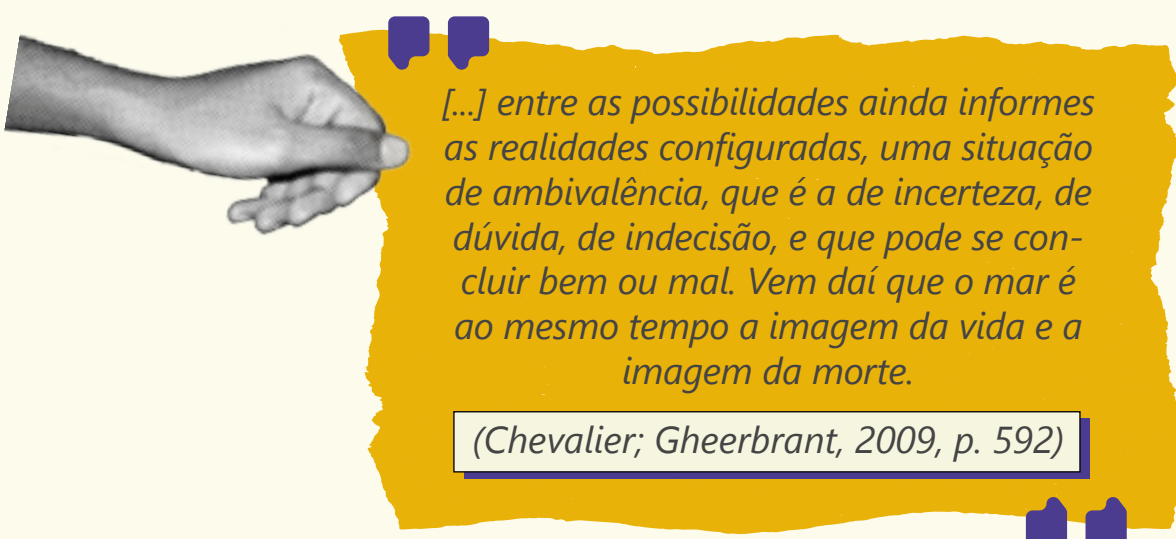
(Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 621)

⁵ Reunida com seu pai. O poema aborda temas como virtude, tentação, poder da palavra e proteção familiar, em uma estrutura complexa que combina elementos de drama, música e dança típicos dos masques da época.

Esse símbolo também sugere a existência de uma camada subterrânea de emoções e memórias que abriram o caminho dela para a viagem. Como um ponto de transição entre o consciente e o inconsciente, representando um limiar entre a vida cotidiana e a jornada interior da personagem para a (in)finitude.

As ondas são frequentemente associadas ao fluxo e refluxo das emoções e pensamentos humanos, simbolizando a volatilidade das experiências e a natureza transitória da vida. A simbologia das ondas também sugere movimento e transformação, evocando a ideia de que a vida está em constante evolução dentro de todo o processo de morte de Rachel. Por outro lado, o mar é uma metáfora para a vastidão e profundidade do inconsciente. Ele representa a complexidade da mente humana e a profundidade dos sentimentos mais íntimos.

Segundo os fundamentos de símbolos de Chevalier; Gheerbrant (2009) as ondas “[...] passam a simbolizar, então, as súbitas irrupções do inconsciente, outra massa, de ordem psíquica, de uma inércia enganadora, impelida pelas pulsões instintivas a atacar o espírito, o ego dirigido pela razão. (p.658)”. Enquanto o mar adentra na obra como estágio de transição:

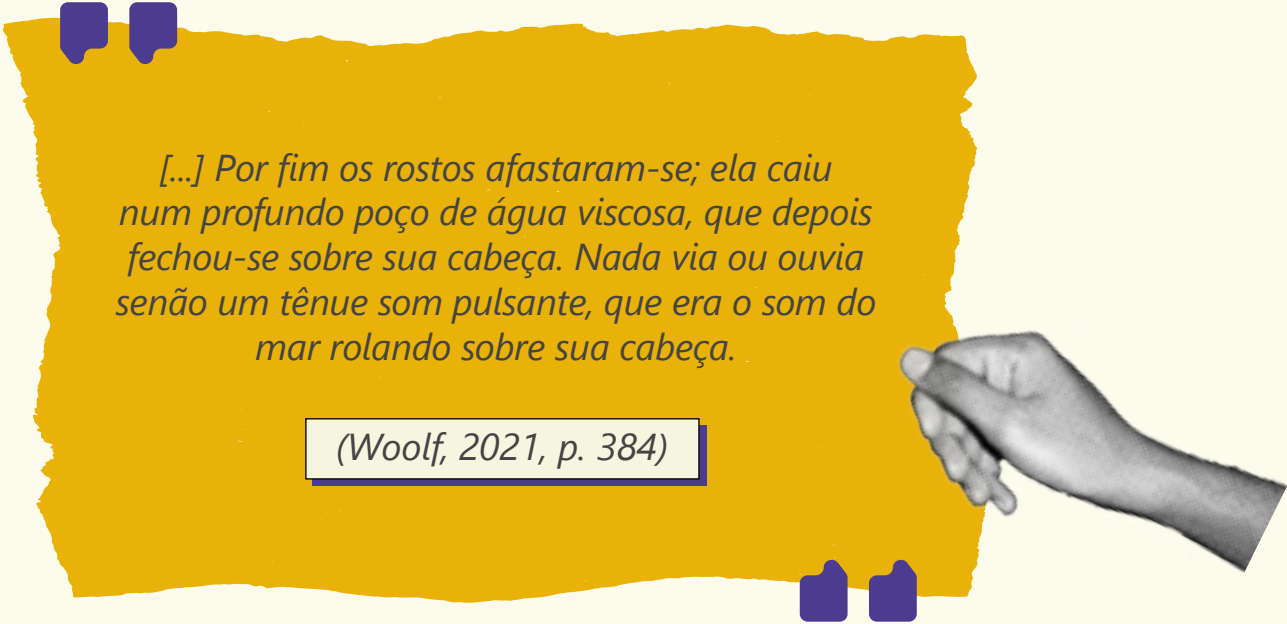


[...] entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

(Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 592)

No ápice do leito de morte, é possível identificar três estágios que nos possibilitam compreender o papel da metamorfose da morte em conexão com os símbolos que conduzem a viagem.

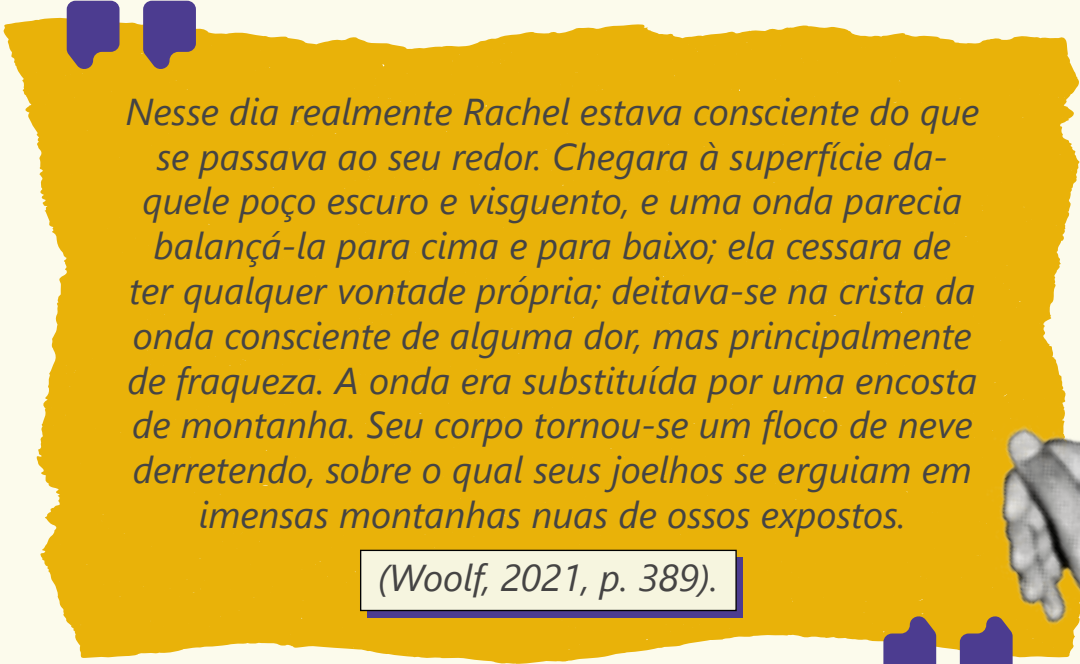
No primeiro estágio, a vida de Rachel está quase plenamente realizada. O desfecho do romance, no entanto, não se dá com seu casamento feliz com Terence, mas com a alcançada compreensão da essência da vida - sua morte, pois para verdadeiramente compreender a vida, é imprescindível também compreender a morte.



[...] Por fim os rostos afastaram-se; ela caiu num profundo poço de água viscosa, que depois fechou-se sobre sua cabeça. Nada via ou ouvia senão um tênue som pulsante, que era o som do mar rolando sobre sua cabeça.

(Woolf, 2021, p. 384)

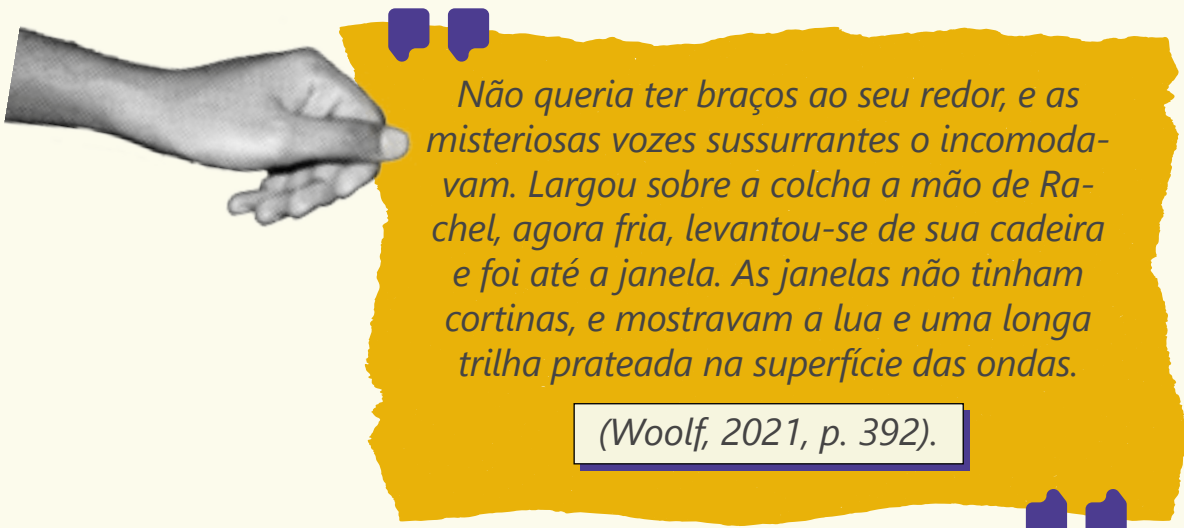
No segundo estágio, Rachel inicia a experiência de um estado de bem-estar, suscitando uma breve expectativa de que ela poderá alcançar a conclusão de sua jornada como heroína.



Nesse dia realmente Rachel estava consciente do que se passava ao seu redor. Chegara à superfície daquele poço escuro e visguento, e uma onda parecia balançá-la para cima e para baixo; ela cessara de ter qualquer vontade própria; deitava-se na crista da onda consciente de alguma dor, mas principalmente de fraqueza. A onda era substituída por uma encosta de montanha. Seu corpo tornou-se um floco de neve derretendo, sobre o qual seus joelhos se erguiam em imensas montanhas nuas de ossos expostos.

(Woolf, 2021, p. 389).

Finalmente, o terceiro estágio, que culmina com a finitude da vida de Rachel, a protagonista, demonstra que sua jornada não foi alcançada nem concluída, e agora essa simbologia é metaforicamente compreendida por Terence:



Não queria ter braços ao seu redor, e as misteriosas vozes sussurrantes o incomodavam. Largou sobre a colcha a mão de Rachel, agora fria, levantou-se de sua cadeira e foi até a janela. As janelas não tinham cortinas, e mostravam a lua e uma longa trilha prateada na superfície das ondas.

(Woolf, 2021, p. 392).

A morte de Rachel ocorre em decorrência de uma doença tropical durante sua permanência na vila de Santa Marina, interrompendo de forma abrupta e inesperada o percurso da protagonista. Essa ruptura narrativa impede a realização de um desfecho convencional e sublinha o caráter inacabado de sua trajetória de autoconhecimento.

A reação dos demais personagens expressa surpresa e incredulidade diante da súbita transformação do quadro clínico da jovem, como exemplificado na indagação de um deles: “Há 15 dias ela estava perfeitamente bem. O que poderia ter acontecido em 15 dias para levá-la do estado anterior a este?” (Woolf, 2021, p. 421).

No romance, a alegoria da viagem desempenha papel central na estrutura narrativa, funcionando como metáfora de um deslocamento interior e existencial. Mais do que uma simples travessia física, a viagem simboliza um processo de transformação subjetiva, pautado pelo confronto com a alteridade, a finitude e a instabilidade do sentido.

A morte de Rachel, nesse contexto, representa o ponto culminante dessa trajetória, configurando-se como elemento simbólico decisivo no percurso de formação da consciência e da identidade da personagem.

Através da literatura é possível inferir a compreensão da natureza humana, permitindo que os leitores se conectem com as experiências, emoções e questionamentos dos personagens retratados nas páginas. Neste contexto, *A Viagem* de Virginia Woolf, representada em sua literatura, emerge como uma jornada interior que explora a profundidade e a complexidade da psique humana.

A morte de Rachel pode ser interpretada como uma alegoria que nos convida a mergulhar no âmago da condição humana, onde a busca pelo autoconhecimento e a compreensão do mundo estão interligadas. Essa jornada espiritual e intelectual ressoa de maneira significativa tanto na literatura quanto no pensamento acadêmico. A rica prosa simbólica de Woolf proporciona uma oportunidade para refletir sobre a natureza humana e as complexas dinâmicas que moldam nossa existência.



4.

Considerações finais

A análise realizada demonstrou que a simbologia da morte em *A Viagem* transcende a função meramente narrativa, configurando-se como elemento estruturante na construção identitária da protagonista. A morte de Rachel Vinrace, preparada por uma complexa rede simbólica que inclui o poço, o mar e as ondas, opera como metáfora de uma jornada interior que culmina na experiência da finitude como possibilidade de transcendência. Tal processo evidencia o papel central da morte não apenas na configuração subjetiva dos personagens, mas também como um eixo de reflexão estética e filosófica sobre os limites da existência humana.

Ao articular a perspectiva modernista de Virginia Woolf com a filosofia contemporânea de Byung-Chul Han, observou-se que a morte se apresenta não apenas como um evento biológico ou trágico, mas como uma etapa indispensável no processo de autocompreensão e abertura à alteridade. A dimensão simbólica da morte, tal como interpretada neste estudo, revela-se um elemento organizador do romance, oferecendo uma chave interpretativa fundamental para a compreensão da obra *woolfiana* em sua complexidade estética e existencial.

A análise permitiu, ainda, reconhecer como *A Viagem* antecipa questões que seriam aprofundadas por Woolf em suas obras posteriores, como *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*, nas quais a morte também desempenha a função de catalisadora de rupturas e reinvenções identitárias. Tal constatação sugere que a morte, na obra de Woolf, não deve ser compreendida apenas como motivo narrativo, mas como princípio organizador de sua poética modernista, que busca superar as dicotomias tradicionais entre vida e morte, finitude e infinitude.

Como limitação deste estudo, destaca-se que a análise se concentrou exclusivamente em *A Viagem*, sem examinar como a

simbologia da morte se desenvolve em outras obras *woolfianas* ou no panorama mais amplo da literatura modernista. Assim, recomenda-se, como desdobramento para futuras pesquisas, a investigação comparativa da simbologia da morte em outros romances de Woolf, ou de autoras modernistas como Katherine Mansfield ou Djuna Barnes, a fim de aprofundar a compreensão das relações entre literatura, finitude e transcendência.

Por fim, ressalta-se a importância de ampliar o diálogo transdisciplinar entre literatura e filosofia, considerando a potencialidade não apenas da obra de Byung-Chul Han, mas também de outros pensadores contemporâneos, como Judith Butler e Jacques Derrida, para enriquecer as leituras sobre a morte e a alteridade na literatura, especialmente no contexto das narrativas modernistas e pós-modernistas.

Referências

CHEVALIER, J.; ALAIN GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1994.

HAN, B.-C. **Morte e alteridade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2020.

HUMPHREY, R. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley; London: University of California Press, 1995.

SILVA, Marcilene Rodrigues da. **Uma artista em conflito**: O ato crítico-criativo de Virginia Woolf. In: MADALENA, M. Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte. 1 Ed. Mato Grosso: Editora Unemat, 2020.

WOOLF, V. **A viagem**. São Paulo: Editora Novo Século, 2021. E-book.



3

Assim contam na beira do cais: o imaginário da água em *Mar Morto*, de Jorge Amado

*Rebeca Campos Silva
Josenildo Campos Brussio*





1.

Introdução

O romance *Mar Morto* (2008), de Jorge Amado, publicado originalmente em 1936, narra, com intenso lirismo, a vida de marinheiros e de suas esposas em Salvador, à beira do cais. A letra da canção de Dorival Caymmi, “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”, ecoada no velho forte, carrega em seus versos a morte anunciada em diferentes momentos do enredo, evidenciando que (sobre)viver das águas é caminhar lado a lado com um mar que acolhe a morte em seu seio.

Essa morte é concebida como sagrada ao ser recebida por um mar simultaneamente conhecido e desconhecido, o mar que é a morada de lemanjá, mãe e esposa dos marinheiros, rainha das águas. “Foi aqui, neste *Mar Morto* e em outros livros da época, que tudo começou. O leitor que mergulhar nessas águas entenderá o motivo” (Machado, 2008, p. 280).

A obra de Amado é carregada de imagens poéticas advindas das águas de um mar atuante na vida de suas personagens. *Mar Morto* é fruto de um imaginário poético que liga o mar à morte, ao destino, ao sagrado e à figura de lemanjá. Este artigo se propõe a perceber como esse imaginário do mar se manifesta na narrativa, observando o modo como Jorge Amado mobiliza imagens carregadas de sentido afetivo, religioso e cultural para compor uma poética das águas.

Para compreender essa construção imagética, recorremos como base teórica a fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard (2013), que compreende a imagem poética como uma potência criadora afluída por elementos materiais, primordiais (água, fogo, terra, ar). O mesmo teórico defende que a matéria é fonte originária do devaneio.

Além disso, recorreremos aos estudos de Mircea Eliade (1992) sobre a relação sagrada com a natureza, e de Wolfgang Iser (2002) sobre os atos de fingir e a relação entre realidade e ficção na escrita de Amado.



2.

***Mar Morto*: entre a ficção e a realidade**

No posfácio da obra *Mar Morto*, Ana Maria Machado (2008) relata que Jorge Amado não trata de qualquer mar em sua escrita; ele trata do mar da Bahia. Um mar que ocupa um lugar sagrado (Eliade, 1992) na vida daqueles que o têm como condutor de destino, na vida das famílias que sobrevivem sobre as águas e através delas: “porque um navio, uma canoa, um saveiro, uma tábuia, qualquer coisa sobre o mar é a pátria desses homens do cais, do povo de Iemanjá” (Amado, 2008, p.74).

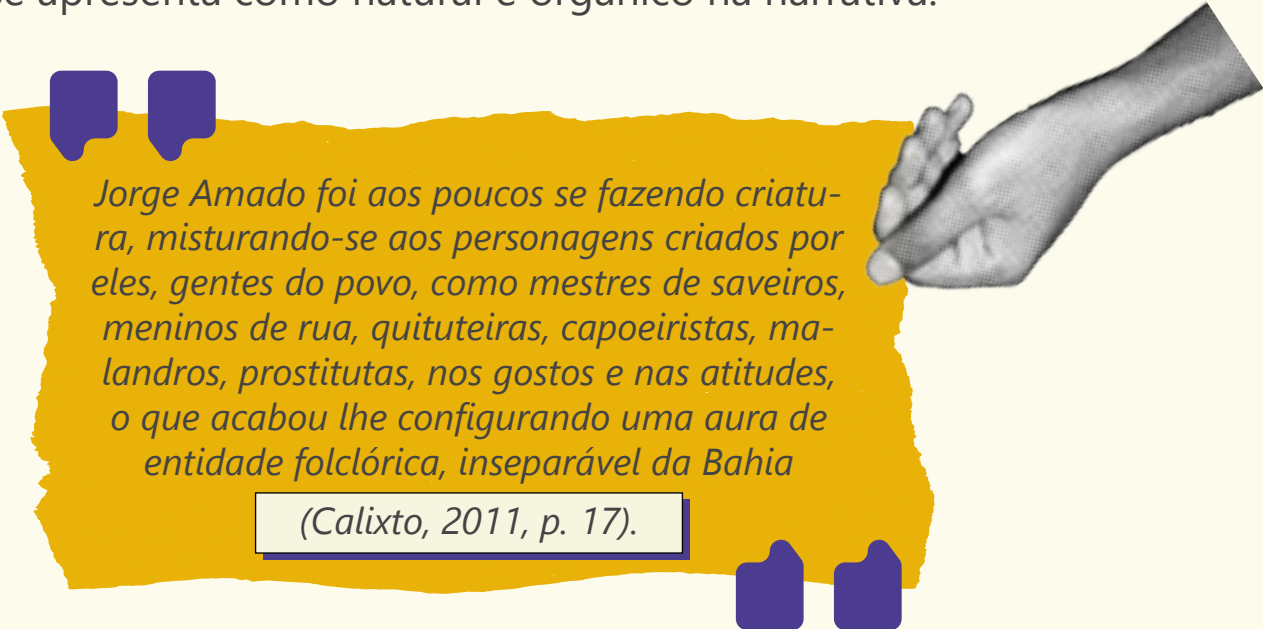
Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade (1992) retrata que o sagrado é uma forma de ser no mundo e que, para alguns seres, o sagrado pode se manifestar até numa árvore ou numa pedra. Não pelo que elas são, mas por tudo o que há de sagrado nelas para determinada sociedade.

O autor trabalha com o termo *hierofania*, que se caracteriza como “o ato da manifestação do sagrado, [...] a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo” (Eliade, 1998, p. 13).

Esse conceito dialoga com o trecho destacado acima, quando a narrativa apresenta que qualquer coisa relacionada ao mar é a pátria desses homens do cais. Para Eliade (1992, p. 23): “ins-

talar-se num território equivale, em última instância, a consagra-lo". Nesse sentido, o mar produz a hierofania aos pescadores, manifesta-se como um lugar sagrado na escrita amadiana.

Na construção ficcional dos romances de Jorge Amado, a identidade regional baiana é amplamente retratada na escrita de suas obras. Cabe postular que sua convivência com marinheiros, pescadores, trabalhadores do cais e frequentadores de terreiros tenha contribuído para a reconstrução literária dessas referências, inseridas em um mundo ficcional que se apresenta como natural e orgânico na narrativa.

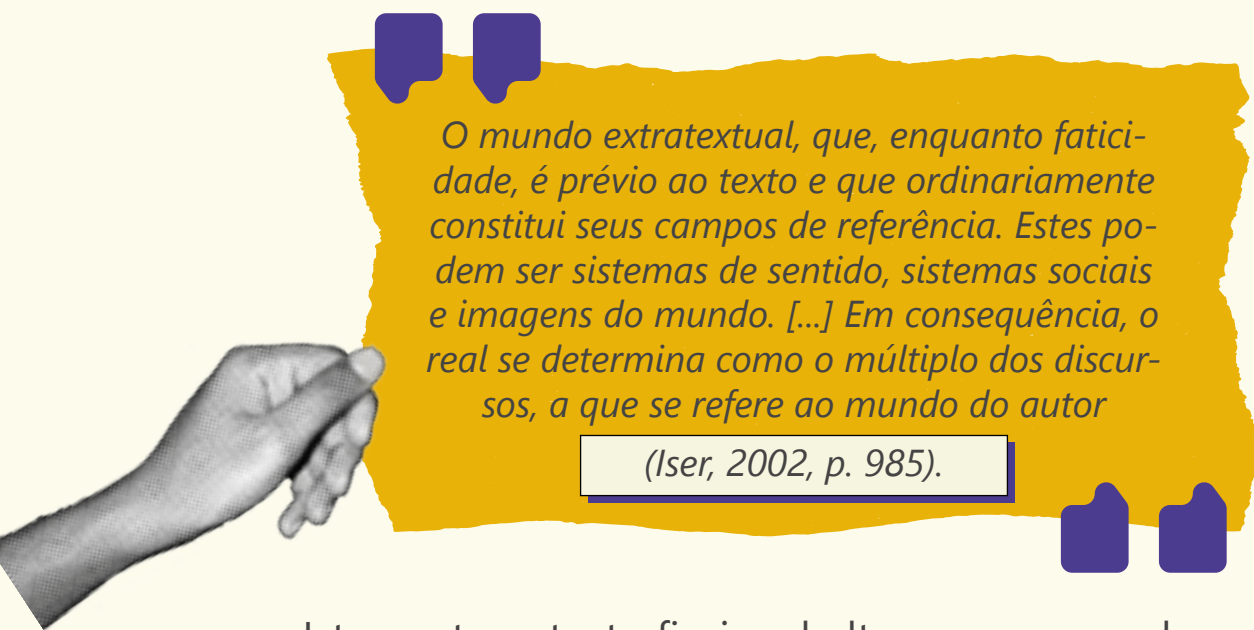


Jorge Amado foi aos poucos se fazendo criatura, misturando-se aos personagens criados por eles, gentes do povo, como mestres de saveiros, meninos de rua, quituteiras, capoeiristas, malandros, prostitutas, nos gostos e nas atitudes, o que acabou lhe configurando uma aura de entidade folclórica, inseparável da Bahia

(Calixto, 2011, p. 17).

De acordo com Wolfgang Iser (2002), se faz necessário discutir o entendimento que levanta uma oposição entre ficção e realidade. Tal oposição sustenta a ficção numa perspectiva distanciada ou inerte de aspectos da realidade.

Para tanto, o teórico destaca que: "evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificada como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional" (Iser, 2002, p. 958). Nessa mesma perspectiva, segundo o estudioso, o real pode ser compreendido como:



O mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo. [...] Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere ao mundo do autor

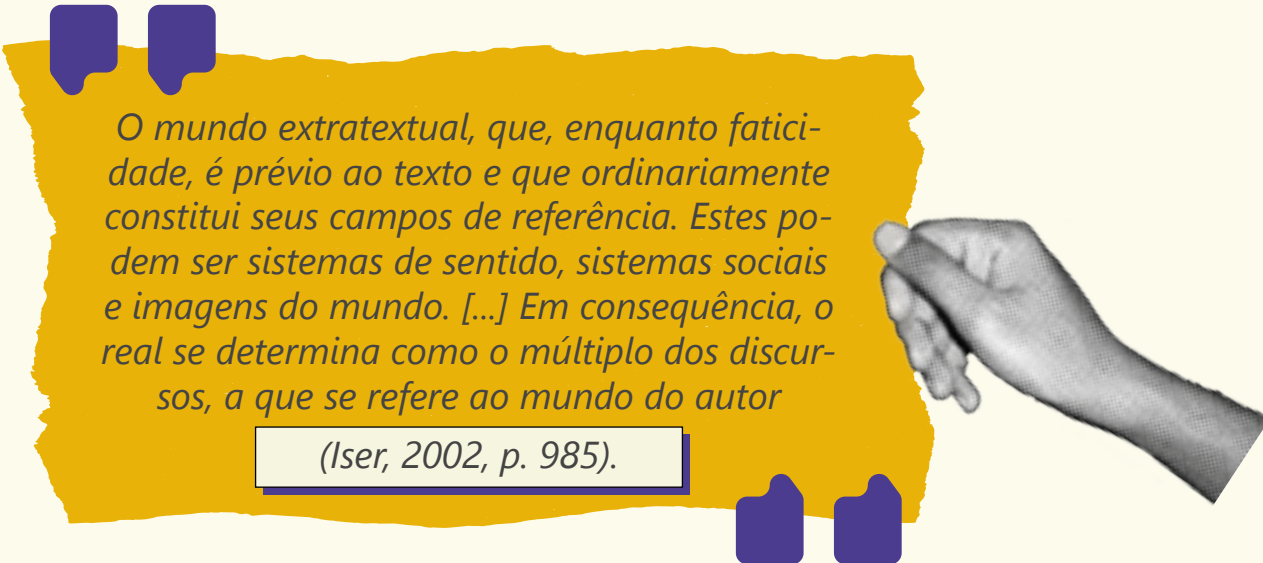
(Iser, 2002, p. 985).

Isto posto, o texto ficcional ultrapassa o mundo real que incorpora. Através dos atos de fingir, aspectos da realidade são adquiridos, enquanto predicados do imaginário são mantidos: “se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (Iser, 2002, p. 958).

Os atos de fingir não se relacionam com a realidade repetida, mas deles surgem um imaginário que se relaciona com a realidade transgredida no texto: “o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites” (Iser, 2002, p. 958). Nisso se manifesta a relação triádica de real-fictício-imaginário.

O que ocorre é uma reformulação, reconstruída pelo imaginário, através dos atos de fingir: “o ato de fingir se determina como a transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário” (Iser, 2002, p. 959).

A ficção, nesse sentido, oferece um espaço de expressão de um real simbólico, superando o existente e projetando o “inexistente”. Este é um processo de reformulação de um mundo formulado, o que permite novas experimentações no campo literário:



O mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo. [...] Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere ao mundo do autor

(Iser, 2002, p. 985).

Em *Mar Morto*, os atos de fingir, teorizados por Iser, se manifestam na produção de Jorge Amado a partir da recriação da vida de trabalhadores do cais da cidade de Salvador, na Bahia. Considera-se que o autor integra elementos concretos de sua vivência e da realidade social baiana – como o mar, os saveiros, o culto a lemanjá, a precariedade das condições do trabalho marítimo – e os reintegra numa narrativa que reformula tais elementos referenciais. O real é retomado, mas sob uma ótica ritualizada, mística e mítica, ressignificada como um mundo possível.



3.

O imaginário poético do mar em Jorge Amado

Dentre sua vasta obra, o romance *Mar Morto* possui forte ligação com os simbolismos da água, do mar e do oceano no imaginário poético de Jorge Amado. Este fenômeno é um dos elementos que nos chamou a atenção para a escolha do referido romance como objeto de estudo.

O romance em questão apresenta o mar como um personagem ativo na narrativa, desde o título da obra: *Mar Morto*. Todo o enredo gira em torno de um mar que nem mesmo os marinheiros mais antigos conseguem compreender; o que desperta uma ambivalência de desejo e medo, bem e mal, vida e morte. “Mas as canções de marítimos, por mais diversas que sejam a sua língua e a sua música, falam sempre em amor e em morte no mar” (Amado, 2008, p. 221).

A escrita de Jorge Amado apresenta o mar como uma entidade mística e mítica. Ele é associado à figura de lemanjá, a mãe das águas, divindade cultuada nas religiões de matriz africana: “ela é sereia, é mãe-d’água, a dona do mar, lemanjá, dona Janaína, dona Maria, Inaê, Princesa de Aiocá. Ela domina esses mares” (Amado, 2008, p. 79).

Mircea Eliade (1998) explica que o sagrado está presente nos símbolos, nos rituais, nas crenças populares, e muitas vezes se manifesta na natureza. Por essa razão, quando associamos o mar a uma entidade mística e mítica atribuímos-lhe características de divindades africanas.

A morte no mar, para os marinheiros, é compreendida como um ato de fé e entrega, como canta a canção: “é doce morrer no mar”. A doçura da morte está fundamentada na crença em lemanjá, que mantém viva a esperança no coração daqueles cercados pela pobreza e pelo sofrimento: “pois contam que a viagem que os naufragos fazem com lemanjá, para as terras do sem-fim, por sob os mares [...] vale bem mais que essa vida porca que eles levam no cais” (Amado, 2008, p. 55). Em *Mar Morto*, o mar é a hierofania: o mar torna-se o local onde o sagrado se revela aos homens.

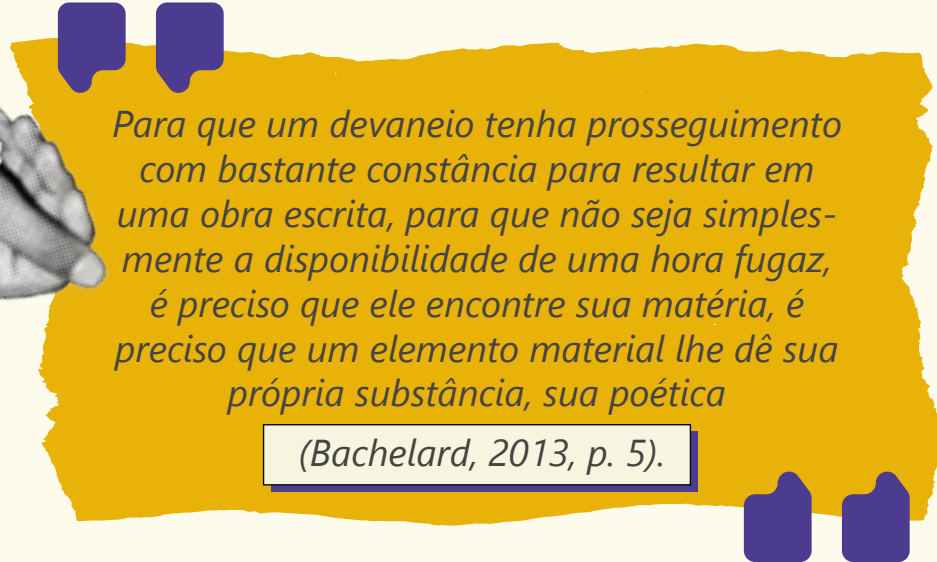
Gaston Bachelard (2013) em sua obra *A Água e os Sonhos*, apresenta um estudo filosófico da criação poética, destacando que os quatro elementos (água, terra, fogo e

ar) são elementos materiais fundamentais da imaginação poética. Ou seja, a matéria, neste caso, a água, toca o imaginário, desperta imagens, provoca sensações e devaneios, funcionando como uma experiência sensível que impulsiona o processo poético.



Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua poética

(Bachelard, 2013, p. 5).

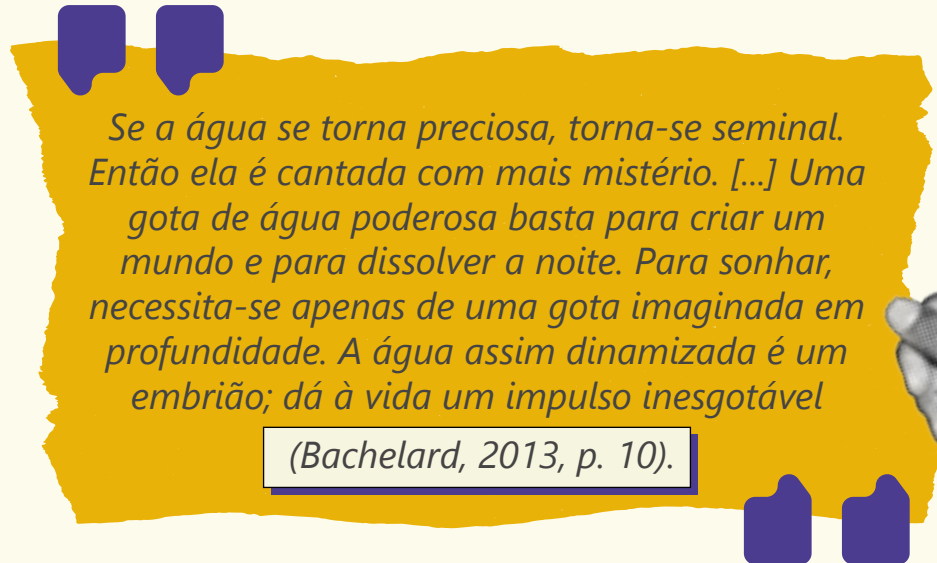


A matéria *água* em Jorge Amado atua como a matéria original do sonho, a base de sensibilidade, como uma matéria sonhada, vivida poeticamente, alimentando o imaginário antes mesmo da linguagem. É de onde vêm as imagens poéticas mais profundas. Tudo começa nela – a água.



Se a água se torna preciosa, torna-se seminal. Então ela é cantada com mais mistério. [...] Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável

(Bachelard, 2013, p. 10).



A imaginação poética voltada para as águas na produção do escritor baiano não é encontrada somente em *Mar Morto*. No romance *Jubiabá* (2008) o mar é descrito como misterioso e indomável. Os personagens são atraídos por ele, seja por medo ou por devoção. Existe um mistério nas águas que o torna ainda mais belo na visão do personagem Antônio Balduino:



O mar era a sua paixão mais velha. Ele ficava a namorá-lo, estudando as variações do seu dorso que era azul, verde-claro e logo verde-escuro, tentado pela sua vastidão e pelo mistério que ele percebia existir nos grandes navios que descansavam no cais, nos pequenos saveiros que a maré balançava. O mar traz a seu coração um sossego que a cidade não lhe dá. No entanto, da cidade ele é o dono, e do mar ninguém é dono

(Amado, 2008, p. 75).

A expressão “da cidade ele é o dono” ou “o mar é o dono de todos eles” aparece tanto na obra *Mar Morto* quanto em *Jubiabá*, o que evidencia a sacralidade e a grandiosidade que o mar assume na escrita de Jorge Amado. Balduino possui uma relação de cumplicidade com o mar, ora traz seus companheiros para descansar à beira do cais, ora traz “a mulher morena” para se enrolar nas areias, tendo o mar como testemunha:



[...] gosta que o mar veja as suas amantes e saiba que ele, apesar dos seus quinze anos, já é homem, já derruba uma cabrocha na areia, que é macia como um colchão. Mas, sozinho ou acompanhado, ele olha sempre o mar como um caminho de casa.”

(Bachelard, 2013, p. 5).

A novela *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (2008) apresenta o mar como um túmulo simbólico desejado. Ainda em vida, o desejo do personagem Quincas Berro D'Água morrer no mar. Mas a sua "primeira morte" não ocorreu como esperado: Quincas foi encontrado morto, num quarto simples e solitário.

Quincas acreditava que para o mar nascera, que havia dentro de si os instintos de velho marinheiro – sem barco e sem mar, no entanto. Mas ele reservou ao mar a sua última hora, a hora de sua morte: "não haviam de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! isso não! Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo" (Amado, 2008, p. 49).

Conscientes de seus desejos, os amigos de Quincas conduziram o seu corpo defunto para uma morte digna no mar. Organizaram uma festa, planejaram sua despedida. No entanto, no meio da tempestade ruidosa em alto mar, contemplaram Quincas atirar-se, por sua própria vontade, sobre as águas do mar da Bahia. Ouviram o seu grito derradeiro:

*Me enterro como entender
Na hora que resolver.
Podem guardar seu caixão
Pra melhor ocasião.
Não vou deixar me prender
Em cova rasa no chão.
(Amado, 2008, p. 91-92)*

Assim, a imaginação poética transforma o sentimento da água em poesia, narrativa, mito, símbolo etc., operando como uma imaginação material em movimento (Bachelard, 2013). A criação de Amado se aprofunda nas forças simbólicas que ele evoca, como o destino, a travessia, a morte, o amor e o renascimento.



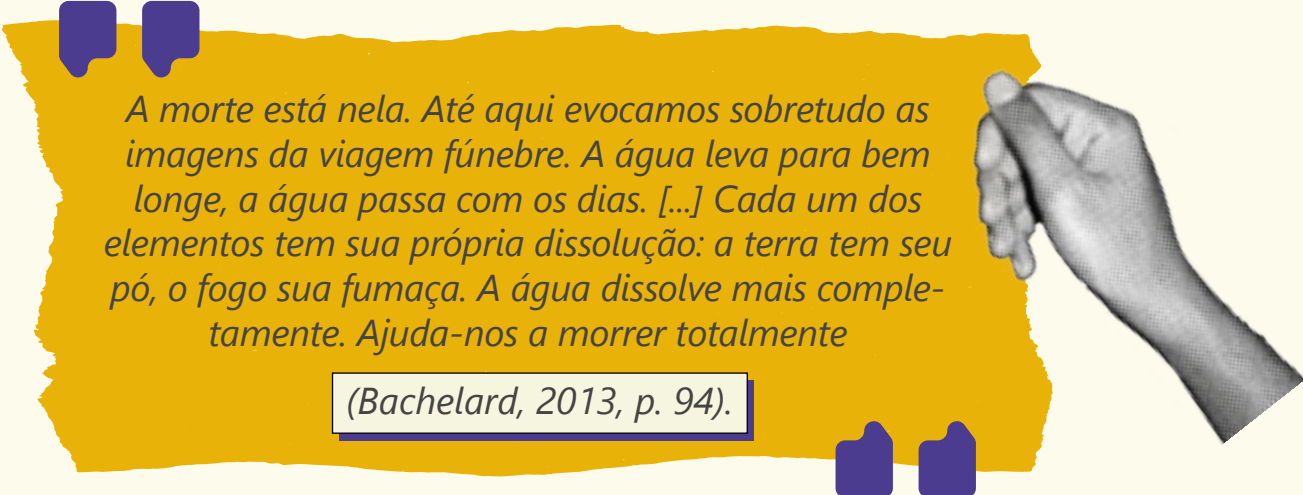
4.

A água e o mar em *Mar Morto*, de Jorge Amado

Do mar vem a música, o amor e a morte. Isto declaram as canções marítimas no enredo do romance *Mar Morto*. Canções que ecoam que as noites de tempestade também são para o amor, que é doce morrer nas ondas verdes do mar. O destino dos marinheiros é incerto, instável e inconstante como as águas de um mar que é o centro da vida de homens e mulheres que vivem e sobrevivem dele.

A água é o berço e o túmulo, o começo e o fim. Assim contam na beira do cais: “o mar é senhor de vidas, o mar é terrível e é misterioso. Tudo que vive no mar é carregado de mistério” (Amado, 2008, p. 154). O próprio título da obra permite uma análise acerca do misticismo em torno de um mar que se antecipa como morto. Mas, do que se trata essa morte? Seria possível a morte das águas?

Essa discussão é ampliada por Bachelard:



A morte está nela. Até aqui evocamos sobretudo as imagens da viagem fúnebre. A água leva para bem longe, a água passa com os dias. [...] Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente

(Bachelard, 2013, p. 94).

O teórico postula que a morte está nas águas, em toda a sua profundidade. O mar é “morto” por acolher a morte e seus mistérios. A morte como esperança, como ato de fé, como rito de passagem para as terras longínquas de leman-

já. A morte como punição, a morte como destino. “Um marítimo deve ser livre para morrer, para celebrar suas núpcias com Iemanjá, a dona do mar. Livre para morrer, que é para a morte que eles vivem, para a morte tão próxima, tão certa, que nem é esperada, nem se preocupam com ela” (Amado, 2008, p. 123).

Segundo Teixeira (2025, p. 1), “Yemanjá, no Brasil é o Orixá mais cultuado e conhecido, uma lembrança de que o princípio feminino se mantém vivo, apesar dos caminhos belicosos e masculinos que a humanidade tem percorrido ao longo da História”.

A potência onírica do mar está relacionada ao simbolismo do mistério e misticismo que o oceano oferece. Já dizia Fernando Pessoa no poema “Mar Português”: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu”. Mergulhar no mar é descobrir um mundo misterioso cheio de perigos e possibilidades curativas.

A obra *Mar Morto* (2008) conta a história de marinheiros e suas mulheres, das aventuras vividas sob os saveiros e da coragem desses homens em conduzir seus barcos, sempre lado a lado com o perigo da morte. Um deles, Guma, ganha destaque como personagem principal do romance, seduzido pelos encantos do mar desde menino: “Guma ficou nos saveiros, ficou no cais, o destino de seu pai o tentava. [...] Aqueles navios negros o tentam. Há um mistério neles. Um dia Guma irá para as terras do Sem-Fim” (Amado, 2008, p. 44–45). Para ele, o mar sempre foi um misterioso convite, um destino irrecusável. Apesar de seus perigos, Guma enxerga o mar como um doce amigo.

As práticas religiosas afro-brasileiras (como o candomblé) presentes na obra, reforçam a ideia de que o mar é morada de orixás (como Iemanjá): “O oceano é muito grande,

o mar é uma estrada sem fim, as águas são muito mais que metade do mundo, são três quartas partes e tudo isso é de lemanjá” (Amado, 2008, p. 9).

lemanjá é considerada a mãe dos orixás, representação simbólica nas religiões de matrizes africanas do arquétipo⁶ da Grande-Mãe. Segundo Reginaldo Prandi (2007), lemanjá é filha de Olokun, antigo senhor do mar, e quando se casou com Oquerê, já tinha dez filhos, aos quais amamentou e nutriu.

Ela advertiu o esposo para que jamais criticasse as suas mamas grandes (marca de sua capacidade para cuidar e alimentar), regra que foi quebrada, levando-a a fugir de casa, por ter sido desrespeitada. Mas Oquerê a perseguiu:

lemanjá saiu em fuga para a casa de sua mãe Olocum.

lemanjá tinha um presente que ganhara dela, uma garrafa com uma poção mágica, que levou consigo.

Na fuga, lemanjá derrubou a garrafa e dela nasceu um rio

que levaria lemanjá ao mar, a casa de sua mãe.

⁶ Para Jung (2016) os arquétipos são modelos ou formas que residem no inconsciente coletivo humano, – herança psíquica, base de experiência que todos os seres humanos compartilham – indicando a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. O arquétipo da Grande-Mãe reúne a experiência de toda a humanidade, desde os primórdios de sua existência, na sua relação com a maternidade. Seja essa experiência, ligada ao cuidado, a afeição, ao lar; como também, com a destruição (Jung, 2016).

Assim lemanjá iniciou seu curso em direção ao mar.

Mas Oquerê, que a perseguia, tentou impedi-la de abandoná-lo.

Transformou-se ele próprio numa altíssima montanha,

que impedia o curso de lemanjá em direção ao mar.

Oquerê transformou-se em Oquê, a montanha,

para impedir que lemanjá, o rio, corresse para o mar.

lemanjá chamou em seu auxílio Xangô, seu filho poderoso.

Xangô pediu oferendas e no dia seguinte provocou a chuva.

E quando a tempestade era forte, Xangô lançou um raio,

que num estrondo dividiu o monte Oquê em dois,

formando um vale profundo a passagem de sua o no.

Livre, lemanjá seguiu para a casa da mãe dela, o mar.

Assim lemanjá Ataramabá foi aconchegar-se no colo de Olocum (Prandi, 2007, p. 384-385).

Como se vê no mito iorubá, lemanjá retorna ao seu lar materno – o mar – a Grande-Mãe, seu refúgio, sua força, tornando-se ela própria isomorfa da Grande-Mãe. “O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa- Mãe. O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno” (Jung, 2016, p. 116).

A Grande-Mãe pode aparecer em diversas culturas sob a forma de deusas ligadas à natureza, à fertilidade ou à água. Em *Mar Morto*, de Jorge Amado, lemanjá encarna essa manifestação arquetípica. Ela é reverenciada como a “dona do mar” e “mãe de todos”, reunindo os aspectos sagrados, protetores e determinantes do destino dos marinheiros.



Se consagrariam de uma vez à dona do mar, à mulher de cinco nomes, mãe deles todos, que um dia, somente um dia em toda a vida, é também esperado. O negro Rufino estava mesmo, quando com os braços fortes levava a canoa abarrotada de carga pelo rio acima:

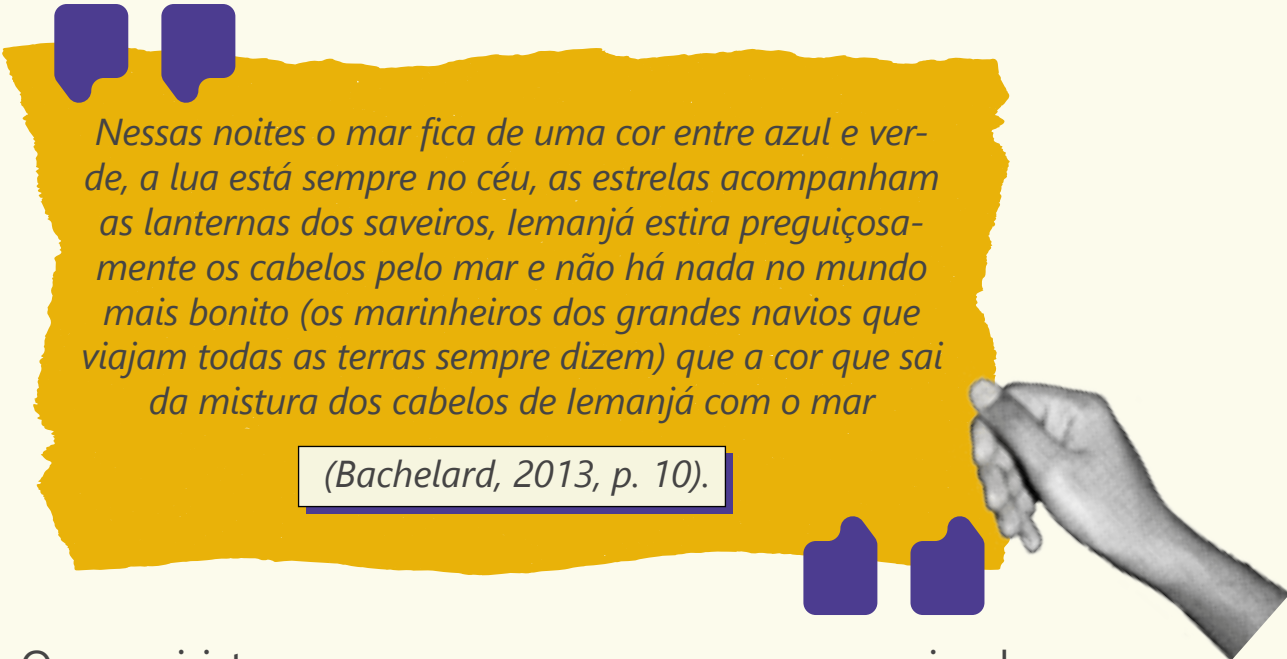
— Eu me chamo Ogum de Lé Ndo nego meu urá. Sou filho das águas claras. Sou neto de lemanjá...

Era preto retinto, mas saíra das águas claras. lemanjá era sua avó, mãe de seu pai que fora marítimo, como seu avô e os mais velhos cuja memória já se perdera

(Amado, 2008, p. 52).

Tal arquétipo pode se manifestar de variadas formas nas diferentes culturas, mitologias e no inconsciente individual. São figuras maternas, como a própria mãe; a avó; a madras-ta; a sogra; a Deusa-mãe; a mãe de Deus; em símbolos da natureza como a terra e o mar. Os atributos maternos de lemanjá, como posto por Jung (2016), são vistos como o lugar da transformação mágica, do renascimento, da fertilidade; ao mesmo tempo que simboliza o mundo dos mortos, devorador, sedutor e fatal.

Esse elo espiritualiza o mar, revestindo-o de um caráter místico. De acordo com Eliade (1992): “Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente ‘natural’, está sempre carregada de um valor religioso” (Eliade, 1992, p. 52). Nas festas da divindade do mar, as águas mudam de cor e se preparam para recebê-la:

A hand is shown holding a piece of torn yellow paper. The paper has a rough, deckled edge and contains a quote in Portuguese. There are two small blue speech bubble icons at the top left and two at the bottom right of the paper. The quote is written in a dark, serif font.

Nessas noites o mar fica de uma cor entre azul e verde, a lua está sempre no céu, as estrelas acompanham as lanternas dos saveiros, lemanjá estira preguiçosamente os cabelos pelo mar e não há nada no mundo mais bonito (os marinheiros dos grandes navios que viajam todas as terras sempre dizem) que a cor que sai da mistura dos cabelos de lemanjá com o mar

(Bachelard, 2013, p. 10).

Os saveiristas nasceram e cresceram reverenciando a grandeza das águas, apreciando seus mistérios, aprendendo a decifrar suas cores, os movimentos calmos ou violentos das ondas, do vento e da lua. Sabem quando a noite está para o amor, e quando está para tempestade. “O mar é amigo

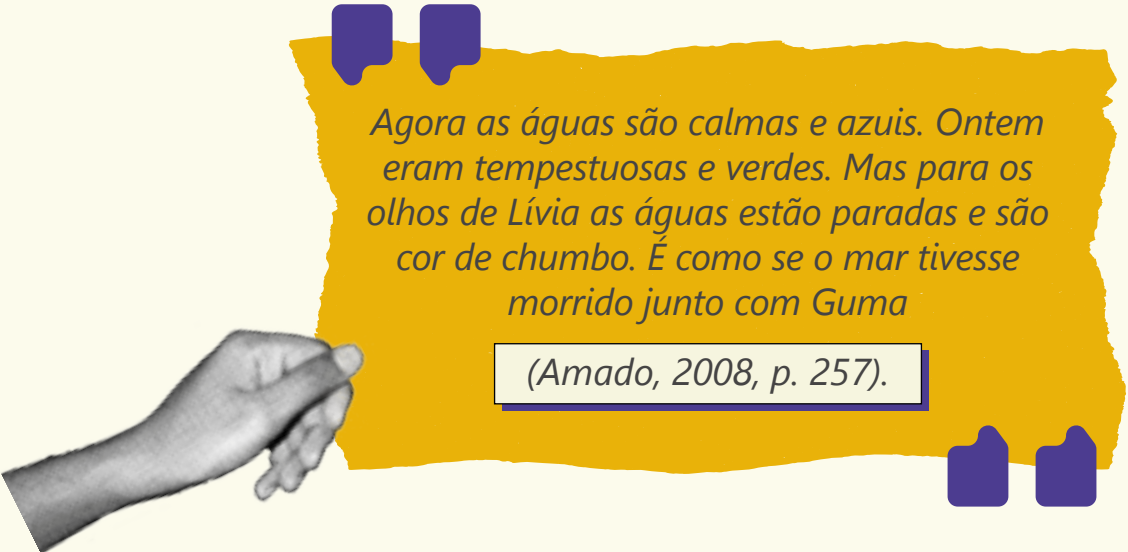
dos mestres de saveiro. Pois o mar não é a estrada, não é o caminho, não é a casa deles todos? Não é sobre o mar, na proa dos saveiros que eles amam e fazem seus filhos?" (Amado, 2008, p. 28).

Mas a visão de um mar sagrado não é a mesma para todos. Lívia, esposa de Guma, criada em terra firme, foi formada por outras visões e vivências. O único elo que a liga ao mar é o próprio Guma. No entanto, Lívia teme que, algum dia, as águas não lhe devolvam o marido e sofre por viver à beira-mar. Para ela, o mar não é amigo: "Lívia tem ódio, tem vontade de chorar, tem vontade de se apartar do mar, de ir para muito longe" (Amado, 2008, p. 27).

As canções marítimas falam de esposas que choram a morte de seus maridos afogados. Foram essas as canções entoadas no casamento de Lívia, o que a afastou ainda mais das águas.

*Eu vou para outras terras,
Que meu senhor já se foi
Nas ondas verdes do mar
Ele ficou nas ondas
Ele se foi a se afogar
(Amado, 2008, p. 152).*

Com a morte do protagonista, as águas mudam de cor e morrem junto com ele. Para Bachelard (2013), "A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. [...] Para certas almas, a água é a matéria do desespero" (p. 95). As ondas já não balançam com a mesma violência, o vento não sopra com a mesma força, e Lívia sente ódio do mar. A terceira e última parte do livro é intitulada "Mar Morto".



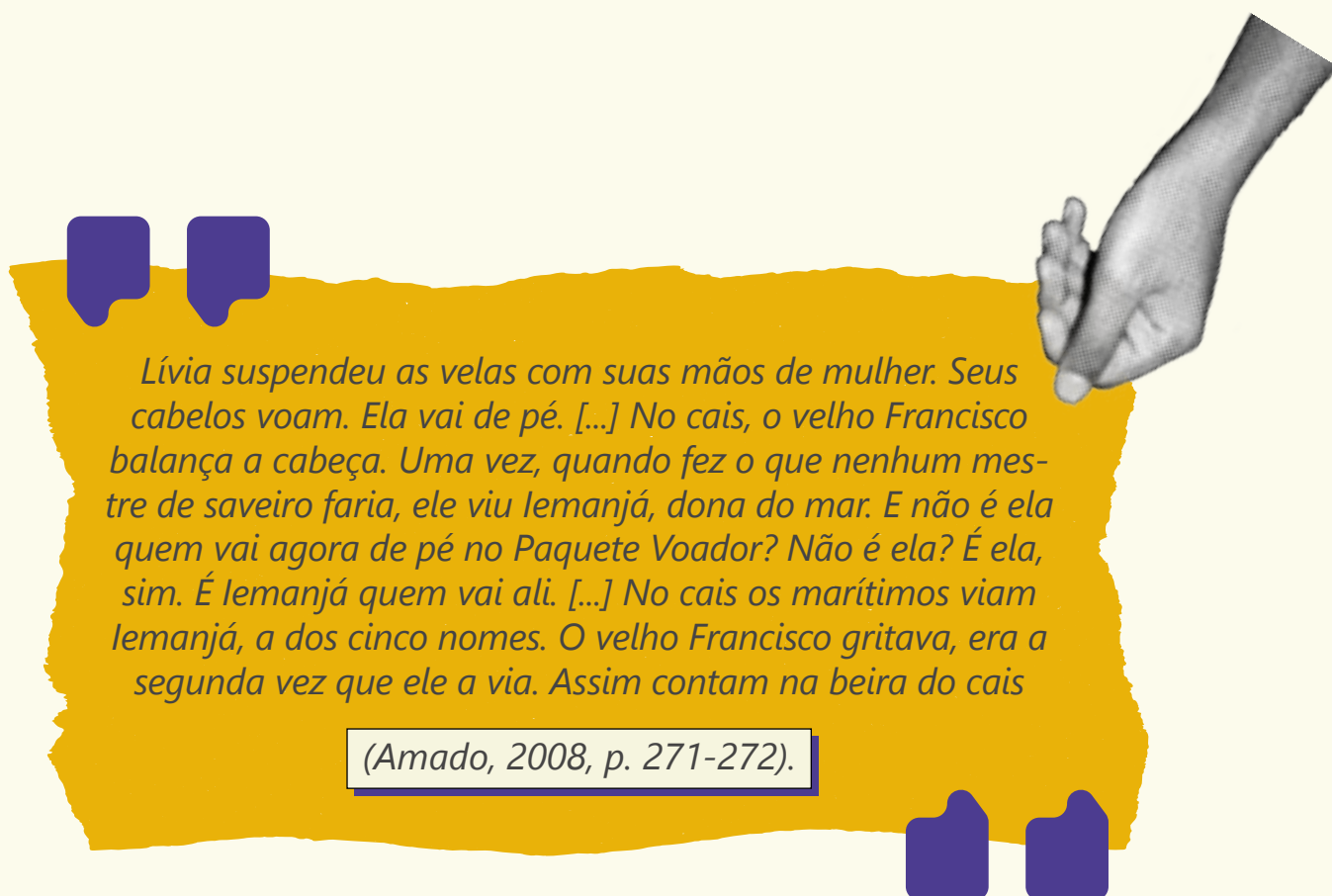
Agora as águas são calmas e azuis. Ontem eram tempestuosas e verdes. Mas para os olhos de Livia as águas estão paradas e são cor de chumbo. É como se o mar tivesse morrido junto com Guma

(Amado, 2008, p. 257).

Os familiares de Guma procuram o seu corpo. Uma vela é posta sobre o mar e, de acordo com o velho Francisco, no local onde a vela parasse, ali estaria o corpo de Guma. “A vela anda ao redor das águas. Águas plúmbeas para Livia, águas de um mar morto. Águas sem ondas, águas sem vida” (Amado, 2008, p. 258). A vela para de navegar diversas vezes, os homens mergulham e nada encontram.

Com o passar dos dias, Livia entende que para se conectar e se reencontrar com Guma, ela precisará ir ao mar, tornar-se dona do saveiro do marido, criar o filho à beira do cais e se transformar em marinheira, a primeira mulher marinheira daquele cais. “Misturou suas lágrimas com o mar, é irremediavelmente dele porque nele está Guma. [...] No mar encontrará Guma para as noites de amor” (Amado, 2008, p. 268).

O enredo se encerra com Livia, corajosamente, conduzindo o *Paquete Voador*, saveiro de seu falecido marido. Livia nunca havia conduzido um saveiro antes e sentia medo do mar. Mas, dali em diante, ela já não estava sozinha. O velho Francisco, tio de Guma, enxerga Janaína no corpo de Livia:



Lívia suspendeu as velas com suas mãos de mulher. Seus cabelos voam. Ela vai de pé. [...] No cais, o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu lemanjá, dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no Pacote Voador? Não é ela? É ela, sim. É lemanjá quem vai ali. [...] No cais os marítimos viam lemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via. Assim contam na beira do cais

(Amado, 2008, p. 271-272).

Nesse sentido, percebe-se a forte presença do misticismo nas águas de um mar que é tão significativo na vida dos personagens de *Mar Morto*. Mesmo aqueles que não o compreendem, de alguma forma, o reverenciam. Todos possuem uma ligação com as águas, seja pelo ódio, pelo amor ou pelos dois.

A crença em lemanjá fortalece toda uma comunidade cercada pela pobreza e pela esperança da morte. "É a 'sobrenatura' que se deixa manifestar ao homem religioso por meio dos aspectos 'naturais' do Mundo. A Natureza sempre exprime algo que a transcende" (Eliade, 1992, p. 59). O sagrado transcende o mar e dá sentido à existência dos personagens.



5.

Considerações finais

As discussões acima apresentadas objetivaram analisar o imaginário das águas manifestado na narrativa da obra *Mar Morto*, de Jorge Amado. A partir das discussões teóricas levantadas em Bachelard (2013), Eliade (1998), Iser (2002), do diálogo com a própria obra – e de outras produções –, foi possível compreender que o imaginário poético do mar em Jorge Amado transita entre o sagrado, o místico e o mítico, carregado de crenças e simbologias pautadas no imaginário coletivo, religioso e cultural da sociedade baiana e do próprio autor.

A água, como elemento material originário de sua imaginação poética, conduz o autor a produções literárias que apresentam a profundidade mística de um mar que atrai marinheiros, e não marinheiros, para o sacrifício de uma morte no fundo das águas, o que, para eles, é motivo de honra, como exemplificado nos personagens Guma e Quincas Berro D'água.

Tal relação com a morte marinha é pautada pela crença em lemanjá, o que fortalece a esperança de um renascimento pós-morte, o encontro com a mãe das águas que os conduzirá para as terras de Aiocá. O oceano, portanto, seria um condutor para tal destino.

Consideramos, que a criação ficcional de Amado é atravessada por referências do mundo extratextual – a própria cidade de Salvador, como um todo – reformulado pelo imaginário. Os atos de fingir transcendem tais referências, e as reinsere na narrativa, à percepção. Destacamos, ainda, que a presente pesquisa pode servir de abertura para um novo estudo mais aprofundado do imaginário do mar e a presença das religiões de matriz africana na escrita de Amado, permitindo um olhar direcionado para a riqueza simbólica de sua criação literária.



Referências

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Vox Populi: Jorge Amado**. [Entrevista]. TV Cultura, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/JYDMnwnN4v-BI>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [Tradução Antonio de Pádua Dane-si]. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CALIXTO, Carolina Fernandes. **Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais**. 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2011.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. [Tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional**. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. Teoria da literatura em suas fontes. v.II. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MACHADO, Ana Maria. **A invenção da Bahia**. In: AMADO, Jorge. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Pós-fácio. p. 275–280.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TEIXEIRA, Marissol Lourenço Hermann. O legado de Yemanjá – a rainha do mar e o cuidado com as emoções. In: **Instituto Junguiano da Bahia (IJBA)**, 2025, <https://www.ijba.com.br/blog/o-legado-de-yemanja-a-rainha-do-mar-e-o-cuidado-com-as-emocoes/>. Acessado em 06 de junho de 2025.



4

Traços expressionistas em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues: entre o trágico e o grotesco

Élcia Liana Cutrim de Jesus
Douglas de Sousa





1.

Introdução

Considerado pela crítica como o fundador do teatro moderno brasileiro, Nelson Rodrigues revolucionou a dramaturgia nacional na década de 1940, ao introduzir à cena teatral técnicas e ritmos inusitados, subverter ordens narrativas e manipular ações das personagens por meio de variações temporais e espaciais. Seu teatro inovador abordou temas complexos até então não explorados pela dramaturgia da época, rompendo com os modelos tradicionais e inaugurando uma metamorfose estética e temática na cena brasileira. Essa renovação confirma a premissa de Barthes de que “o teatro é um ato total” (Barthes, 2007, p. 43).

O fio condutor que perpassa o teatro rodriguiano é a representação do ser humano moderno como vítima de suas próprias ações. A natureza humana é retratada por meio de instintos, em sua maioria abomináveis e autodestrutivos. No campo da dramaturgia, Rodrigues escreveu dezessete peças, que não se organizam segundo uma ordem cronológica, mas sim conforme três núcleos temáticos que guiam sua publicação: as *Peças Psicológicas*, compostas por personagens que vivem no limite entre a razão e a loucura; as *Peças Míticas*, cujos enredos complexos giram em torno de instintos humanos representados por arquétipos, símbolos e referências à mitologia grega; e as *Tragédias Cariocas*, que desnudam o cotidiano urbano para expor, de forma instigante e reflexiva, a futilidade, a mesquinhez e o egoísmo da sociedade contemporânea.

A crítica à sociedade hipócrita - que aniquila valores, vive sob o mascaramento e cultiva a mentira - tornou-se uma das principais temáticas do Expressionismo, movimento artístico

com o qual o teatro de Nelson Rodrigues estabelece interlocução. Em sua obra, esse diálogo se manifesta por meio da apresentação de conflitos humanos marcados por angústias, dores e dilacerações, confrontando a realidade vivida com as pseudo-realidades do mundo. A associação entre o teatro rodriguiano e a estética expressionista se evidencia especialmente em sua primeira fase dramatúrgica, quando o autor retrata figuras humanas dilaceradas, imersas na obsessão e na inadequação à realidade, conduzindo o espectador a desfechos trágicos que frequentemente roçam o grotesco.

Para este estudo, foi selecionada a peça de estreia de Nelson Rodrigues, *A Mulher Sem Pecado* (1941), pertencente ao núcleo das Peças Psicológicas. Nela, identificam-se traços da estética expressionista e a representação dos conflitos humanos em suas rupturas mais intensas, além do estabelecimento de discussões relevantes sobre o comportamento social da época em que foi escrita.

Na trama, acompanhamos o casal Olegário e Lídia, afundados em uma relação conflituosa. Olegário finge ser paralítico durante sete meses para testar a fidelidade da esposa, numa tentativa obsessiva de garantir um amor ideal e incorruptível. Preso a uma cadeira de rodas, isola-se em si mesmo, alimentando a ilusão de que sua dor é prova de pureza amorosa. No entanto, a própria sexualidade e desejo de Lídia tornam-se ameaças a esse ideal. Olegário revela-se um personagem profundamente desequilibrado, consumido pelo ciúme e pelo controle. Sua forma de punição à esposa por suspeitas e fraquezas íntimas é cercear sua liberdade e submetê-la à tortura psicológica, evidenciando o grotesco e o trágico como elementos fundantes da dramaturgia rodriguiana.



2.

Expressionismo: uma estética do caos

O Expressionismo foi uma estética caracterizada pelo destaque ao grotesco, ao deformado, pela expressão da vida interior e pelas imagens do fundo do ser que manifestam de forma pessimista e angustiante. O movimento, surgido na Alemanha, logo se desenvolveu com rapidez nas artes plásticas, música, literatura, cinema, teatro e fora difundido com maior relevância por Herwarth Walden, em 1911, contrapondo-se ao Impressionismo.

Nas artes plásticas tem-se, com maior representatividade, essa expressão mordaz e angustiante do homem. Os artistas, na pintura, catalisaram o caos interior humano e reproduziram, com subjetividade, sua inquietude em pedaços. Posteriormente, essa representatividade se estendeu para o texto poético, para o teatro e mais tardiamente para o romance, gênero que defendia, assim como Freud, Einstein e Nietzsche, que diversas realidades eram possíveis. Dessa forma, os questionamentos acerca da maneira de representar o objeto vieram à tona e a experiência artística moderna surge. Os artistas, tanto do início do novo século, quanto do final do século anterior, vislumbravam que a burguesia iniciara seu período de decadência e nessa perspectiva, os movimentos vanguardistas ilustravam esse momento de crise.

O Expressionismo tem destaque com a desestabilização humana: “o artista expressionista é, de certa forma, um meio, melhor, um médium, possuído por forças que fogem ao seu controle, oscilando entre a vertigem e o meio expressivo escolhido para dar vazão ao delírio que possui” (Fraga, 1998, p. 21). Tomando como primordiais os apelos constantes dos

impulsos do homem, o Expressionismo destacava o sentido mais primitivo do ser. Logo, os artistas afirmavam que os ímpetos mais criativos surgiam dos recônditos humanos de forma que quaisquer das estéticas ou estudos mais específicos sobre o assunto, teriam alcançado tamanha profundidade sobre os sentimentos, como nesse movimento. Nessa perspectiva, a liberdade criadora, bem como o desejo de produzir eram atemporais e poderiam surgir espontaneamente, visto que a experiência do pintor era crucial, o que endossa, como sublinhando no pensamento de que as pretensões do movimento eram, de certa forma, universais buscando um diálogo com outras expressões artísticas:



O homem alemão, tal como o europeu, de um modo geral, já não se contentava com a realidade objetiva e queria encontrar na vida interior elementos de sua salvação. Daí por que o Expressionismo se faz sentir em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião. Foi mais do que um simples movimento artístico, foi uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo

(Teles, 1997, p. 105).

O teatro expressionista, assim como outros campos artísticos, se opõe à reprodução da realidade, renunciando a imitação do mundo e potencializando, por meio da subjetividade, a essência das coisas. Suas principais características são os enredos metafóricos e o extremo exagero, que causam uma atmosférica letárgica. A primeira montagem teatral considerada expressionista é datada de 1898 – 1904, do sueco August Strindberg, intitulada como *A Estrada de Damasco*.

O movimento expressionista foi concentrado no teatro alemão do início do século XX. Georg Kaiser e Ernst Toller foram os dramaturgos com maior destaque. Além deles outros relevantes escritores obtiveram destaque como Reinhard Sorge, Walter Hasenclever, Hans Henny Jahnn e Arnolt Bronnen. Contudo, na década de 1920, o Expressionismo desfrutou de um breve período de popularidade no teatro dos Estados Unidos, incluindo peças de Eugene O'Neill (*O Macaco Peludo*, *O Imperador Jones* e *O Grande Deus Marrom*), Sophie Treadwell (*Machinal*), Lajos Egri (*Rapid Transit*), Elmer Rice (*The Adding Machine*) e também em outros países como a Polônia, a França, o Reino Unido.

A estética expressionista, no campo dramático, tornou-se o espaço interno de uma consciência. Inúmeros flashes que justapõem o passado, as frustrações, desejos e armadilhas enganadoras da memória. Tudo reproduzido por meio de uma linguagem inovadora que perde, em boa parte, sua função referencial, evidenciando a função emotiva, adquirindo ainda um caráter fático, uma vez que as personagens monologam frases exclamativas, ressaltando suas angústias. A "intenção é projetar a realidade essencial de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema" (Fraga, 1998, p. 27).

Na produção literária brasileira, pode-se destacar que alguns autores sofreram influências, por vezes limitadas, do Expressionismo, uma vez que não se pode afirmar com veemência a existência efetiva de um autor fidedigno à estética europeia. Lima (2002) afirma que *O bailado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho, que estreou 1933, é considerada uma peça expressionista. O texto foi escrito às pressas para a inauguração do Teatro da Experiência e sua relevância bastante relativizada. Além dele, destaca-se também, Hermilo Borba Filho dedicado ao Teatro do Nordeste, no qual criou uma estética própria compromissada em refletir os temas e as formas da região.

Contudo, em Nelson Rodrigues, é notória nuances da estética expressionista em seu teatro. Apesar da influência ser mais acentuada nas Peças Míticas, com a abordagem violenta dirigida ao público, as deformações e as temáticas brutais – sobretudo aos episódios que envolvem a burguesia – vislumbram-se aspectos da vanguarda europeia nas *Peças Psicológicas* e nas *Tragédias Cariocas*, esta última com traços mais leves, não obstante perceptíveis em situações específicas. Bledsoe (1971)⁷ defendeu que o teatro rodriguiano⁸ teve um ciclo bem desenhado do Expressionismo com *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Doroteia* (1949) e *Senhora dos afogados* (1947).



3.

O trágico e o grotesco: a estética de Nelson Rodrigues no teatro brasileiro

Para uma análise mais aprofundada de *O Ateneu*, pode-se reCoAs peças de Nelson Rodrigues incorporam o trágico em suas composições — seja como teoria estética, seja como temática. Trata-se de uma abordagem moderna de temas ancestrais que retornam ao presente vinculados a uma moralidade moldada pela religiosidade e inserida no contexto social brasileiro. Analisar como o teatro rodriguiano se articula com a tragédia torna-se imprescindível

⁷ Na obra, *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*, o autor defende que Nelson Rodrigues teve seu teatro, sobretudo o primeiro ciclo de peças, ligado ao Expressionismo.

⁸ Neste artigo, utiliza-se o adjetivo rodriguiano para caracterização do teatro do autor, uma vez que é o termo mais usual grafado com a letra “i”.

neste estudo, que toma o expressionismo como base para a construção do drama — seja pela visão pessimista com que a vida é retratada, seja pelo aniquilamento a que as personagens estão sujeitas.

O texto dramático moderno buscou formas mais apropriadas para representar a condição humana, exigindo transformações na linguagem teatral, especialmente a partir do século XX. Nesse panorama, autores passaram a particularizar suas formas de escrever e encenar, ressignificando a “écriture” do texto dramático. Nelson Rodrigues se insere nesse movimento ao conceber sua dramaturgia como reflexo do homem moderno brasileiro, especialmente aquele marginalizado, oriundo do subúrbio carioca. Seu teatro possui força estética e dramática suficiente para transitar entre diferentes gêneros.

Além das tragédias clássicas em três atos, Rodrigues também escreveu peças em um, dois ou três atos, transitando por territórios estéticos próprios e mesclando linguagens. Esse hibridismo começa com *Doroteia*, rotulada pelo próprio autor como “farsa irresponsável”. Em seguida, surgem *A falecida* (farsa trágica), *Perdoa-me por me traíres* (tragédia de costumes), *Viúva, porém honesta* (outra farsa irresponsável), *Os sete gatinhos* (uma divina comédia), *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto* (tragédias cariocas), e *Toda nudez será castigada* (obsessão em três atos).

Essas classificações evidenciam não apenas a tipificação do teatro rodriguiano, mas também seus recursos dramáticos e o hibridismo estético que o define. O uso de termos como “tragédias cariocas” sugere dois aspectos centrais: primeiro, o compromisso de afirmar sua produção como arte séria, evitando denominações associadas ao teatro menor; segundo, o diálogo direto com a tradição trágica, que atravessa suas obras mesmo em meio a estruturas não convencionais.

Importa destacar que, ao ambientar parte de sua dramaturgia no terreno da tragédia, Rodrigues não buscava retomar formas clássicas, mas sim indicar a origem do trágico em termos de conteúdo e experiência humana. A tragédia grega, com toda a sua estrutura e complexidade, exige uma compreensão profunda de seu contexto social e ideológico — algo que, no teatro rodriguiano, se revela sobretudo pela maneira como a linguagem exprime os desejos, sentimentos e escolhas humanas. É a linguagem que revela o ser humano e conduz a trajetória de suas personagens.

Assim como o trágico está presente em sua obra, o grotesco também é uma marca visível no teatro de Nelson Rodrigues. O autor retratou - no palco, na prosa e nas colunas jornalísticas - a dualidade do homem e o cotidiano com suas nuances mais cruas: casais que discutem sobre o uso do vaso sanitário, senhoras de pernas varicosas, entre outras imagens disformes que, à primeira vista, chocam, mas logo suscitam identificação. Essas cenas, desproporcionais em sua encenação, remetem ao expressionismo e reforçam a poética do “teatro desagradável” que o autor cultivou.

Dois aspectos se destacam em sua proposta dramatúrgica: o primeiro é a observação da realidade urbana, ainda que o tempo mítico seja utilizado no ciclo teatral correspondente; o segundo é o olhar atento sobre a natureza humana e seus dilemas, como salienta Rosenfeld (1993):

A realidade projetada a partir ou em função dessas consciências reduzidas às linhas mais elementares, visto o excesso emocional, a pressão das condições e o fervor profético não permitirem requintes e nuances, apresenta forçosamente distorções violentas, traços caricaturais, desproporções e deformações grotescas. [...] Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes

(Rosenfeld, 1993, p. 285)

De fato, o exagero descritivo em Rodrigues dissecava os vícios da sociedade, priorizando o banal e o feio em detrimento do belo. Nas peças do ciclo psicológico, a deformação manifesta-se por meio da interpretação e da significação auditiva e visual. O palco assume a forma de consciência do protagonista, e os demais personagens tornam-se suas projeções exageradas. No ciclo mítico, também conhecido como “desagradável”, a família é o núcleo dos conflitos, com enredos que confrontam diretamente o modelo burguês e desnudam a instituição familiar como uma convenção social corrompida. Já nas tragédias cariocas, o foco desloca-se para o conflito entre indivíduo e sociedade - o primeiro explorado por meio da introspecção; o segundo, por uma crítica social aguda.

As personagens criadas por Rodrigues, especialmente as femininas, carregam desejos e frustrações intensas. Suas mulheres de pernas grossas e varizes expostas representam não apenas a si mesmas, mas todas as mulheres frustradas que desejam amar ou trair - figuras que condensam, em seus corpos, o grotesco como categoria estética.

Segundo Wolfgang Kayser, a deformidade é a essência do grotesco, expressa por imagens que causam repulsa. Já para Mikhail Bakhtin, o grotesco manifesta-se no rebaixamento do corpo e do espírito. Ambos dialogam com a visão de Victor Hugo, para quem o grotesco expressa a deformidade como uma estética legítima, coexistente com o belo. Para Hugo (2007), é ilusório pensar na beleza pura, pois o grotesco sempre subsiste no reverso do sublime.

Essa perspectiva permite compreender o grotesco nas peças de Rodrigues como uma estratégia de denúncia: ora chocante, ora crítica, mas sempre reveladora das contradições humanas e sociais. Suas personagens ultrapassam

os limites da existência racional, agindo por instinto e revelando, em sua queda, o dilaceramento da identidade. O grotesco surge, então, como efeito da tensão entre desejo e repressão, norma e transgressão. É nesse embate que se estrutura a essência do chamado “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues.



4.

***A mulher sem pecado* e seus traços expressionistas**

Primeira peça teatral escrita por Nelson Rodrigues em 1941, *A Mulher Sem Pecado* inaugura também o ciclo das peças psicológicas do autor. Sua estreia ocorreu no ano seguinte, em 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. A narrativa, apesar de destacar o título feminino, gira em torno de Olegário, um viúvo rico que se casa pela segunda vez. Lídia, sua esposa, é a personagem que inspira o título da obra. O protagonista, central em um conflito obsessivo e perseguido pelo ciúme, busca, de forma perturbadora, provar de todas as maneiras a infidelidade de sua companheira. Os elementos que compõem a trama são banais e se associam aos dramas folhetinescos, aproximando-se até mesmo do *fait divers* – relato breve de um fato trágico inesperado. Contudo, a peça não só inovou em aspectos formais que a encaminham para a modernidade, como também destacou o caos interior da personagem central, um elemento frequentemente retratado pela vanguarda expressionista.

O enredo da peça é linear e apresenta cenário único com “[...] um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio” (Rodrigues, 1981, p. 45). A própria descrição do cenário no texto já apresenta ao leitor/especta-

dor o ambiente mórbido que permeia o drama. A cor cinza é associada a significados negativos de vazio, de nulidade e a cortina, ao fundo, intensifica a lassitude da atmosfera que circunda o local. A escada funciona na peça como objeto de projeção dos delírios do protagonista. O efeito estético dela permite que Olegário visualize sua primeira esposa, já falecida, ou seja, a escada simboliza as idas e vindas dos sentimentos oscilantes dele em relação à esposa atual e à esposa falecida. Já o mobiliário, caracterizado pelo autor como escasso e sóbrio, também ressalta o clima de vazio e abandono do ambiente agregando valores significativos para a confusão mental do protagonista, como bem pontuou Fraga (1998, p. 47): “os expressionistas valorizaram muito o elemento cenográfico [...] Descreviam praticáveis, escadas, cortinas, efeitos sonoros. O estilo de representação estilizado filia-se ao teor psicológico exacerbado das protagonistas”.

O conflito dramatizado na peça entre Olegário, o obsessivo, e Lídia, a esposa passiva perseguida pelo marido, é o elemento que conduz o enredo; as demais personagens vivem a disposição dos delírios do personagem central. Entre eles, Inézia, empregada da família, que fornece a Olegário informações sobre Lídia; Joel fiel funcionário e também “investigador” do passado dela; Maurício, irmão adotivo de Lídia, responsável por diversos diálogos com o protagonista sobre fidelidade. Completam o rol das personagens, Umberto, o chofer da família um homem misterioso e com um comportamento esquisito em relação às mulheres, contudo conquista Lídia e foge com ela; Dona Aninha, mãe de Olegário que passa a peça inteira enrolando repetidamente um paninho e duas personagens que só aparecem nos devaneios de Olegário: Lídia-Menina e a ex-esposa falecida. Os diálogos da peça são ágeis, diretos e contribuem para o enredo, constituindo-se como elementos essenciais da ação, visto que produzem conflitos e são dotados de sentimentos, em sua maioria angustiantes e aterrorizantes, grotescos, na verdade.

No teatro com influências expressionistas, tudo é intenso. O diálogo sozinho não consegue evidenciar a dor aguda das personagens, dessa forma, os dispositivos cênicos ganham destaque e projetam todo o inconsciente perturbado e confuso delas. Em *A mulher sem pecado*, além das didascálias, também chamadas de indicações cênicas ou rubricas - instruções que orientam os atores para interpretação do texto - observa-se que a representação da vida interior de Olegário, atormentada por seus medos e reforçada pelo fantasma da traição, é evidenciada por recursos, comuns no teatro expressionista os quais Rodrigues faz uso. Nesta análise, destacam-se três deles utilizados pelo dramaturgo, por meio das indicações cênicas, para evidenciar os delírios de Olegário: o microfone, a luz e a cadeira de rodas.

O microfone foi um recurso sonoro utilizado por dramaturgos expressionistas para evidenciar a voz interior das personagens. Strindberg e O'Neill fizeram uso dele. Nelson Rodrigues, ao fazer também uso do dispositivo cênico para indicar o "eu" de Olegário, demonstrou que o texto moderno brasileiro precisava inovar e desprender-se das amarras do passado. Como efeito estético, o recurso conseguiu explorar o interior de Olegário e seu olhar distorcido da realidade:

OLEGÁRIO (sozinho, impulsionando a cadeira) (Mudança de luz.)

VOZ INTERIOR (microfone)- E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?

OLEGÁRIO- Homem manco.

VOZ INTERIOR (microfone)- Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: serei um louco? (Rodrigues, 1981, p. 52).

Como é possível notar no trecho acima, a voz projetada através do microfone, recurso tecnológico moderno para o teatro brasileiro da década de 1940, transmite os recônditos mais profundos do inconsciente de Olegário. O protagonista dialoga num monólogo delirante que acentua sua obsessão, fato que confirma o que o Rosenfeld (1968) destacou como experimentação estética expressionista o uso de dispositivos cênicos. No exemplo em destaque tem-se o som, como símbolo de recepção da carga emocional da personagem, ou seja, “torna-se usual a previsão de sons para expressar ruídos, berros, sons inarticulados ou vozes provenientes da cabeça” (Rosenfeld, 1968, p. 268).

O efeito produzido pelo som é muito utilizado no texto cênico. Desde a invenção da fita, na década de 1920, na Alemanha, os dramaturgos modernos passaram a utilizar as referências sonoras nas didascálias e fizeram uso da gravação para marcação de lugares, tempo, ação, entre outros (Kowzan, 1977). Em *A mulher sem pecado* e posteriormente em *Vestido de noiva*, Rodrigues fez uso do microfone para dar mais veracidade e também destacar a obsessão, o conflito e a desordenação da mente de Olegário:

OLEGÁRIO- Mas será que esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa com ele?

VOZ INTERIOR (microfone)- Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer

OLEGÁRIO- Ah!

VOZ INTERIOR (microfone)- Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.

VOZ INTERIOR (microfone)- Lá vem ela outra vez.
Não me larga.

(Refere-se à menina [Lídia criança], que volta de-
baixo do foco luminoso. Inézia desce a escada.
Volta a luz normal (Rodrigues, 1981, p. 52).

Pelo trecho em destaque, percebe-se que Olegário dialoga com sua consciência completamente perturbada e o uso do microfone ressalta um contraponto introspectivo. A descrição do uso dos dispositivos cênicos nas didascálias é oportuna à composição da psique no teatro de Nelson Rodrigues, sobretudo como fator de expressão da interioridade das personagens e também pela forma como se comunica com o Expressionismo, uma vez que “por ir além da expressão pelo diálogo, a peça revela duplicidades de ação [...]. O pensamento de Olegário é revelado pela voz interior (microfone) e pelas imagens de fantasmas interiores iluminados na vertical” (Rosa, 1993, p. 140).

Além dos excertos da peça, que destacam com veemência o uso do microfone como voz interior de Olegário, dois outros trechos merecem destaque no uso da voz microfona para evidenciar os delírios da personagem: o primeiro na cena em que Olegário pede que Joel, um empregado do escritório, investigue o passado de Lídia; o segundo na parte final da peça, quando Lídia foge com Umberto e escreve para o marido informando que não mais voltaria a viver com ele.

Na cena em que solicita a Joel que busque informações sobre o passado de Lídia, Olegário mostra-se bastante confuso mentalmente quando descobre que a esposa recebia o apelido de V8 – o que significava namorada – antes de se casar:

OLEGÁRIO (como em um monólogo) – Marido de V-8... (noutro tom). Naturalmente, o todo escritório sabe disso. Ou não sabe?

JOEL (sem jeito) – Sabe. Quando ela vai buscar dinheiro, ficam comentado: a V-8 veio aí (Rodrigues, 1981, p. 61).

Num nível de total perturbação, após o diálogo acima, Olegário encerra a conversa com Joel defendendo a reputação da esposa “OLEGÁRIO (sombrio, voltando-se para Joel) – Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?” (Rodrigues, 1981, p. 62), porém quando o funcionário sai, as didascálias revelam uma obsessão que não fora manifestada na conversa: “(voz interior/microfone): V-8. V-8. V-8” (Rodrigues, 1981, p. 61), ou seja, ele repete mentalmente, através do uso do microfone, o apelido “V-8” e a própria voz microfonada desmente seu real sentimento: a informação de Joel fez um estrago imenso na mente dele. Sempre que a voz interior aparece na peça ocorre a difusão de uma verdade delirante de Olegário e o microfone é o recurso responsável por evidenciar todos esses sentimentos introspectivos que se revelam não só na voz interior do protagonista, mas também nas vozes que interceptam a mente dele, como num antigo coro grego, observado no fragmento da cena seguinte num diálogo entre o casal:

LÍDIA (Cansada) – Eu vou ver uma coisa lá em cima, Olegário!

OLEGÁRIO (baixo) – V-8!

LÍDIA – O quê?

OLEGÁRIO – V-8!

(Desesperada, Lídia sobe a escada correndo. O olhar de Olegário acompanha Lídia. Luz em penumbra. Luz vertical sobre Olegário.)

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

DIFERENTES VOZES (microfone) V-8! ...V-8! (Rodrigues, 1981, p. 72-73).

De acordo com o fragmento destacado, percebe-se que o uso do microfone, indicado nas rubricas, apresenta vozes coletivas que revelam todo o tormento psíquico que Olegário sofre com a revelação do apelido de Lídia e da possibilidade de ela ter pecado no passado. A repetição destacada por Rodrigues atualiza o uso do coro que, na Grécia clássica, representava uma voz coletiva que intermediava os sentimentos mais profundos das personagens ao público, proposta retomada pela estética expressionista interessada em abordar o interior humano.

Na despedida de Lídia, o microfone também é utilizado como forma de atestar a ausência da personagem no palco. Cansada de ser pressionada pelo marido e do ciúme avassalador demonstrado por ele, decide fugir com Umberto e escreve uma carta informando a Olegário sua decisão:

INÉZIA - Doutor.

OLEGÁRIO – Chame minha mulher. Minha!

INÉZIA – Saiu, Dr. Olegário. D. Lídia saiu e mandou entregar isso aqui - esta carta - ao senhor.

(Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.)

VOZ DE LÍDIA (microfone) - Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...

(Olegário continua com os olhos fixos na carta.)

MAURÍCIO - Que foi?

OLEGÁRIO - Nada. Coisa sem importância.

VOZ DE LÍDIA (microfone) - Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.

OLEGÁRIO - Olha, Maurício. Você vai-me dar licença. Estou um pouco cansado.

(Maurício sai, olhando espantado para Olegário. Só, Olegário vai à gaveta da secretária. Apanha um revólver. Abre o tambor, olha-o, fecha-o)

VOZ DE LÍDIA (microfone, em crescendo) - Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto com Umberto.

(Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revolver na frente)

VOZ DE LÍDIA (microfone) – Adeus. Não quero seu perdão. Lídia. Parto com Umberto. Umberto. Umberto. Umberto (Rodrigues, 1981, p. 103).

Pelo fragmento acima, o qual finaliza a peça, percebe-se, através do uso do microfone, que as palavras lidas por Olegário ressoam na sua mente, reforçadas pela voz de Lídia. As indicações das didascálias, informando que a voz cresce gradualmente no microfone, causam no leitor/espectador a impressão de penetrar a mente desordenada de Olegário. A cena final também informa que diante da fuga de Lídia com Umberto, Olegário, tragicamente, tirará a própria vida encerrando todo o dilema que sua mente, atormentada pelo ciúme, criara. Dessa forma, o uso do microfone é um recurso rico e bem utilizado pelo autor para salientar toda a confusão mental do protagonista e consequentemente de seus dilemas, bem pontuado por Rosa (1993):

Em A mulher sem pecado, a voz interior emitida pelo microfone revela as flutuações entre a realidade, o sentimento e as visões da demência. Se debate o espírito de um homem que procura verificar com os instrumentos da tentação e do pecado a pureza da mulher. Ele gera, alimenta e provoca a traição. O que estava plasmado no seu cérebro pervertido se corporifica e se reaviva [...]. É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues, nessa peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente

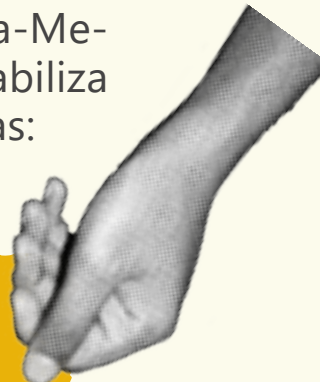
(Rosa, 1993, p. 140).

Observa-se, pelas palavras de Santa Rosa, que o uso da voz microfonada exacerba os conflitos de Olegário. O caos interior da personagem que, tenta a todo custo testar a fidelidade da esposa numa cadeira de rodas, é somatizado às angústias e frustrações. Rodrigues, ao dialogar com a vanguarda expressionista, condensou de forma coerente temas relevantes da época, assim como Strindberg e O'Neill e soube explorar com eficácia recursos tecnológicos para falar da dor humana, da dor que corrói, da dor que inunda e dilacera a alma, da dor diante da dúvida, sentimento identificável em Olegário.

A luz é outro recurso cênico, utilizado por Rodrigues, para evidenciar os dilemas conflitantes do protagonista da peça. Já na indicação da primeira cena, o dramaturgo, na rubrica inicial, faz referência à luz de penumbra para apresentar Dona Aninha, mãe de Olegário: "Num canto da cena, D. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do Dr. Olegário, é uma doida pacífica. Luz em penumbra" (Rodrigues, 1981, p. 45).

Identifica-se, pelo trecho, a caracterização que o dramaturgo dá à D. Aninha: uma senhora infantilizada que não dialoga na peça, vive com um paninho na mão. É uma personagem inerte. Contudo, essa caracterização não é isolada. D. Aninha, na verdade, fornece ao leitor/ espectador a compreensão de que as atitudes obsessivas e o lastro doentio de Olegário possuem vínculo materno. Rodrigues ao fazer uso pela luz em penumbra, remete à estética teatral que o expressionismo utilizou quando apreende a luz na personagem para posteriormente devolvê-la à obscuridade. Assim, o apagar gradativo do foco de luz sobre D. Aninha confirma o lado obscuro da família e o gesto repetitivo dela de enrolar o paninho, associa-se às atitudes obsessivas do filho.

Olegário no auge de seus delírios perturbadores, vê vultos que só existem em sua mente desordenada: Lídia-Menina e sua falecida esposa. O recurso cênico da luz viabiliza isso no palco e é descrito com detalhes nas didascálias:



Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise

(Rodrigues, 1981, p. 45).

Pelo trecho referente à rubrica da peça, nota-se que a imagem de Lídia-Menina faz parte do delírio de Olegário, em que somente ele visualiza a imagem, sobretudo nos momentos de crise. Para reforçar essa representação, Nelson Rodrigues faz uso da luz verticalizada que tem a função de projetar as visões da personagem que fogem do mundo real. Além disso, outro fator que merece destaque, é o fato de que ao visualizar Lídia-Menina, simbolicamente, Olegário nutre um desejo por ela, incutindo o que ele já demonstra em outras cenas: a vontade de ter o controle total da vida da esposa, mesmo antes de conhecê-la. As visões de Lídia-Menina apenas reiteram, por meio da luz vertical, toda a impetuosidade dele que, dominado pelo espectro da traição, sente-se pressionado pelo passado de Lídia, teme o futuro (será que Lídia continuará honesta?), ainda que diante da dúvida do presente (Lídia realmente é uma pecadora?). Ele sofre por desejar o que não consegue concretizar.

As rubricas também mostram a primeira esposa de Olegário, já falecida, nos delírios da personagem. Rodrigues destaca a luz para projetar o vulto da ex-esposa que, nas indicações, possui uma voz:

VOZ DE MULHER - V-8... V-8... V-8...

OLEGÁRIO (perturbado) - É ela outra vez. (Entra sob a luz vertical uma mulher vestida de grená.)
MULHER (sardônica.) - Larga essa cadeira.

OLEGÁRIO (sem olhar para ela) - Estou bem assim... (repete, surdamente) V-8...V-8... (aperta a cabeça entre as mãos)

MULHER - Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?

OLEGÁRIO (irritado) -Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? (Rodrigues, 1981, p. 84)

Pelo diálogo acima, nota-se que a ex-esposa falecida “provoca” Olegário desafiando-o a largar a cadeira de rodas desvendando ao leitor/espectador que a paralisia era uma farsa para provar a pureza da atual mulher. A alucinação dele ao visualizar sua primeira mulher morta, evidencia um monólogo dele com sua voz interior que “desmascara” seu plano alucinador de manter-se inválido para testar Lídia. A luz, reforçada pela informação nas didascálias que a personagem não existe, além de informar que ela estava vestida de *grená* (em francês uma variação do tom de vermelho que simboliza

o poder, a violência, o perigo), ressalta a introspecção obsessora do total descontrole de seus pensamentos destacado no diálogo: perturbação, irritação e desespero.

A ex-mulher aparece em outras cenas da peça, sempre com a indicação da luz vertical para criar a imagem grotesca que ressoa na mente de Olegário. Desta forma, a luz é um dispositivo cênico importante na peça, uma vez que representa uma metáfora significativa: não possui função exclusiva de iluminar a cena, mas serve para evidenciar os delírios e projetar as alucinações da personagem central.

A cadeira de rodas representa na peça uma simbologia que adquire sentidos. Primeiramente, é vista como um elemento grotesco e disforme num drama familiar e passível de questionamentos: Por qual motivo Olegário se tornaria inválido para testar a fidelidade de sua esposa? Não existiram outras formas de poder certificar-se de que Lídia era realmente uma mulher sem pecado? Num segundo plano, o objeto expressa na narrativa, tanto o desespero pela fidelidade, quanto a obsessão materializada do protagonista.

O acessório não indica somente o fato de Olegário estar paralisado fisicamente, a mensagem transmitida pela cadeira de rodas informa o estado de apatia dele, de total obsessão por buscar uma resposta que atormenta sua alma. A invalidez causaria na esposa piedade? Ou a faria buscar prazer com outro homem? Na mente atormentada do protagonista a cadeira associada à paralisia representa a comiseração doentia de seu estado de espírito. Ao movimentar a cadeira no palco, a personagem destaca ainda mais este aspecto:

Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua.

Olegário vira a cadeira e a impulsiona até a outra extremidade do palco. Lídia tem um olhar intraduzível para a cadeira (Rodrigues, 1981, p. 45-48).

Neste trecho, nota-se que a movimentação da cadeira tenciona a excitação da personagem. O vai-e-vem do objeto “de um extremo a outro do palco” ressalta toda a tortura que dilacera a alma de Olegário e evidencia a inquietude que a dúvida pela fidelidade da esposa constrói em sua personalidade. Nesse sentido, a cadeira também pode ser considerada um dispositivo cênico relevante no desenvolvimento do enredo da peça.

A obsessão de Olegário em provar a fidelidade da esposa, gera não só nele, consequências desastrosas; Lídia, sofre toda a carga emocional que uma mulher, na condição angustiante de ser pressionada, apresentaria. As atitudes paradoxais de Olegário geraram conflitos perturbadores nela que acabaram por desvelar o recalcado e “implicaram em levantar o véu que mantinha encobertos ideias, atitudes e comportamentos que deveriam permanecer velados” (Hamann, 2022, p. 26). No que diz respeito à sexualidade feminina, esse desvelamento propalado pela psicanálise de que há desejo feminino, desencadeou inúmeras reflexões e questionamentos. Na atualidade, essa questão é clara, entretanto, no passado era ainda um tabu. A peça *A mulher sem pecado*, aborda além do espectro da traição, a temática de que o desejo feminino constitui-se como ameaça para os homens.

Rodrigues já ironiza no título do texto a oposição entre os termos mulher e pecado, os quais propiciam diversas interpretações, uma vez que a peça é inserida no contexto da década de 1940 época em que os padrões morais cerceavam na mulher questões que eram tabus. Lídia, no próprio contexto familiar, sente-se envolta num ambiente de corrupção. É na opressão do marido que o desejo por liberdade cresce. Olegário, mesmo casado com uma bela mulher, tem relacionamentos fora do casamento, justificados por ele, pela permissividade que a atmosfera mundana propicia e que o casamento condena. Lídia representa a mulher oprimida que urge por liberdade, exaurida do abandono e da perseguição do esposo comiserado pela traição.

O adultério, temática comum no teatro rodriguiano, move a loucura de Olegário. A traição representa, na abordagem do autor, uma representação da condição do ser humano. A possibilidade de trair exprime em Lídia não somente a liberdade de sair de um ciclo de opressão no matrimônio, que não permite prazer, nem fantasias eróticas, mas também, o domínio do desejo.

Olegário finge ser paralítico para testar a fidelidade de sua esposa. Vive obcecado e durante meses se isola numa cadeira de rodas – atitude grotesca utilizada por Nelson para evidenciar a obsessão do protagonista – na ânsia de ter um amor ideal e perfeito que se justificaria pela comprovação da honestidade de sua companheira. Para isso, cerceia a liberdade da esposa e tortura-se pelo fato de saber que não somente os homens desejam, mas também as mulheres possuem esse sentimento:

[...] Olegário quer controlar os atos, palavras e pensamentos da esposa, na esperança de se convencer de que ela talvez seja a única mulher sem pecado, isto é, sem desejo. Evidentemente, a paranoia de Olegário é doentia: perseguido pela fantasia de que Lídia o trai, ele fala sozinho, exprimindo devaneios confusos, como um psicótico que ouve vozes sussurradas por si mesmo, e alucina a visão fantasmagórica de uma menina que o vigia, à imagem de Lídia na idade em que ele a viu pela primeira vez

(Hamann, 2022, p. 27).

Os aspectos expressionistas, além dos dispositivos cênicos já referidos, são identificados tanto na abordagem do conflito interior de Olegário no enredo, aliados ao seu total desequilíbrio e ciúmes, quanto nos fatores que incitam a traição de Lídia com Umberto, o *chofer* da família, fato que causa o total aniquilamento de Olegário. “Como o mais aristotélico herói trágico, Olegário não pode ter outro destino senão cavar o buraco onde ele mesmo se enterra” (Hamann, 2022, p. 27).

Lídia é uma mulher bonita, de origem humilde, vive, constantemente, humilhada por Olegário que afirma a ter tirado da pobreza e endossa a ajuda financeira que dera à família dela. Com o desejo de libertar-se desse ciclo opressor imposto pelo casamento e perturbada pelo descontrole do marido, foge com o *chofer*: “Lídia, aparentemente mulher honesta, sente-se delicadamente envolvida numa atmosfera de corrupção instaurada em sua volta” (Fraga, 1998, p. 56).

O desejo de transgredir é visível em Lídia, uma vez que tenta ultrapassar os limites sociais e quebrar com as normas impostas por Olegário. Há na personagem uma necessidade de libertar-se da desanimadora vida marital repleta de opressão e de insatisfação sexual:

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar? (*com raiva*) Quando me lembro que você - quantas vezes depois de um beijo, de uma carícia... (Olegário afasta-se com a cadeira) vinha me falar de seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

[...]

LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!"

[...]

LÍDIA - As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível! (Rodrigues, 1981 p. 69-70, grifos do autor).

Olegário é um homem pertencente à classe média carioca, de boa condição e provedor da família. Sente-se detentor de tudo, inclusive da esposa. Para ele, a posição de amante e de

esposa são completamente diferentes. Amantes são para as aventuras e satisfação dos desejos coibidos; esposas para formação de família, para procriar a espécie. "OLEGÁRIO – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!" (Rodrigues, 1981, p. 70).

O ciúme doentio de Olegário faz com que ele passe toda a narrativa perseguido pelo fantasma da traição. A suspeita que tem de Lídia leva-o a ofendê-la e ela, dilacerada pela opressão do marido "paralítico" e pelo silenciamento de um casamento falido, estabelece conflitos tanto consigo mesma, quanto nas relações com o outro. O autor incita no texto o desejo dela pela morte do marido, ainda que de forma indireta em conversa com Dona Aninha "[...] Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto!" (Rodrigues, 1981, p. 100, grifo do autor). Olegário representa na peça a autoridade, reforçada pela sociedade em que vive e pela posição que ocupa. Extrapola, portanto, os limites da sensatez e parte para posição de superioridade, fazendo de sua esposa uma vítima da opressão:

OLEGÁRIO (*berrando*) – Foi! Foi seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!

(*Lídia recua, de frente para Olegário, em direção da escada*)

Lídia – Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante! (Olegário a acompanha, na cadeira de rodas)

OLEGÁRIO (*num grito estrangulado*) – Me enganando... Me traindo...

LÍDIA (*com expressão de terror*) – Eu vou-me embora. Não fico mais aqui!

OLEGÁRIO (*impulsionando a cadeira, enquanto Lúdia recua*) – Vai embora, para onde? (*como que caindo em si*) Lúdia! Venha cá, Lúdia!

LÍDIA (*no segundo degrau, de frente para Olegário, obstinada*) – Eu vou-me embora!

OLEGÁRIO (*encostando a cadeira na escada, em pânico*) – Não, Lúdia! Desça! Eu menti! Desça! (Rodrigues, 1981, p. 67).

Assim, em *A mulher sem pecado*, a estrutura do enredo da peça gira em torno do ciúme e da traição. O ciúme de Olegário surge como uma obsessão para que a honestidade e a lealdade de Lúdia fossem confirmadas. No entanto, o medo de ser traído e ações reforçadas pelo esposo de que tudo o que cogitara era verdade, desencadearam mudanças no comportamento e atitudes de Lúdia: de esposa silenciada e submissa, a uma mulher que rompe com a obsessão de posse e reage ao marido traindo-o verdadeiramente. A traição representa a transgressão e o rompimento do casamento opressor. Para Olegário, a obsessão impulsiona seu dilaceramento interior, seu plano tem fim desolador e efeito contrário. O desfecho trágico do suicídio, apenas reverbera a loucura que grita avassaladoramente em seu ser.



5.

Considerações finais

Assim, *A mulher sem pecado* inaugura o diálogo com o Expressionismo que viria a marcar, de maneira decisiva, o texto rodriguiano na década de 1940. Embora a peça não tenha obtido o mesmo sucesso de público que *Vestido de Noiva*, obra que consolidou Nelson Rodrigues nos palcos brasileiros, já evidenciava, em suas escolhas criativas e ousadas, a proposta estética inovadora que o autor desenvolveria ao longo de sua trajetória. Mesmo sem ter como foco central a ambientação do cotidiano - traço característico das *Tragédias Cariocas* —, o texto revela ao leitor e ao espectador a realidade opressora vivida por Olegário e as condições sociais que legitimam sua dominação sobre Lídia.

A proposta expressionista da peça, ao explorar o intrincado universo interior das personagens e o caos psicológico que as atravessa, cumpre-se tanto pelo uso de recursos cênicos inovadores para a época quanto pela abordagem temática centrada no sofrimento humano. O caos social atua em conjunto com o caos interior, revelando-se de forma contundente no comportamento perturbador de Olegário, que vive um verdadeiro inferno subjetivo, alimentado por suas dúvidas e aprisionado por seus próprios pensamentos.

Dessa forma, a peça apresenta ao público-leitor uma inversão de perspectiva: do universal para o particular, do exterior para o interior, do visível para o íntimo. Essa introspecção, marca da estética expressionista, foi possibilitada pela liberdade temática e formal que Nelson Rodrigues soube explorar com maestria, reafirmando a força e a originalidade de seu teatro.



Referências

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. Texto publicado em: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula** (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). São Paulo: Ed. Cultrix, 2009.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BLEDSON, Robert Lamar. **The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama**. Michigan: Micro-filmed by University of Wisconsin, 1971.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

HAMANN, Fernanda. **Nelson Rodrigues e a Psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é**. São Paulo: 7 Letras, 2022.

HELBO, André. **L'Adaptation. Du Théâtre au Cinéma**. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva: 2013.

KOWZAN, Tadeusz. **O Signo Teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Trad. de Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes. Porto Alegre: Globo, 1977.

LIMA, Mariângela Alves de. **Dramaturgia expressionista**. In: GUINSBURG, J. O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues e o fato do palco**. In: Monografias. Rio de Janeiro: MEC- INACEN, 1980.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1983.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgias e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1972.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A fala esvaziada em Nelson Rodrigues**. In: Literatura e Sociedade, v. 12, n. 10, p. 46-55. São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Santa. [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.



5

Kazuo Ishiguro e Mark Romanek: sobre a autoria na literatura e no cinema

*Daniel Vítor de Souza Batista
José Ailson Lemos de Souza*





1.

Introdução

Na literatura o autor, em seu conceito mais abrangente, é o responsável pela criação de uma obra, o organizador de uma estrutura sistemática, equipada de ideias, estilos e temas. Para a crítica literária, o papel do autor em relação à obra é complexo, pois uma obra literária envolve questões para além do autor, como a interpretação, a recepção, o valor, dentre outras. As concepções mais antigas defendiam a centralidade da intenção do autor, no processo de formação de sentidos do texto, a crítica moderna condena essa percepção, desviando a centralidade do autor e colocando em valoração o destinatário da obra. O autor é uma figura cuja identidade e influência podem ser contestadas ou configuradas.

As discussões partem da antiguidade clássica, com Platão e Aristóteles distanciando a história da expressão, a palavra e escritura do pensamento, algo que a retórica clássica se dispôs a trabalhar.

Na Idade Média, era comum o uso da alegoria, que consiste em uma atualização ou reinterpretação do texto literário, “modelo exegético que serve para atualizar um texto do qual estamos distanciados pelo tempo ou pelos costumes” (Compagnon, 2010, p. 56). Algumas epopeias da antiguidade clássica, de autoria de Virgílio, Homero e Ovídio, passaram pelo processo da alegoria, no intuito de conjecturar elementos cristãos em seus textos, nota-se que a alegoria não considera a intenção da autoria relevante, uma vez que “eles colocavam, no entanto, a hipótese de uma intenção superior à do autor individual [...], não supunham que tudo num texto pudesse ser explicado exclusivamente pelo contexto histórico comum ao autor e a seus primeiros leitores”. (Compagnon, 2010, p. 61).

Propomos aqui uma discussão sobre as implicações da autoria centrada em Kazuo Ishiguro, escritor britânico e autor de *Não me abandone jamais* (2005/2016), e no diretor norte-americano Mark Romanek, que dirigiu a adaptação fílmica de 2010. A reflexão sobre a função autor a partir da obra do escritor e do diretor orienta-se pela seguinte questão: quais as principais características, estilos e técnicas presente no trabalho de Ishiguro e Romanek que informam suas respectivas funções de autor?



2.

A discussão sobre autoria na literatura e no cinema

Durante a transição da Idade Média para Idade Moderna, o mecenato foi de suma importância para a produção das artes e das ciências; instituições, livreiros, editores, detinham o monopólio comercial e os direitos de divulgação e edição de uma obra, quanto ao artista, não recebia os devidos créditos econômicos e autorais. Segundo Roger Chartier, isso só foi mudado no século XVIII, com a criação da lei dos direitos autorais, inicialmente assinado pelo Parlamento inglês, com o Estatuto da Rainha Ana.

É a partir dessa concepção histórica que Chartier e Michel Foucault, atem-se em suas teorias anti-intencionalistas, para os primeiros vínculos entre autor e obra ou autor e discurso, “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores na medida que o autor podia ser punido, [...] em que os discursos podiam ser transgressores” (Foucault, 2009, p. 275). A afirmação de Foucault é atrelada a concepção de autor como ser burguês carregado de ideologias, não anacrônico e nem universal.

A crítica moderna, destacando os estruturalistas, defendem a concepção de “morte do autor”, proposta por Roland Barthes, diante da concepção intencionalista de procurar o sentido da escritura, na biografia ou na reconstrução histórica, defendidas pela filologia e o positivismo. Barthes e Foucault, defendem uma cisão entre obra e autor, o leitor e a crítica devem analisar o texto em si, em sua individualidade, é ter uma noção de perda de originalidade a partir da morte do autor. “Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (Barthes, 2004, p. 63), ou melhor é não valorizar a própria crítica, já que para esta corrente encontrar um sentido a partir do autor é desconsiderar as múltiplas faces e ambiguidades do texto literários. As correntes intencionalistas, ainda é utilizada no âmbito acadêmico, segundo Compagnon:



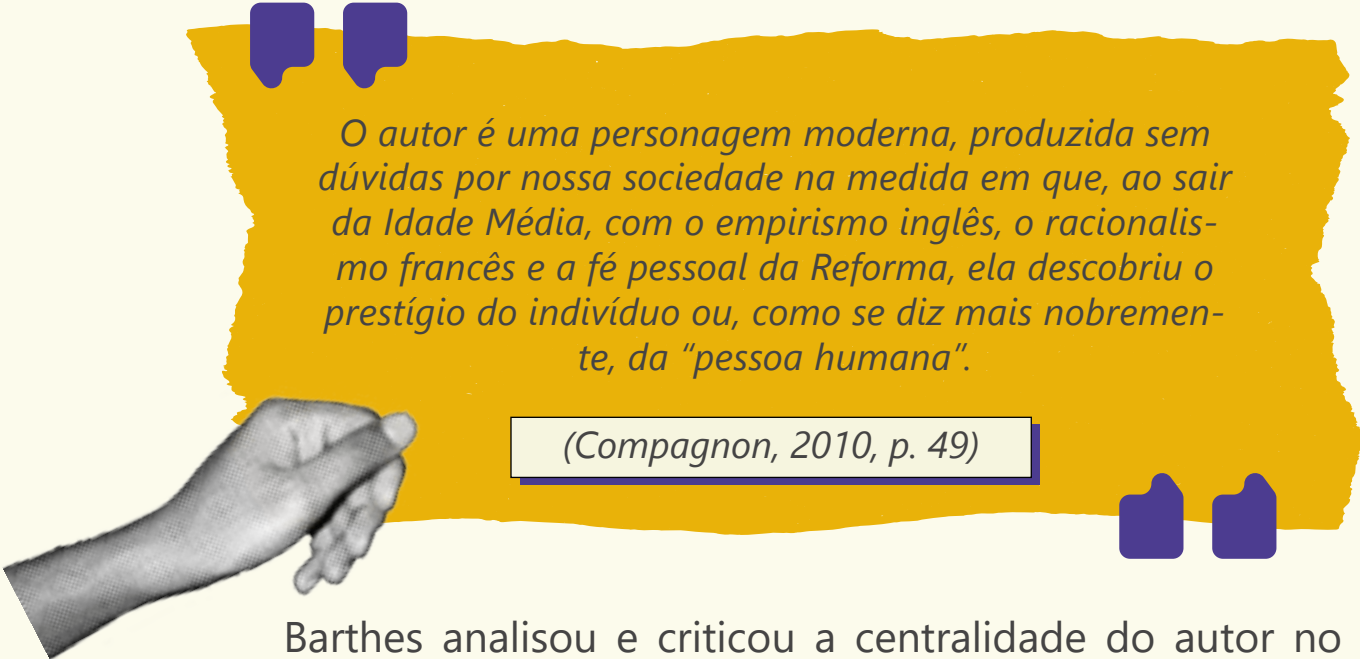
Se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço - e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente - não é preciso interpretar o texto. [...] a própria teoria torna-se supérflua: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos. Basta trabalhar um pouco e ter-se-à a solução.

(Compagnon, 2010, p. 49)

O vínculo entre obra e autor, e a responsabilidade deste na significação e sentido, é alvo de debates entre os críticos e os estudos literários. O texto literário é marcado por sua pluralidade de interpretações e ambiguidades, na trajetória da crítica literária nota-se que a crítica por muito tempo cen-

tralizou o autor e sua biografia como elemento primordial na busca por interpretação do texto, por outro lado, a crítica moderna defende um afastamento do autor, ou figuradamente, a morte deste, para que a obra seja analisada por sua estrutura e seu funcionamento interno.

Os teóricos Michel Foucault e Roland Barthes, criticaram a figura do autor, sua importância e formação, este descrito como um ser de construção social e institucional, carregado de ideologias, segundo Foucault o autor não é universal e nem anacrônico, necessita-se de uma busca histórica da recepção da obra e do autor através dos séculos, ou analisar a função autor:



O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvidas por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana".

(Compagnon, 2010, p. 49)

Barthes analisou e criticou a centralidade do autor no processo de interpretação, publicando a tese "A morte do autor"; Segundo Barthes, a obra deve ser analisada de forma independente da biografia, contexto histórico ou intenções do autor, "a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. [...] esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito [...] a começar pelo corpo que escreve" (Barthes, 2004, p. 57), ambos teóricos defendem uma noção de interpretação in-

dependente a partir do discurso linguístico, o sujeito autor nasce com o texto, no ato de construir uma teia de citações e referência, que se tornam independentes diante do destinatário. Nas palavras de Compagnon (2010):



Ao autor como princípio produtor e explicativo da literatura, Barthes substitui a linguagem, impessoal e anônima, pouco a pouco reivindicada como matéria exclusiva da literatura por Mallarmé, Valéry, Proust, pelo surrealismo, e, enfim, pela linguística. [...] o autor cede o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao "escriptor", que não é jamais senão um "sujeito" no sentido gramatical e linguístico, um ser de papel, não uma "pessoa" no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não uma preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora.

(Compagnon, 2010, p. 50)

Dentro da concepção da cisão autor e obra, Foucault aponta dois problemas que implicam na morte do autor, a definição de obra e o conceito de escrita. "a palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor" (Foucault, 2009, p. 270), o que o teórico observa é concepção do que a crítica consideraria uma obra, seria tudo que o autor escreveu em vida, incluindo cartas, anotações e rabiscos de endereços? destacando também que a reunião dessa possível "obra" passa por um processo de reescritura que dispensa a individualidade do autor; quanto a noção de escrita, esta ainda preserva a figura do autor, pois o material está disperso no tempo e espaço.

A partir destas implicações, é notório a influência e manipulação das mídias no processo de análise crítica de um texto, a definição de uma obra, no seu processo de canonização, não valoriza apenas o estilo do autor mas também o status desse ser. Foucault (2009, p. 276) salienta que o termo autor designa uma projeção a partir de traços “psicologizantes”, ou seja, há uma operação de atribuição de características pessoais ao texto a partir de uma imagem individual que se estabelece a partir de atribuições altamente subjetivas.

Para Foucault, há uma grande influência a partir do nome e o tratamento que o autor constrói durante os séculos na propagação de discursos, “não é simplesmente um elemento em um discurso [...] ele exerce um certo papel em relação ao discurso”, é a partir desta concepção há o desencadeamento da função autor, associado a forma de circulação e execução do discurso na sociedade. De acordo com Foucault (2009):



A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização: ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas: ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.



(Foucault, 2009, p. 279).



A categoria autor no cinema, de acordo com Aumont & Marie (2003), é problemática pelo fato de o cinema ser uma criação coletiva, cuja realização depende não apenas de um diretor (geralmente quem recebe o atributo de autoria), mas de roteiristas, diretor de fotografia, continuístas, produtores, operadores de câmera, técnicos de som, compositores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, dentre diversos outros profissionais. Alguns destes profissionais, podem alcançar destaque de modo que o trabalho se caracteriza por ter uma marca própria, semelhante à autoria, por exemplo, Anna Muylaerte, roteirista do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), filme dirigido por Cao Hamburger, ou Diablo Cody, roteirista de inúmeros filmes, como *Juno* (2007), direção de Jason Reitman, e *Lisa Frankenstein* (2004), com direção de Zelda Williams. De modo semelhante, há diretores de fotografia, engenheiros de som e compositores reconhecidos pelo trabalho com diretores diversos. O trabalho coletivo que resulta em um filme dificulta atribuir autoria única a uma produção, como se pressupõe a autoria de romances, pinturas, esculturas e em outras formas de arte.

Segundo Aumont & Marie (2003), a noção de autor de filme demorou a se estabelecer e continua a ter um sentido ambíguo ou flutuante, a depender do país ou de modos de produção. Os estudiosos afirmam o seguinte:

Por analogia com a arte teatral, considerou-se, de início, que o autor do filme era o autor do roteiro, e o "diretor", um mero executante técnico. [...] A noção de autor tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador

(Compagnon, 2010, p. 49)

Ainda de acordo com esta discussão, a maioria das legislações acerca da propriedade dos filmes determina que os direitos de autoria dos filmes cabem aos produtores. Diretores e roteiristas, na maioria das vezes, detêm apenas direitos morais ou simbólicos. Aumont & Marie (2003, p. 27), concluem:



De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa e semi-intuitiva de cada um desses colaboradores). O autor de um filme é, portanto, em termos semióticos, um "foco virtual", um "mostrador de imagens", um "enunciador", o sujeito do discurso fílmico.

Como se pode observar, a categoria de análise autoria no cinema guarda certa analogia com a discussão levantada por Barthes (2004) e Foucault (2009), no sentido de que, assim como sustentam estudiosos, a função autor é uma instância discursiva que não se confunde com uma pessoa, no caso, com o diretor.



3.

Breves considerações sobre a autoria na obra de Ishiguro e Romanek

A partir da discussão teórica sobre autoria na literatura e no cinema, fundamentadas em Foucault e Barthes, nota-se que Ishiguro e Romanek, apesar de trabalharem com lingua-

gens distintas, apresentam marcas estruturais, estilísticas e temáticas que os colocam em uma instância discursiva, na produção de sentidos e ideias.

Segundo Foucault (2009), a função autor está relacionada a operações específicas que definem o papel do autor enquanto figura social e discursiva, e não necessariamente a uma individualidade fixa ou universal. Nesse sentido, tanto Ishiguro quanto Romanek manifestam características autorais que se traduzem em estilos, temas e técnicas que os singularizam enquanto “autores” em seus respectivos meios.

Ishiguro constrói suas narrativas por meio de temas como memória, perda, identidade, e a aceitação do destino, elementos trabalhados com sensibilidade que convida o leitor a atividade reflexiva, tais elementos consolidam sua autoria como uma construção discursiva que transcende a figura do escritor para se materializar em um conjunto de marcas estilísticas e temáticas que dão unidade à sua obra.

O romance *Não me abandone jamais* é desenvolvido com uma linguagem contida, introspectiva e melancólica. A consciência narrativa que se expressa de forma introspectiva pela narradora Kathy constrói a dimensão subjetiva e melancólica do mundo distópico que habita. A função autor, aqui presente, é construída a partir dos personagens e da atmosfera da narrativa, em que é internalizado temas e conflitos maiores, como ética, sociedade e a existência.

A construção narrativa propõe a “intenção em ato”, evidenciada por Poulet e destacada por Compagnon (2010), em que a consciência do autor se manifesta em uma estrutura profunda da visão de mundo expressa pela obra, descartando assim a tese biográfica, “[...] a consciência não tem muito a ver com uma biografia nem com uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo” (Compagnon, 2010, p. 65).

O diretor Mark Romanek é conhecido pela sua grande produção de videocliques no decorrer da década de 1990 e no início dos anos 2000. Trabalhou com grandes celebridades da música como Michael Jackson, Johnny Cash, Fionna Apple e Madonna, com alguns trabalhos considerados os mais caros já produzidos. As produções de Romanek possuem um estilo complexo e provocador, algumas de caráter futurista e surrealista, visualmente inovador, polêmico e bizarro.

Romanek não prosseguiu com grandes produções, o seu último longa-metragem foi a adaptação *Never let me go* (2010), da obra homônima de Kazuo Ishiguro. Também produziu e dirigiu o primeiro episódio da série *Contos do Loop* (2020), uma série de ficção científica escrita por Nathaniel Halpern.

Em algumas entrevistas concedidas, Romanek afirma a necessidade de ousar e ser sincero, quando se trata de dirigir, assim como denuncia o preconceito existente diante do diretor de videocliques que arrisca a produção de longa-metragens. Em *Never Let me Go* (2010), observa-se a adaptação de diversos elementos narrativos de Ishiguro em consonância, porém, com a assinatura estética do diretor. A função autor aqui presente está nas escolhas estéticas e narrativas. Romanek utiliza recursos visuais como a paleta de cores desaturada, enquadramentos que ressaltam o isolamento e a melancolia dos personagens, além de um ritmo narrativo contemplativo, permeado por silêncios significativos. Tais elementos visuais são uma forma de linguagem própria do cinema, que configura o diretor como um “enunciador” do discurso fílmico como afirma Aumont & Marie (2003).

Romanek reconhece o trabalho colaborativo da linguagem cinematográfica. Por vezes, ressalta a grandiosidade de alguns diretores, estes que já possuem sua identidade demarcada nas artes, mas que a crítica especializada também deve se ater de outras figuras tão importantes, ou até mais do que diretor, a exemplo os roteiristas cinematográficos.

A direção de Romanek assume o papel de organizadora do discurso, integrando elementos técnicos e artísticos para criar uma obra coesa que mantém a essência do romance ao mesmo tempo em que apresenta transformações necessárias à linguagem audiovisual. O tratamento do tempo, a valorização do silêncio e a construção de uma atmosfera emocional contida refletem uma sensibilidade autoral que reverbera a narrativa de Ishiguro.

4. Considerações finais

A partir da discussão sobre autoria, e tendo em mente a ambiguidade presente no texto literário, conclui-se que a crítica literária apresenta uma variedade de discussões e teorias sobre o processo de interpretação diante da relação obra e autor, seja por meio de uma linha biográfica, uma visão central do autor como fonte principal de significação, ou independente da obra, considerando o texto literário como uma teia de signos independentes, que perde suas origens com a suposta morte do seu autor. Cabe destacar a visão anti-intencionalista dos teóricos Foucault e Barthes, que defendem a cisão da figura do autor e considerando este como função do discurso literário que impacta diretamente a sociedade, porém de formas distintas entre séculos, cabendo ao crítico e ao leitor observar a recepção e o contexto inserido.

Em vista dos fatos apresentados quanto à autoria no cinema, a problemática está na criação coletiva, a produção de um filme abrange uma equipe de profissionais, que por sua vez possuem estilos e técnicas próprias de produção, e que são reconhecidos por isso, porém a autoria ainda recai

sobre o diretor. Há-se analogias ao trabalho de Foucault e Barthes por alguns teóricos, como foi discutido anteriormente, que tratam o autor no cinema como elemento semiótico, discursivo que não se aplica a uma pessoa.

A discussão evidenciou que Romanek e Ishiguro apresentam marcas estilísticas que os colocam numa instância discursiva na produção de sentidos e ideias. Conclui-se que a função autor de Ishiguro está na imersão de temas como ética e identidade, na obra, que transcende sua figura de escritor, abandonando o aspecto biográfico, a visão de mundo exposta nas profundezas da consciência narrativa de sua protagonista, que convida o leitor ao trabalho reflexivo e interpretativo da realidade distópica e seu próprio mundo. Quanto a função autor no trabalho de Romanek, constata-se a identidade do seu trabalho audiovisual inovador e provocativo. A sensibilidade do artista parece orientar o processo de adaptação com certa liberdade, mas tenta aproximar sua essência com a atmosfera da obra de Ishiguro.



Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURCINO, L. Reflexões sobre a 'autoria' à luz da história cultural: contribuições de Roger Chartier. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1283>. Acesso: 12/12/2024

FOUCAULT, M. O Que é um Autor? In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.

NEVER LET ME GO. Direção: Mark Romanek. London: DNA films & Film 4, 2010. (DVD)



6

Autoria na literatura e no cinema: uma reflexão a partir da adaptação do romance *o ódio que você semeia*

Thamyres Pereira de Souza

José Ailson Lemos de Souza



1. Introdução

Propomos aqui uma discussão centrada no conceito de autoria a partir da romancista Angie Thomas, autora de *O ódio que você semeia* (2018), e George Tillman Jr, diretor da adaptação da obra para o cinema, também realizada em 2018. De acordo com Roland Barthes (2004), o conceito de autor é um produto da modernidade, que busca uma origem para os significados de determinada obra. Barthes, no entanto, contesta essa relação pois alega que se deve levar em consideração na análise a escritura, que seria “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (Barthes, 2004, p. 62). Foucault (2009) também problematiza a autoria como um conceito da modernidade, que privilegia a noção de indivíduo como origem dos significados do texto. Para Foucault, a autoria é uma função do discurso.

A reflexão sobre a função autor a partir da obra da escritora e do diretor, orienta a discussão que visa descrever as principais características, estilos e técnicas presente no trabalho de Angie Thomas e George Tillman Jr.

2. A questão da autoria

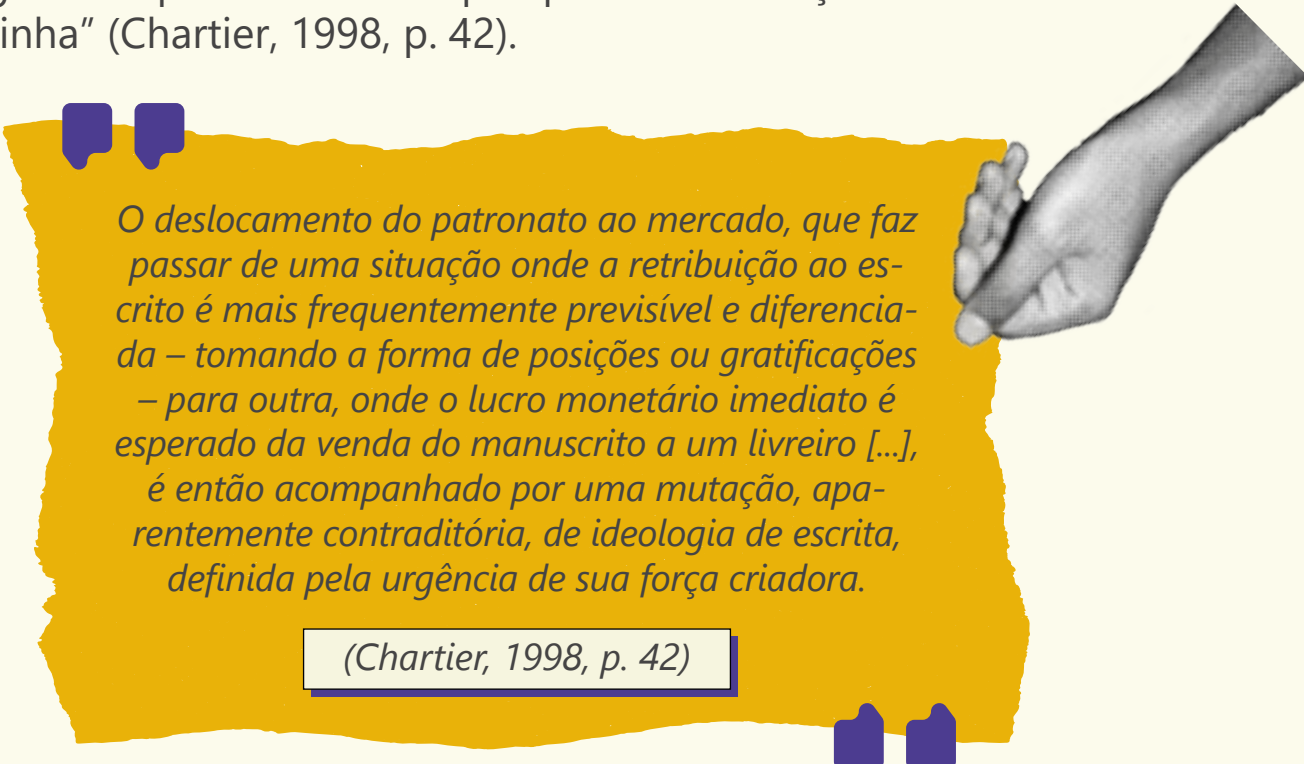
Como observa Barthes (2004), a figura do autor toma uma notoriedade exacerbada, devido a necessidade do leitor em tentar aproximá-lo de sua própria obra e fixar o sentido da obra. Essa necessidade de tentar explicar ou relacionar a obra à vida, paixões e vícios do autor, apesar de parecer sem

sentido, é observada ao longo da história. A obra de Van Gogh a exemplo, tenta ser explicada através de sua loucura, as de Tchaikovski, por seu vício, e assim tende-se a analisar e explicar a obra por meio da biografia dos artistas. Para Barthes (2004, p. 61), escrever já não é somente um ato de registrar, de verificação, de apresentação (como defendiam os clássicos), agora, é um ato de performar, de maneira verbal e rara, utilizando da primeira pessoa e no tempo presente. O texto não é mais apenas linhas de palavras com sentido, mas sim um espaço com múltiplas dimensões, tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura.

A crítica literária falha em tentar entender uma obra analisando e direcionando seu foco nos aspectos pessoais, sociais e psicológicos do autor, tentando de forma obscura decifrar uma obra, essas que foram produzidas para serem percorridas e não penetradas, tentar achar um ponto final, um segredo que fecha toda a história. Essa visão que se apoia na biografia do autor faz com que a obra se torne superficial, sem muitos caminhos, acaba-se por direcionar toda atenção ao autor e deixa de lado o trabalho com a linguagem, o esforço do leitor. O leitor como agente ativo é figura de grande importância para a realização da obra, contribuindo para a multiplicidade de sentidos possíveis. De acordo com Barthes (2004, p. 64), o nascimento de um leitor, é pago pela morte do autor.

Diferente do cenário atual, durante o século XVIII, mesmo escritores que não eram da aristocracia tinham resistência em defender a ideia de um autor viver de sua obra (Método de *copyright*, termo usado para designar alguém que vive de sua pena, atualmente, é o conjunto de direitos que protegem os autores e suas obras). Isso chegava a afetar a forma de circulação dos textos. Havia certa antipatia a modelos impressos, e assim recorriam a escrita manual, fazendo com que essas obras não alcançassem um grande público, se restringindo a circulação para a nobreza. Para a época, somen-

te o reconhecimento pelo o que se escrevia, era o bastante, como concede a Declaração do Lorde inglês Camdmen em 1774: “A glória é a recompensa da ciência, e aqueles que são dignos desprezam toda e qualquer consideração mais mesquinha” (Chartier, 1998, p. 42).



O deslocamento do patronato ao mercado, que faz passar de uma situação onde a retribuição ao escrito é mais frequentemente previsível e diferenciada – tomando a forma de posições ou gratificações – para outra, onde o lucro monetário imediato é esperado da venda do manuscrito a um livreiro [...], é então acompanhado por uma mutação, aparentemente contraditória, de ideologia de escrita, definida pela urgência de sua força criadora.

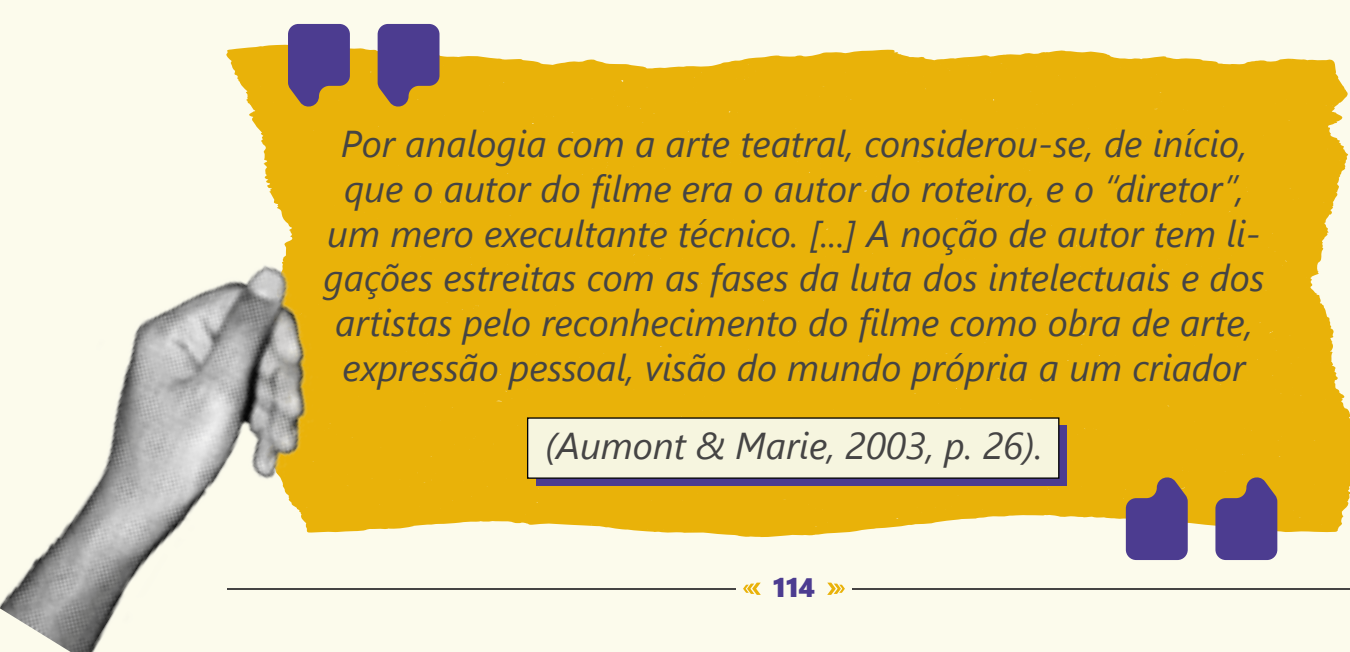
(Chartier, 1998, p. 42)

Essa ideia de *gentleman-writer* ou *gentleman-amateur*, começa a mudar no final do século, surge o pensamento da “nova economia da escrita sugere a visibilidade plena, criador original de uma obra da qual ele pode legitimamente esperar um lucro” (Chartier, 1998, 44). Como constata Chartier (1998; 2007), em resposta à formulação do Estatuto da Rainha Ana, votado pelo Parlamento inglês em 1709, que colocava em xeque o monopólio e a perpetuidade do direito de reprodução exclusivo, de que gozavam os livreiros e impressores, é concebido o direito de propriedade literária do escritor sobre sua obra. Pautados em dois argumentos, o primeiro, de ordem filosófica, segundo o qual todo homem deve gozar do direito natural de ser proprietário dos frutos de seu trabalho; o segundo, de ordem estética, segundo o qual se deve defender a propriedade do autor sobre os seus textos, em função da originalidade e da singularidade de sua produção,

de seu gênio criador, os livreiros impressores reclamaram a atribuição de propriedade literária ao escritor que, por sua vez, teria o direito de dispor do fruto de seu trabalho como bem lhe aprouvesse, podendo, assim, 'vender' e 'transferir' este seu direito, exclusivo e imprescritível, sobre o texto e suas reproduções. (Cursino, 1998, p. 46)

Dentre os principais nomes que discutem a temática sobre autoria, destacamos Roland Barthes, Michael Foucault e Roger Chartier, o último, admirador de Foucault, realizando leituras assíduas de suas obras voltadas para o tema, mas diferentemente da cronologia apresentada por Foucault, que atribuía a criação do direito autoral ao final do século XVIII e que concebia sua origem como tributária da instituição do direito burguês e individual à propriedade, Chartier (1998; 2012) advoga que a emergência da propriedade literária, tal como a concebemos hoje, deve ser remontada ao começo, e não ao fim, deste mesmo século, assim como deve ser atribuída mais à proteção de um direito já existente e consolidado desde o século XVI, comum ao Antigo Regime, do que à conquista de um novo, oriundo da Revolução burguesa de 1789. (Cursino, 2016, p. 47).

Segundo Aumont & Marie (2003), a noção de autor de filme demorou a se estabelecer e continua a ter um sentido ambíguo ou flutuante, a depender do país ou de modos de produção. Os estudiosos afirmam o seguinte:



Por analogia com a arte teatral, considerou-se, de início, que o autor do filme era o autor do roteiro, e o "diretor", um mero executante técnico. [...] A noção de autor tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador

(Aumont & Marie, 2003, p. 26).

Ainda de acordo com esta discussão, a maioria das legislações acerca da propriedade dos filmes determina que os direitos de autoria dos filmes cabem aos produtores. Diretores e roteiristas, na maioria das vezes, detêm apenas direitos morais ou simbólicos. Aumont & Marie (2003, p. 27), concluem:



De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa e semi-intuitiva de cada um desses colaboradores. O autor de um filme é, portanto, em termos semióticos, um "foco virtual", um "mostrador de imagens", um "enunciador", o sujeito do discurso fílmico.

A autoria no cinema se assemelha ao problema em torno desta categoria como discutido por Barthes (2004) e Foucault (2009), pois como defendem, a função autor é uma categoria do discurso que não se deve confundir com a pessoa que escreve ou com o criador de uma narrativa fílmica.



3.

Sobre a autoria no romance e na adaptação de *O ódio que você semeia*

Em entrevista cedida a Júlio Lerner, em 1977, a escritora Clarice Lispector expõe seus sentimentos e perspectiva sobre o conto *O ovo e a galinha*, seria ele o mais próximo da impossibilidade de desvendar o outro. A simbologia de um ovo sobre a mesa, acarreta em múltiplas interpretações do ponto

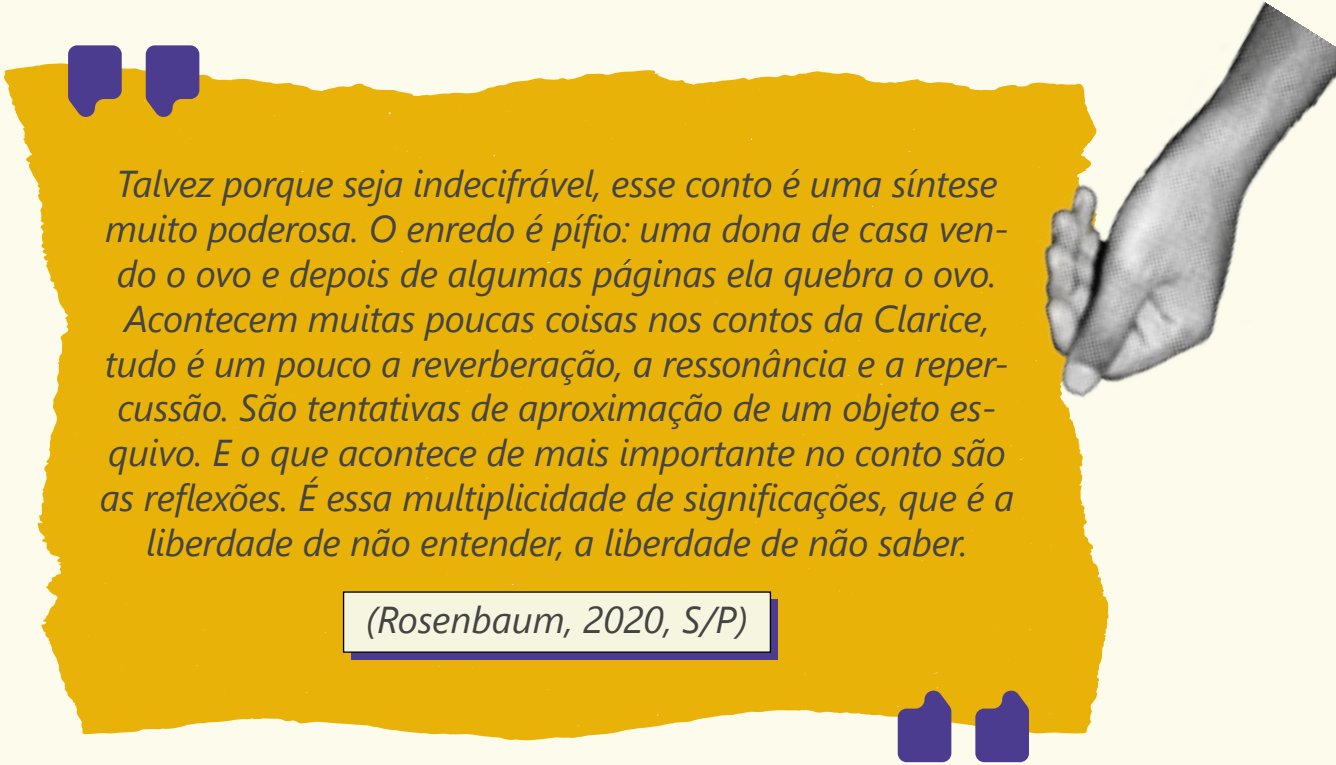
de vista do leitor, seu repertório cultural e bagagem de vida, agregam ao entendimento do texto. O conto consegue fugir do que a crítica literária e o público veem realizando ao decorrer dos anos, ou seja, não é possível uma interpretação única e, impossibilitados de recorrer a traços da autora na obra, isso torna o conto algo fora da curva, fugindo do óbvio. Como observa a crítica Yudith Rosenbaum (2020):

Talvez esse conto seja, entre outras coisas, uma espécie de apologia do não entender através da razão estrita. Em princípio, é um objeto fácil de classificar, de colocar numa gavetinha qualquer da nossa razão, do nosso pensamento utilitário. Mas esse ovo escapa. Esse ovo não admite ser colocado em um quadrado, porque Clarice vai mudando as tentativas de compreender o ovo. Ele vai se tornando tudo, participando de muitas esferas. No fundo, ele é uma espécie de vazio onde se pode jogar projeções e significações. Há uma tentação de defini-lo: "Ah, então o ovo é a origem, o ovo é a perfeição", "ah, então o ovo simboliza algo dentro do esquema da maçonaria". Só que nenhum esquema resolve, pode ser lógico, não lógico, mágico, planetário. Ele não se reduz a nada com que a gente queira encerrar o que se vê como forma de dominação. Esse conto é muito poderoso nesse sentido. Nós queremos dominar o outro e trazê-lo para os nossos esquemas mentais, imaginários, mas o outro resiste ao gesto de "colonização" de seu território. O ovo só pode ser capturado no seu presente, mas imediatamente ele já é passado, ou ele já é futuro. Ele escapa, porque o presente dele não é inteligível.

(Rosenbaum, 2020, S/P)

Como se pode compreender, um dos aspectos centrais do texto de Clarice é interagir com ele não a partir de tentativas de decifração do sentido, mas de pensar sobre as diversas possibilidades de sentido. O objeto ovo, mesmo que em uma primeira vista, não seja algo que desperte um

genuíno interesse, torna-se carro chefe do texto, levando a copiosas interpretações. De modo semelhante, o conhecimento sobre a autora em nada contribui para acessar os sentidos diversos que o texto aciona.

A hand is shown holding a piece of yellow paper that has been torn at the edges. The paper contains a block of text in italics. There are two small purple speech bubble icons at the top left and two at the bottom right of the paper.

Talvez porque seja indecifrável, esse conto é uma síntese muito poderosa. O enredo é pífio: uma dona de casa vendendo o ovo e depois de algumas páginas ela quebra o ovo. Acontecem muitas poucas coisas nos contos da Clarice, tudo é um pouco a reverberação, a ressonância e a repercussão. São tentativas de aproximação de um objeto esquivo. E o que acontece de mais importante no conto são as reflexões. É essa multiplicidade de significações, que é a liberdade de não entender, a liberdade de não saber.

(Rosenbaum, 2020, S/P)

Essa multiplicidade de sentidos e resistência à decifração é semelhante ao modo como Barthes (2004) e Foucault (2009) compreendem o texto literário e o papel da autoria. Foucault (2009) atribuía a criação do direito autoral ao final do século XVIII e concebia sua origem como tributária da instituição do direito burguês e individual à propriedade. Chartier (2012) advoga que a emergência da propriedade literária, tal como a concebemos hoje, deve ser remontada ao começo, e não ao fim deste mesmo século, assim como deve ser atribuída mais à proteção de um direito já existente e consolidado desde o século XVI, comum ao Antigo Regime, do que à conquista de um novo, oriundo da Revolução burguesa de 1789. (Cursino, 2016, p. 47)

A individualidade do autor também é marcante durante o século XVI, quando, a partir das análises que Chartier desenvolve das formas materiais dos livros publicados nesse período, observa que se inicia um processo de representação física do autor nos livros, não apenas pela inscrição de seu nome nos frontispícios, ainda que acompanhado dos nomes dos impressores e daqueles a quem a obra era dedicada, como também por meio do registro de seu retrato, o “que torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu singular” (Chartier, 1998, p. 53). Esse marcador de reconhecimento, talvez seja um dos motivos que fazem com que o público em sua maioria, acredite e tente entender a obra pela vida do próprio autor, essa, seria uma prévia do que se pode encontrar na escrita, uma maneira de não se encontrar as cegas sobre o conteúdo que será lido.

Em obras físicas atuais, podemos encontrar ainda uma parte reservada para a imagem do autor, juntamente com uma descrição sobre o mesmo. No volume de *O ódio que você semeia*, na segunda orelha do livro (parte interior da contracapa), o leitor tem acesso ao rosto e marcadores importantes da vida da autora Angie Thomas.

Na obra, Thomas aborda a questão do racismo estrutural, tanto no sistema policial, quanto na sociedade, realizando a escrita em primeira pessoa, através dos testemunhos e memórias da protagonista Starr Carter, a personagem narra os acontecimentos pós morte de Khalil, mas a morte de seu amigo não é o único conflito em sua vida adolescente, a dicotomia racial e social também se faz presente, a jovem assume o papel entre ser a Starr do “gueto” e a Starr de “Williamson” (escola de elite e predominantemente branca que ela frequenta), também é exposta no livro, o sentimento de traição que acompanha Starr, e sabe-se disso com a personagem o descrevendo quando se viu na posição de ter que negar o melhor amigo para as suas amigas brancas, Hailey e Maya:



Se for revelado que eu estava no carro, o que isso vai me tornar? A garota bandida do gueto com o traficante? O que meus professores vão pensar de mim? Meus amigos? O mundo todo, possivelmente? - Eu...Fecho os olhos. Khalil olha para o céu: Cuida da sua vida, Starr, diz ele. Eu engulo em seco e sussurro: Eu não conheço aquele Khalil. É uma traição pior do que namorar um garoto branco. Eu o nego e praticamente apago cada gargalhadas que demos, cada abraço, cada lágrima, cada segundo que passamos juntos. Um milhão de "me desculpe" ecoam na minha cabeça, e espero que cheguem a Khalil onde quer que ele esteja, e mesmo assim nunca serão suficientes.

(Thomas, 2017, p.101)

O romance aborda as vivências de uma comunidade que sofre com o racismo estrutural do Estados Unidos. O fato de serem apontados e confundidos com criminosos faz parte dessa estrutura, que serve de justificativa para a brutalização de corpos negros. Considerando os traços da autoria a partir do discurso do texto, pensamos que Angie Thomas surge como voz que explora a dimensão do racismo para criar uma narrativa romanesca reconhecida pelos leitores como criação a partir da dimensão vivida daquela sociedade.

O romance de Angie Thomas se enquadra naquilo que a crítica estadunidense denomina como romance de protesto. Em resenha acadêmica, Araújo (2021) destaca um aspecto que pode ser depreendido do *status* do livro como romance de protesto:



O apelo histórico para que se enxergassem novas formas de preconceito acobertadas por expressões cotidianas que nem sempre são notadas pela grande população acabou enfatizando a coragem da autora de retratar assuntos que causam medo aos negros em relação ao discurso, promovendo um nível de debate real que desativa as condições de injustiça e desumanidade, dando poder e fala para que rostos não precisem ser virados, para que cor de pele não seja um rótulo na sociedade, atingindo assim, o auge da luta pela igualdade social.

(Araújo, 2021, p. 121).

Esta visão sobre o romance pressupõe o literário a partir de prerrogativas que não são as suas, como dar poder e voz a grupos marginalizados ou alterar relações na sociedade que devem ser da ordem de políticas públicas igualitárias e vitais. Há ainda no trecho destacado o problema de congratular a autora pela coragem de abordar a injustiça de que é feita a sociedade. Em nossa leitura, o romance de Thomas explora problemas reconhecíveis do contexto racista norte-americano para criar uma narrativa que implica uma aprendizagem sobre a complexidade do tema, a qual requer ações estratégicas. Além disso, o romance também recorre a estigmas e estereótipos acerca dos afro-americanos e, a partir de diferentes formas de enfrentamento, movimenta um mundo ficcional que se sustenta por conta própria.

Na adaptação dirigida por Tillman Jr., a atriz Amandla Stenberg é quem encarna a protagonista Starr Carter. Durante a cena em que Carter reflete sobre essa dicotomia da sua vida, o diretor recorre para uma cena da própria já dentro da

escola, iniciando a manhã, a Starr de George, começa a refletir como tende a se portar e tomar cuidado quando está no ambiente escolar e umas das fortes características da negritude de Starr, é usar o cabelo com tranças, mas ele é mantido amarrado quando está na escola, temos então um elemento que nos mostra a tentativa da jovem em tentar se encaixar.



Starr na escola

Fonte: <https://www.planoaberto.com.br/critica/o-odio-que-voce-semeia/>



Starr em família

Fonte: <https://www.planoaberto.com.br/critica/o-odio-que-voce-semeia/>

Em uma conversa no início da narrativa, os personagens discutem como se portar durante uma abordagem policial:

Quando eu tinha 12 anos, meus pais tiveram duas conversas comigo, uma foi a de onde vêm os bebês e tal... a outra conversa foi sobre o que fazer se um policial me parasse.

- Starr-Starr, faça o que mandarem você fazer – disse ele.
- Mantenha as mãos à vista. Não faça movimentos repentinos. Só fale quando falarem com você.

(Thomas, 2017, p. 24)

Quando o romance é adaptado para as telas o trecho mostra Maverick, pai de Starr, orientando a menina, juntamente com um de seus irmãos na mesa da cozinha. A cena parece mais forte, temos as duas crianças com as mãos em cima da mesa, como um sinal de rendição, e Maverick com um semblante sério e postura fechada.

Antes da cena em que Khalil é morto, momento antes, temos acesso a conversa entre ele e Starr. Esse flashback torna a cena simbólica e romântica. O jovem coloca uma música do cantor 2PUC (rapper que quando vivo, ajudou na luta da comunidade negra dos EUA, contra a brutalidade do sistema policial) e explica o significado da expressão “Thug Life”, “Vida bandida”. Quando o clima acaba por ficar mais forte, Starr relembra Khalil de que ela já tem um relacionamento. Nesse ponto Tillman Jr., o diretor, quebra expectativas para quem vê a cena sem ter lido o romance. Com a fala de Khalil, que diz “Tudo bem Starr, nós temos tempo”, não imagina que momentos depois, ele iria ser morto de uma forma trivial, porque tanto no livro quanto na adaptação, o jovem para acalmar a tensão em Starr, pega uma escova para pentear o cabelo e fazer um charme, o policial responsável pela abordagem diz se confundir com uma arma e atira mais de uma vez.

Assim como no romance, as cenas evidenciam a exploração para com as vivências de pessoas afro-americanas, essas que são afetadas pelo racismo estrutural e as experiências tidas como comuns, a exemplo um relacionamento amoroso, em que temos uma troca mutua de referências, é interrompida pela violência policial, a função que o autor assume é de crítica social, e a partir desta crítica a narrativa fílmica se desenvolve não só como denúncia e conscientização, mas também como objeto de apreciação (citar um pouco da construção de planos, e da atuação dos atores).



4.

Considerações finais

Tanto a autoria da escritora Angie Thomas e do diretor George Tillman Jr., realizam o que Foucault propõe como a função discursiva do autor. A crítica social com dimensões políticas encaminha o enredo. No filme, também não é diferente, além de ampliar e nos fornece imagens, cores e sons ao que já tínhamos vistos na escrita, Tillman também mantém a persona diretor/autor, afastada daquilo que está sendo assistido, somos levados a várias vertentes de pensamento, não nos direcionamos a tentar decifrar e unificar a obra.

Buscamos explorar, tanto na obra escrita quanto na adaptação, a questão da autoria e de que como devemos analisar essas obras de uma forma singular, abstraindo o autor biográfico daquilo que ele produz.

Pontuamos também durante todo o trabalho as questões de raça e classe presentes nas obras analisada, que implicam traços na função autor tanto em consideração de Angie Thomas quanto de George Tillman Jr. A análise evidencia o racismo que a comunidade negra ainda sofre e partindo disso, e, por essa razão, ressaltamos a centralidade do racismo dentro da corporação policial dos EUA. Analisamos também como Tillman Jr. adapta para o cinema o racismo estrutural que orienta a ação da obra literária, de forma muito próxima daquilo que Thomas descreve em suas páginas.



Referências

ARAÚJO, A. S. A Ruína da Igualdade Social e o Discurso de Ódio. **Revista GEADEL**,

v. 02, n. 03, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/GEADEL/article/view/5630> Acesso: 26/12/2023

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHARTIER, Roger. Préface: Textes, Formes, Interprétations. In: McKENZIE, Donald. F. La bibliographie et la sociologie des textes. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1991. p. 5-18.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FOUCAULT, M. O Que é um Autor? In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.

LEVIN, A. Findin the 'Herstorical' Narrative in Angie Thomas's The Hate U Give. English Studies in Africa, 63:1, 148-166, Wits University, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/345326510_Finding_the_%27Herstorical%27_Narrative_in_Angie_Thomas%27s_The_HateUGive Acesso: 15/04/2024

RIBEIRO, I. I. P. P.; VASCONCELOS, C. M. A. Racismo e Política de Morte em *O Ódio que Você Semeia*: do Ficcional ao Factual. **Revista Humanidades e Inovação**. Palmas – TO, v. 9, n. 07. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5862> Acesso: 15/04/2024

COSTA SILVA, F.; CORDEIRO H. A. M; BAMBIRA DE ASSIS, L. Precisamos falar sobre O ódio que você semeia: uma análise fílmica do racismo institucionalizado. ANAIS VIII SITRE, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/50682/2/Precisamos%20falar%20sobre%20o%20%C3%B3dio%20que%20voc%C3%AA%20semeia%20uma%20an%C3%A1lise%20f%C3%ADlmica%20do%20racismo%20institucionalizado.pdf> Acesso: 15/04/2024

STAM, R. **Film Theory**: An Introduction. Malden: Backwell Publishers, 2000.

ROSENBAUM, Y. A impossibilidade de desvendar o outro. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expres-so/2020/12/09/os-enigmas-de-clarice-lispector-a-partir-de-o-ovo-e-a-galinha> Acesso em: 16/01/25

.



7

Autoria na literatura: considerações sobre Margaret Atwood e o romance *O conto da aia*

*Lucas Lima Sousa dos Santos
José Ailson Lemos de Souza*





1.

Introdução

Nos estudos literários, o papel que cabe ao autor é talvez o fator de maior controvérsia na discussão sobre os sentidos e a interpretação de uma obra. “A morte do autor”, de Roland Barthes (1968/2004), e “O que é um autor”, de Michel Foucault (1969/2009), são textos que informam esse problema para crítica literária de maneira incontornável. Barthes (2004) problematiza o conceito de autor como produto da modernidade, a qual o vincula como origem e fonte de significados de uma obra. Essa concepção de autoria é contestada por Barthes por não dar conta daquilo que compreende como escritura: espaço de múltiplas dimensões em que não há vestígio de uma origem, mas sim “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (Barthes, 2004, p. 62). Para Foucault (2009), o conceito de autor também coincide com formulações da modernidade, caracterizada pela ideia de individualização e de que o autor seria o repositório de significados de determinada obra. Assim como Barthes, Foucault contesta essa ideia pois o autor não corresponderia tanto a um nome próprio de um profissional mas a uma função do discurso, a qual difere de diversos outros discursos. Desse modo, a função autor pode iluminar como atribuímos valores a determinados discursos em detrimento de outros.

A partir dessa breve contextualização, propomos aqui uma discussão centrada em Margaret Atwood, escritora canadense de uma obra vasta que abrange contos, poemas, romances e ensaios. Em nossa discussão, enfocamos a função autor a partir do romance *O conto da aia* (2017), publicado originalmente em 1985 e adaptado para a televisão em série de grande repercussão em 2017.

Partimos de um breve levantamento da crítica em torno da autora e de sua obra, seus processos criativos e o desdobramento desta em suas respectivas obras. Em seguida, apresentamos uma breve consideração sobre as características da escrita e do estilo de Atwood presente em *O conto da aia* (2017). A função autor a partir desta obra articula a diferença de gênero e a subjugação do feminino em uma narrativa distópica. Ou seja, a diferença de gênero é central para a representação de uma sociedade caracteriza pela extrema opressão vivenciada por mulheres em um regime totalitário..



2.

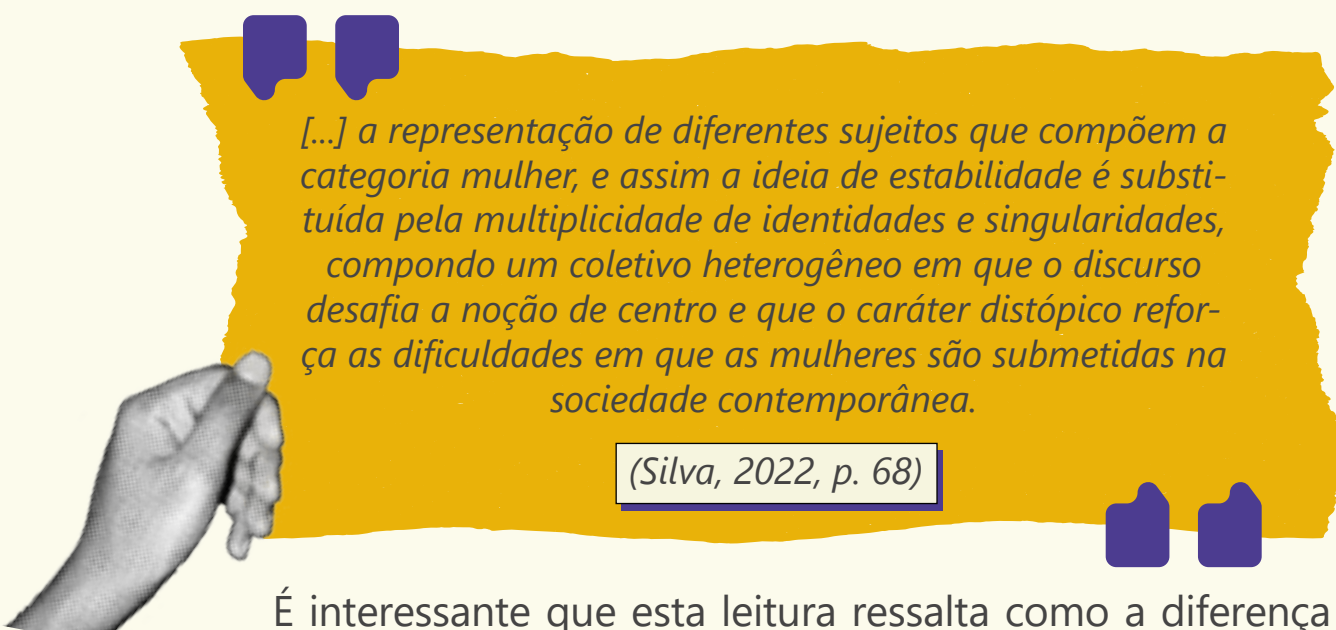
A crítica sobre Margaret Atwood

A fortuna crítica que gira em torno de Margaret Atwood traz uma trajetória de reconhecimento através dos estudos literários, que perpassa as fronteiras nacionais e disciplinares. Ao longo de mais de cinco décadas de produção ficcional, a autora canadense consolidou-se como uma das vozes mais importantes da literatura contemporânea, transitando entre ficção, o ensaio e a poesia, mas em todos os ambientes literários permanece com uma escrita profundamente crítica em relação às estruturas de poder e as representações de gênero. Suas obras transcendem o individual e o coletivo, o simbólico e o político, o estético e o ético, configurando-se como uma escrita que resiste e traz reflexão sobre o mundo contemporâneo.

A literatura distópica tem sido um meio muito importante para trazer à tona as complexidades sociais, culturais e políticas de diferentes épocas. De acordo com Rodrigues e Teixeira (2022) a distopia define-se como contrapartida

da utopia, ou representação de uma sociedade ideal, carregando, portanto, a ideia de uma utopia que deu errado e se transformou em pesadelo.

Os estudos científicos que discutem aspectos da crítica feminista e da distopia a partir do romance de Atwood, Janaína Buchweitz e Silva (2022) percebe a narrativa pelo prisma da heterogeneidade da categoria mulher, observemos:



[...] a representação de diferentes sujeitos que compõem a categoria mulher, e assim a ideia de estabilidade é substituída pela multiplicidade de identidades e singularidades, compondo um coletivo heterogêneo em que o discurso desafia a noção de centro e que o caráter distópico reforça as dificuldades em que as mulheres são submetidas na sociedade contemporânea.

(Silva, 2022, p. 68)

É interessante que esta leitura ressalta como a diferença de gênero e a subjugação de um gênero pelo outro são problematizados sob um quadro que critica uma visão redutora da mulher, como ser uniforme, como se todos os indivíduos denominados mulher fossem iguais. Atwood expõe uma diversidade que coloca a mulher enquanto categoria marcada pela diferença dentro do próprio grupo, o que torna a experiência feminina semelhante a qualquer coletivo humano que precisa superar diferenças individuais em prol de um bem comum.

Silva (2022) interpreta *O conto da aia* como uma distopia feminista, que enfatiza questões próprias das mulheres, como o corpo e a gestação e os conflitos decorrentes de uma estrutura patriarcal que, no romance, é exagerada, seguindo as premissas de narrativas distópicas. Apesar desta leitura estar ancorada na crítica sobre esse tipo de narrativa,

como Campelo (2003) e Hilário (2013), que percebem o discurso distópico como inverossímil e exagerado, indagamos até que ponto o romance de Atwood segue essas características, uma vez que em vários contextos da atualidade, como no Brasil e Estados Unidos, leis que asseguravam o direito da mulher sobre o próprio corpo são atacadas e derrubadas fazendo com que a distopia literária de *O conto da aia* pareça cada vez mais verossímil e passível de se tornar um tipo de pesadelo que salta da ficção para a realidade.

Naiara Teles de Lemos (2019) investiga as relações de poder entre mulheres no romance de Atwood. A premissa do trabalho monográfico é de que a subjugação das mulheres no regime opressor de Gilead não as afeta do mesmo modo:



Em O conto da aia é possível perceber, por meio das relações estabelecidas entre os personagens, como o poder é exercido em cadeia, de forma difusa e sistemática: cada personagem, independente do status que ocupa, exerce, portanto, uma parcela desse poder. Contudo, a narrativa evidencia que, em uma sociedade patriarcal, a parcela de poder exercida pela classe masculina não é questionada, e sim, naturalizada

(Lemos, 2019, p. 35).

A discussão se pauta nas ideias de Michel Foucault sobre como opera o poder uma vez que é compreendido como resultado das interações humanas e se encontra difundido de diferentes formas, mas todas as relações humanas podem ser vistas como relações de poder instauradas, principalmente por meio de discursos diversos, como a lei, a verdade, dentre outros. De modo próximo à discussão de Silva (2022), Lemos (2019) percebe que o romance de Atwood elabora um qua-

dro em que prevalece a não homogeneidade da categoria mulher. Esta percepção está relacionada com o fato de que o poder concentrado nas mãos masculinas, no romance, afeta de forma diferente as diversas personagens.

➤ 3. O problema da autoria na literatura

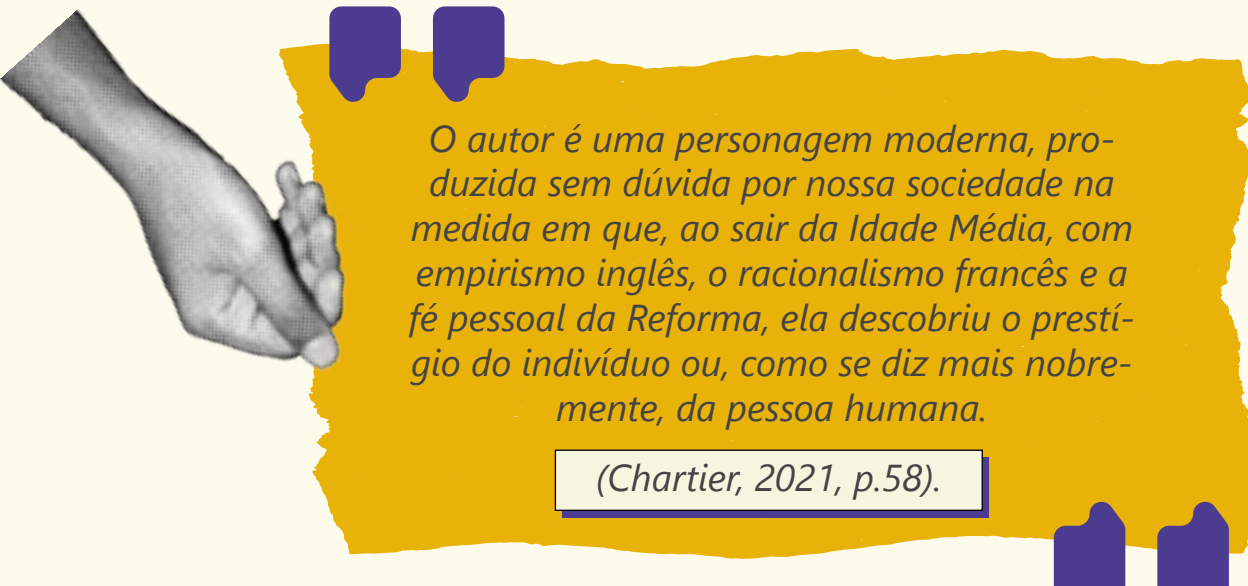
Michel Foucault (2009), em sua conferência *O que é um autor?* traz luz a esta questão ao propor o conceito de função-autor. Para Foucault, o autor não é uma figura natural, mas uma construção discursiva, historicamente situada, que organiza e regula o campo dos textos. Ele afirma o seguinte:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela providos.

(Foucault, 2009, p. 274).

Essa noção é central para compreender o lugar de Atwood no campo literário: o nome "Atwood" não significa apenas a pessoa, mas também uma função discursiva que legitima um conjunto de temas, estilos e posicionamentos éticos. Ler Atwood é, portanto, adentrar um universo simbólico em que a literatura se torna espaço de enfrentamento às estruturas de poder e opressão de gênero.

Roger Chartier (2021), ao trazer a discussão entre autoria e a história cultural, escreve que o autor não é uma espécie de entidade fixa e singular, mas sim um “efeito de leitura”. O significado de uma obra depende tanto de quem escreve quanto de quem lê. O autor é assim, continuamente reconfigurado pelos contextos de recepção, em suas palavras:



O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da pessoa humana.

(Chartier, 2021, p.58).

Desse modo, indagamos em que medida uma forma de institucionalização de como se deve ler a obra de Atwood se consolida a partir da crítica. A construção do olhar crítico que Atwood angaria com a difusão de sua obra tem desdobramentos em como o leitor constrói sua leitura. Todavia, é importante salientar que a autora se posiciona para além do universo literário, seu processo de criação proporciona ao leitor uma perspectiva crítica sobre questões culturais, religiosas, políticas e identitárias, o que confere a ela não apenas uma identidade de autora, mas sim, coloca-a em uma posição de “elo” como menciona Compagnon (2010):



Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é "esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita."



(Compagnon, 2010, p. 51).

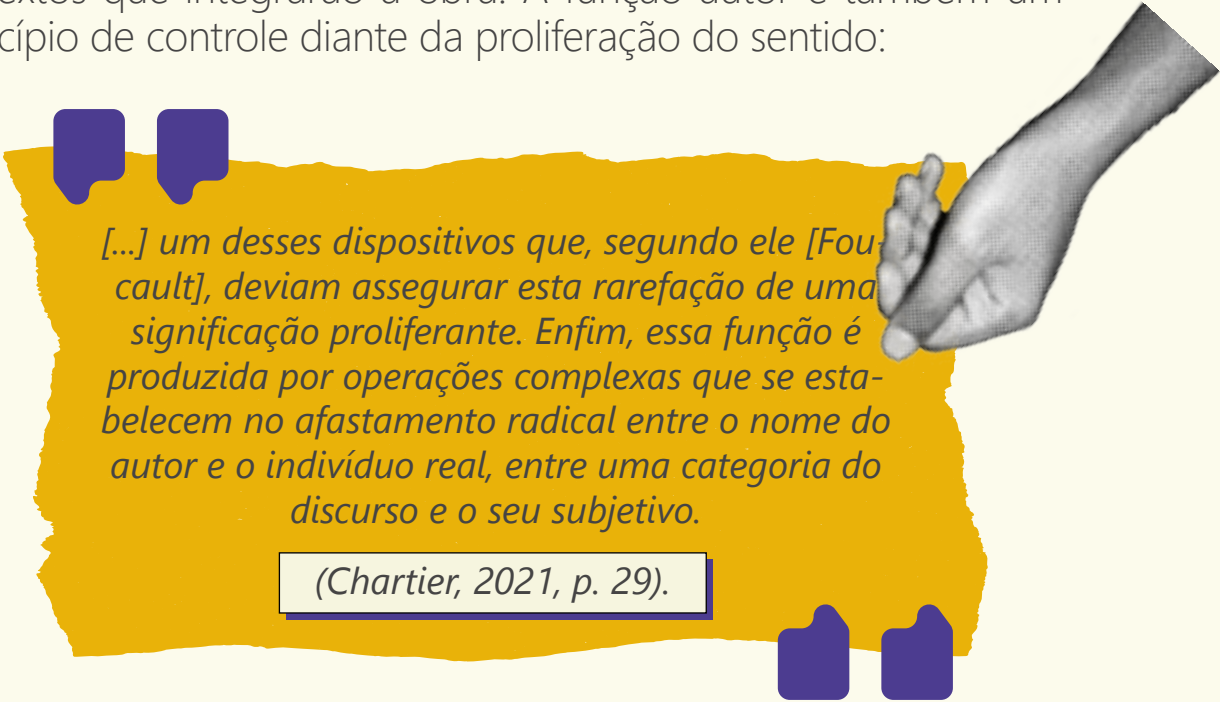


O texto lançado, escrito, publicado passa a ser reconfigurado pelo leitor que o recebe para uma interpretação com base não em uma personalidade física, mas em uma "função". A função leitor é capaz de reformular os sentidos apreendidos a partir da escrita. O surgimento do leitor, que na discussão de Compagnon (2010) é discutida com foco no texto "A morte do autor", de Barthes, está ligado de forma intrínseca com este desaparecimento simbólico da figura do autor, uma vez que o texto ganha sentido a partir da interação com o sujeito leitor, que de certa maneira faz com que a figura autoral de torne menos determinante para a interpretação. Como argumenta Barthes (2004, p. 57), "Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é neutra, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve".

É por meio de seus escritos que Atwood ilumina os debates sociais, históricos, políticos e religiosos, debates esses que estão presentes em sua obra mais aclamada, ***O conto da aia***, que traz notoriedade e discussão por intermédio de sua função de autora, que é mostrar a função discursiva de sua autoria e não mais uma característica intrínseca ao conteúdo do texto ou ao próprio autor. Ser reconhecida como autora coloca o discurso feminista e distó-

pico como uma pauta legítima e disponível ao debate e ao pensamento da sociedade. Nesse contexto Michel Foucault afirma “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (Foucault, 2009, p. 274).

Roger Chartier (2021) discute o conceito de “função autor” a partir do texto de Foucault, concebendo-o como um processo que primeiramente investiga os enunciados e os separa entre aqueles que são atribuíveis daqueles que não o são. Segundo o estudioso, exemplo desse processo pode ser visto na ocasião da morte física de um escritor e na sequência os editores selecionam os textos que integrarão a obra. A função autor é também um princípio de controle diante da proliferação do sentido:



[...] um desses dispositivos que, segundo ele [Foucault], deviam assegurar esta rarefação de uma significação proliferante. Enfim, essa função é produzida por operações complexas que se estabelecem no afastamento radical entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o seu subjetivo.

(Chartier, 2021, p. 29).

Chartier (2021) relaciona essa perspectiva de Foucault para a autoria com a construção de sujeitos jurídicos, os quais seriam formas de existência ficcionais, distantes das existências individuais de indivíduos empíricos. Esta perspectiva, bastante influente no âmbito dos estudos literários, é problemática para discutirmos a questão da autoria tendo Margaret Atwood enquanto objeto. Sua obra é reconhecida pelo forte teor de crítica de gênero, que se relaciona com parte dos preceitos e orientações da crítica feminista.

Rita Felski levanta a discussão sobre a questão da autoria em *Literature after Feminism* [A Literatura após o Feminismo] (2003) e sua recepção entre as teóricas feministas entre as décadas de 1970 e 1980 no contexto anglófono. A ideia norteadora sobre autoria após a “morte do autor”, é a de liberar o leitor da figura do autor para apreciar a escrita foi compreendido com ressalvas por parte das feministas. De acordo com Felski (2003) a maioria das pesquisadoras se ocupavam em reler grandes autoras do passado, como Jane Austen e Emily Dickinson. O esforço de apresentar outras leituras das obras dessas autoras, que haviam sido “persistentemente mal interpretadas”, era então rivalizado com uma visão de que a autoria não teria mais importância, pois o autor (incluindo autoras injustiçadas por séculos de leituras misóginas) estavam mortos. Além disso, é nesse contexto que diversas escritoras problematizam as implicações de uma autoria feminina.

Dentre diversas pesquisas em vigência naquele período, Felski (2003) ressalta que as teóricas feministas enfatizavam que as condições materiais e históricas dimensionavam as mulheres numa esfera outra para se discutir escrita, autoria, leitura e obra. Inúmeros casos de autoras que precisaram escamotear o gênero na capa de livros, como foi o caso das irmãs Brontë no contexto britânico, exemplificam que a questão da autoria ou da morte do autor precisaria ser repensada de modo a levar a condição de escrita e de autoria das mulheres em consideração.

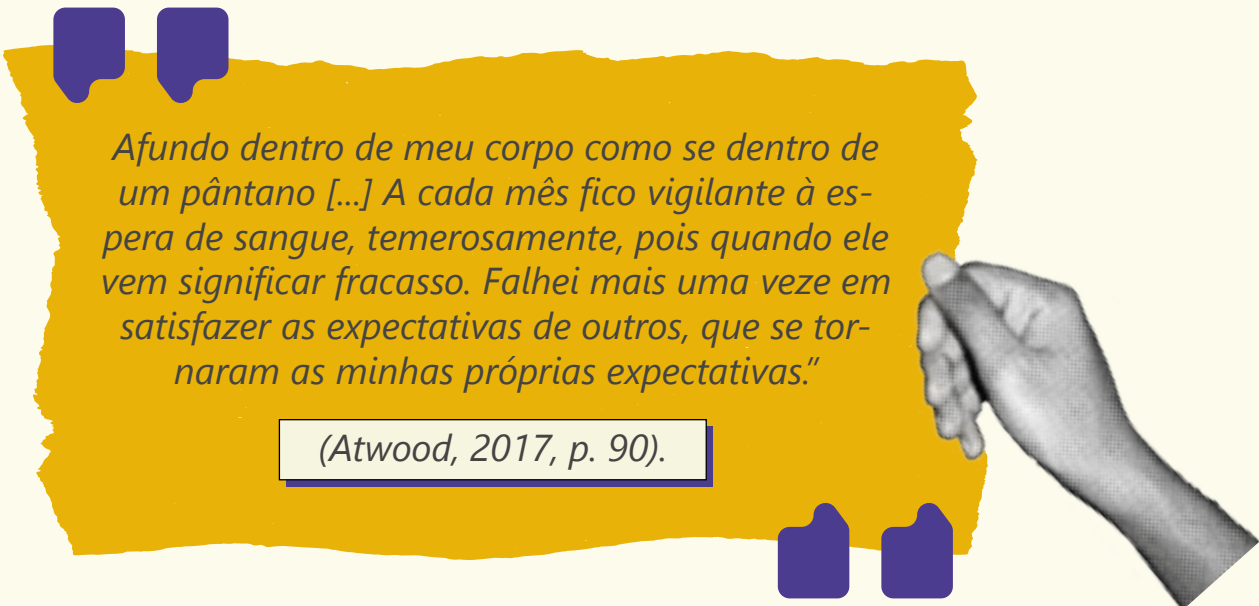


4.

A função autor à luz da leitura de *O conto da aia*

O conto da aia destaca-se como uma obra distópica de grande aproveitamento para discussões sobre os problemas da diferença de gênero, oferecendo uma reflexão sobre resistência, liberdade e opressão. O romance ambienta-se em uma república teocrática onde os indivíduos, principalmente

mulheres que não se encaixam no novo padrão opressor e religioso, são destituídos de seus direitos e reduzidos a papéis rígidos e subjugados. O país que antes era mantido por um sistema democrático passa a ser regido pelas mãos de fundamentalistas religiosos, que articulam uma nova sociedade; a república de Gilead, um lugar para os filhos de Jacó. Gilead é o lugar onde não há espaço para discussões e opiniões diferentes, bem como não oferece outro papel social para as mulheres que ainda são férteis, a única saída é servir como Aias na casa dos comandantes:



Afundo dentro de meu corpo como se dentro de um pântano [...] A cada mês fico vigilante à espera de sangue, temerosamente, pois quando ele vem significar fracasso. Falhei mais uma vez em satisfazer as expectativas de outros, que se tornaram as minhas próprias expectativas."

(Atwood, 2017, p. 90).

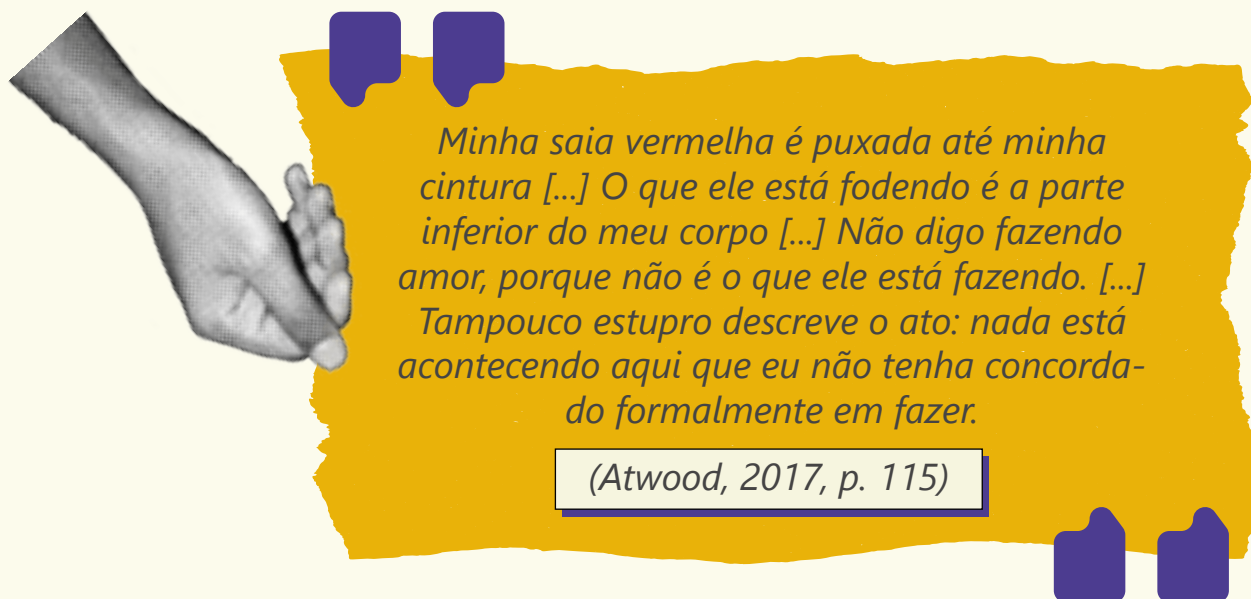
Em Gilead, as aias não são mais conhecidas por seus nomes, mas sim por novos nomes que mostram o pertencimento e a natureza que realmente importa para os filhos de Jacó. Cada Aia recebe as iniciais "Of" e em seguida o nome do comandante que está servindo, exemplo disso é a própria protagonista que, no regime democrático chamava-se "June Osborn", mas em Gilead, em seu novo posto de serviço é conhecida por Offred (Off + Fred). Assim, é gerado o apagamento de suas identidades, do seu passado, suas lembranças, entretanto o desejo de voltar a ser livre não cessa. "Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém pode usar porque é proibido. [...] Mantenho o conhecimento desse

nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei a escavar e buscar, algum dia.” (Atwood, 2017, p. 103). O apagamento da subjetividade da personagem a partir do nome coincide as implicações do problema da morte do autor na perspectiva da crítica feminista. Assim como a protagonista de Atwood experimentava um contexto de liberdade e poder de ação inéditos para as mulheres quando o regime totalitário faz regredir todas as conquistas, e impõe uma nova “identidade” a partir do nome Offred, a crítica feminista percebe semelhante retrocesso para a figura da mulher escritora na discussão sobre a morte do autor.

A narrativa é apresentada pela protagonista Offred, o foco narrativo na narradora-personagem promove efeito de impacto sobre o leitor, pela sensação de proximidade, principalmente pela maneira como suas experiências são apresentadas na narração do texto. É através do relato de Offred que o leitor conhece a luta de todas as mulheres que vivem segregadas em Gilead.

Assim, os episódios narrados tanto os utópicos, quanto os distópicos a voz de Offred se faz reverberar nos mínimos detalhes e em riquezas de informações, colocando o leitor em uma espécie de conhecimento profundo dos acontecimentos em Gilead, são detalhes que proporcionam sensações ao leitor, sentimento de que sente tudo junto com a personagem as aflições e medos. Os relatos de sua captura, bem como os de quando estava sendo preparada no “*Centro Vermelho*”, as armas que Tia Lydia usava nas meninas para manter a disciplina e o respeito. Todos esses momentos são perceptíveis e vivos para quem está de posse da leitura, sendo um dos relatos, que pode gerar ao leitor sentimento de agonia, angústia, a “*Cerimônia*”, momento em que os comandantes abusam sexualmente das mulheres que agora levam seus nomes, as Aias. Durante esse momento de brutalidade

é mantido silêncio absoluto, como se respeitassem o que na visão dos filhos de Jacó é um momento de beleza e milagre. A mulher do comandante em uma posição sentada sobre a cama, segura os braços da Aia enquanto o comandante; nas palavras de Offred:



(Atwood, 2017, p. 115)

Em um contexto em que obras literárias são utilizadas como ferramentas para refletir e criticar a sociedade, *O Conto da Aia* permanece uma peça crucial para a compreensão das dinâmicas de poder e resistência. Estudar a principal obra de Margaret Atwood não só contribui para a nossa formação como pesquisadores, mas também permite levantar uma discussão de interesse para a sociedade como um todo.

Margaret Atwood é uma das mulheres mais proeminentes na literatura contemporânea e seu nome um dos mais citados em debates sobre feminismo e direitos humanos. Em entrevistas, Atwood declarou que todas as atrocidades relatadas na fictícia república de Gilead tem precedentes históricos, isso gera ainda mais um caráter realista a narrativa distópica.

A relevância de Atwood como autora se inscreve em um cenário teórico mais amplo, em que o conceito de autoria passou por profundas revisões. A crítica literária contemporânea,

especialmente a partir da segunda metade do século XX, deslocou a foco do autor como “origem do sentido” para a análise dos discursos, das práticas sociais e dos modos de produção textual. Roland Barthes (2004), é um dos principais nomes a promover esses deslocamentos, ao propor a “morte do autor” como condição de liberdade para o texto e para o leitor.

Desse modo, *O conto da aia*, de Margaret Atwood compõe a tradição das distopias modernas ao trazer para o discurso contemporâneo as discussões sobre gênero e sexualidade. Além disso, Atwood ao abordar questões como religião, controle social, atualiza os discursos contemporâneos a partir das novas perspectivas sobre a distopia. A visibilidade dessas questões dentro da república de Gilead são nulas, uma vez que esse futuro se ambienta em mundo onde não existem mais advogados, universidades, escolas e opiniões livres, sendo assim, cabe ao autor colocar ainda no período “pré-utopia” as discussões sobre esse futuro espantoso.

É comumente atribuído as massas uma espécie de alma coletiva e podemos notar isso em obras da literatura distópica, por exemplo, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, todas essas narrativas colocam diante do leitor uma sociedade massificada, que vive calada e pacífica, pois não há mais forças para lutar pela liberdade dos corpos que vivem sob a opressão do poder vigente. É justamente nesse contexto de novas perspectivas de utopias/distopias que a obra *O conto da Aia* é um divisor de águas, uma vez que a voz narrativa é de uma mulher que, denuncia o controle dos corpos femininos que vivem nesse regime sob o julgo da religiosidade e da opressão por parte do patriarcado. Atwood atualiza o modelo distópico, inserindo a dimensão de gênero e religião como novos instrumentos de controle social. A crítica de Figueiredo (2015) traz luz sobre essa nova perspectiva de Atwood:

As distopias revelam justamente o contrário das utopias, longe de serem harmônicas, obras como Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell e Fahrenheit 451, de Ray Bradbury mostram um mundo onde os sujeitos são submetidos a um poder central, totalitário e têm suas liberdades individuais continuamente cerceadas. Contudo, curiosamente, em nenhuma dessas obras – todas ficcionais, cabe ressaltar – os sujeitos parecem estar insatisfeitos, ao contrário, a massa parece devidamente organizada e feliz.

(Figueiredo, 2009, p. 356).

Retomando a discussão também sobre autoria, no caso de Atwood, a noção barthesiana de autoria é especialmente frutífera, pois suas obras não se direcionam a uma leitura biográfica. Elas constituem, antes, uma espécie de rede de vozes e discussões que conversam com o contexto histórico e político. Em *O conto da Aia* (2017), por exemplo, a voz da narradora Offred não é a de Atwood, mas o produto de uma multiplicidade de discursos – religiosos, jurídicos, patriarcais – que a autora ressignifica criticamente.

A crítica internacional recente tem Margaret Atwood como uma mulher “ícone” e uma intelectual pública, não apenas como uma romancista. É possível ver a autoconsciência crítica de Atwood para além de seus escritos. A revista *Brooklyn Rail* publicou o artigo “Margaret Atwood’s Burning Questions: Essays and Occasional Pieces 2004–2021” em que podemos ver como ela dialoga com sua própria fortuna crítica, reconhecendo o impacto e a permanência de *O Conto da Aia*:



Atwood chama esta coleção de Burning Questions 'possivelmente porque as perguntas que temos enfrentado até agora no século XXI são mais do que urgentes'. [...] Ela oferece um estudo brilhante sobre a criação e a vida de The Handmaid's Tale e as maneiras como a ficção especulativa pode nos mostrar futuros possíveis e, esperançosamente, nos inspirar a seguir caminhos diferentes.

(The Brooklyn Rail, 2022)

Em artigo publicado no *Jornal da USP*, Jean Pierre Chauvin (2025) destaca a permanência e a relevância da narrativa de Margaret Atwood quase quatro décadas após sua publicação. O autor observa que *O Conto da Aia* dialoga com as grandes distopias do século XX de Orwell, Huxley e Koesler, mas inova ao apresentar “uma distopia da perspectiva feminina o mundo segundo Júlia, por assim dizer”. Essa observação reforça o papel de Atwood como continuadora e, ao mesmo tempo, renovadora do gênero distópico, oferecendo uma visão que combina crítica política, consciência de gênero e reflexão ética. Assim, o texto de Chauvin integra a fortuna crítica contemporânea da autora, evidenciando o modo como sua obra segue despertando interpretações e ressonâncias no cenário literário e acadêmico atual. Segundo Chauvin (2025), “a autora desejava ‘escrever uma distopia da perspectiva feminina – o mundo segundo Júlia, por assim dizer. Mas isso não faz de *O Conto da Aia* uma “distopia feminista” (s. p.).

Entre as leituras acadêmicas sobre a obra de Margaret Atwood, destaca-se o estudo de Kely Silva de Carvalho (2017), que analisa o papel do feminino na ficção especulativa da autora. Atwood constrói narrativas que questionam o poder patriarcal e o controle social do corpo feminino, elaborando personagens que “rompem com o modelo tradicional de submissão feminina” e reivindicam a voz e a experiência da mulher como eixo estruturante da narrativa” (Carvalho, 2017, p. 5).

Essa perspectiva reforça a inserção da escritora na tradição das distopias críticas, mas também aponta para um projeto estético que transforma o imaginário distópico em espaço de resistência e autorrepresentação. Assim, o estudo de Carvalho amplia a fortuna crítica de Atwood ao articular sua obra às discussões de gênero e poder na contemporaneidade. Para Carvalho (2017, p. 5), “a obra de Margaret Atwood reflete a necessidade de questionar o lugar da mulher no imaginário social e de desconstruir as estruturas narrativas que legitimam a subordinação feminina”.



5. Considerações finais

Margaret Atwood estrutura, em *O conto da aia*, uma narrativa que articula de modo consistente duas dimensões que orientam esta monografia: a categoria gênero e a função autor. As leituras realizadas evidenciam que Atwood cria um discurso literário que ultrapassa a ficção distópica, constituindo-se como intervenção crítica sobre formas contemporâneas de dominação, especialmente aquelas direcionadas aos corpos femininos.

Atwood se situa dentro daquilo que Foucault (2009) denomina “função autor”, que funciona como princípio organizador de discursos e debates sociais que circulam a partir da obra. Sua escrita adquire valor institucional e crítico ao tornar visíveis práticas de opressão e violência naturalizadas na sociedade contemporânea. No romance, a autora convoca o leitor a ocupar papel ativo, operando o que Compagnon (2010) caracteriza como deslocamento do sentido do autor para o leitor. A experiência de leitura se torna, assim, parte constitutiva da crítica feminista e política do texto.

Observou-se ainda que a representação feminina proposta por Atwood aproxima-se do debate apresentado por Felski (2003) sobre a necessidade de reconhecer que a literatura escrita por mulheres responde a condições específicas de produção, circulação e leitura. Ao construir personagens complexas, Atwood se afasta tanto da idealização da mulher virtuosa quanto da caricatura da mulher submissa, permitindo a elaboração de figuras com contradições, angústias e força interpretativa. Isso confirma sua inserção na tradição literária que reivindica a autonomia da representação feminina no campo cultural.

Referências

ATWOOD, M. **O conto da aia**. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017a.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHAUVIN, Jean Pierre. "O Conto da Aia": 40 anos da distopia de Margaret Atwood. São Paulo: **Jornal da USP**, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/o-conto-da-aia-40-anos-da-distopia-de-margaret-atwood/>. Acesso em: 19 out. 2025.

CHARTIER, R. Debate: Literatura e História. **Topoi**, v. 01, n. 01, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/QZRqTbVPF8H4sXPyrP4RQ7M/?format=pdf&lang=pt> Acesso: 23/11/2025

CHARTIER, R. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Trad. Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Paulo: EdUFSCar, 2021.

CARVALHO, K. S. **DISTOPIAS FEMINISTAS: A OPRESSÃO SEXUAL COMO RETRATO DO HORROR EM O CONTO DA AIA E OS TESTAMENTOS, DE MARGARET ATWOOD**. Anais do Simpósio Internacional de Ensino de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras, v. 4, p. 1-15, 2024.

FOUCAULT, M. **O Que é um Autor?** In: FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.

FELSKI, R. **Literature after Feminism**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

LEMONS, N. T. **As relações de poder entre as mulheres em O conto da Aia de Margaret Atwood**; Orientadora, Juliana Pimenta Attie. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Fundação Universidade Federal do Amapá – Macapá, 2019, 39p.

SILVA, A. P. A. C.; VANZ, S. A. S. Autoria, ordem de autoria e contribuição de autor: uma revisão de literatura. **RBCI – Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP, v. 20, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/rdbci.v20i00.8669142> Acesso: 20/10/2025.

SILVA, J. B. Feminismo e Distopia em *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood. **Revista Humanidades & Inovação**, v. 9, n. 01, Palmas – TO, p. 68-78.

THE BROOKLYN RAIL. **Margaret Atwood's Burning Questions**: Essays and Occasional Pieces 2004–2021. New York: The Brooklyn Rail, mar. 2022. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2022/03/books/Margaret-Atwoods-Burning-Questions-Essays-and-Occasional-Pieces-2004-to-2021/>. Acesso em: 19 out. 2025



Entre Lembranças e Lugares: a Escrita de Adélia Prado

*Larissa Silva e Silva
Rhusily Reges da Silva Lira*





1.

Introdução

A memória ela é compreendida como um processo individual e coletivo que edifica o passado e permite reinterpretar experiências pessoais cotidianas. Seguindo esta perspectiva, o presente estudo tem como objetivo analisar a obra *Bagagem* (1976) da poeta brasileira Adélia Prado. Os poemas deste livro versam sobre memória, do espaço, da vida simples, cotidiana, religiosa etc. O processo de rememoração é recorrente nos poemas, observa-se um eu lírico que traz vivências do passado para o presente.

A poesia de Adélia Prado nos permite realizar uma leitura do cotidiano feminino através da própria experiência de ser mulher. Assim, ao analisar a sua experiência como percepção, evidencia um sujeito diversificado que é capaz de transformar o simples cotidiano em um espaço que revela sua identidade.

A poética de Adélia insere-se no campo literário com marcas de uma escrita lírica e identitária, que permeia em suas obras por meio de uma confissão e conversa íntima, o que não afeta a relevância da sua poesia, isso é observado em alguns elementos de construção lírica moderna como: os versos livres, linguagem coloquial, fragmentos, inversão sintática etc. Além disso, a sua poesia possibilita a observação da construção de outros olhares sobre a condição da mulher, com ênfase no espaço doméstico onde a mulher exerce a função de mãe, esposa, cuidadora da casa, mas também espaço de expressão da subjetividade da mulher, bem como anseios, desejos e religiosidade.

A obra *Bagagem* é composta por 113 poemas, que estão divididos em cinco blocos temáticos, que se denominam, a saber: *O modo poético*, que possui 66 poemas; *Um jeito de amor* com 19 poemas; *A sarça ardente I* composta por 14 poemas; *A sarça ardente II* com 13 poemas e *Alfândega* com apenas um poema. Os blocos são iniciados por epígrafes retiradas da bíblia. Na estética adeliана há um modo particular, mas que não impede de identificar pontos comuns com as mulheres de sua época, e ao mesmo tempo de todas as épocas, assim como, marcas intertextuais da tradição da literatura.

Dessa forma, este estudo, também, analisa a voz feminina na poesia de Adélia Prado, buscando o posicionamento do eu lírico. Os elementos utilizados na produção dos poemas de Adélia consistem na vida que acontece na casa, no quintal, na sala, na cozinha e em cada esquina, a forma como é percebida torna-se singular, visto que ela privilegia e valoriza a vida humilde.



2.

As memórias íntimas em *Bagagem*, de Adélia Prado

A memória é a capacidade de armazenar, reter, recuperar e recordar informações disponíveis, seja ela internamente, ou seja, no cérebro, onde é guardada a memória humana, ou externamente, memória artificial. A memória humana centra acontecimentos específicos, o que requer grande quantidade de energia mental e se degrada com a idade. É um processo que vai ligando fragmentos de memória e conhecimento a fim de formar novas ideias, e ajudar nas decisões do dia a dia. Conforme afirma o estudioso:



*Ela se constrói ao contrário de acontecimentos
que não dependem dela ligada à expectativa
de que vai se produzir ou de que deve se pro-
duzir algo de estranho ao presente. Longe se
ser o relicário ou a lata de lixo do passado a
memória vive de crer nos possíveis e de espe-
rá-los vigilante à espreita*

(Michel, 1999 p.162-163)

É um tipo de reserva das experiências e vivências humanas de um ser humano, a chamada memória, há conjunto amplo e misturado de narrativas da existência, onde determina o território de sensações e sentimentos. As lembranças são reunidas em caixa entreaberta pelo interesse sensível de relembrar acontecimentos anteriores e recentes.



*A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada
das malhas de solidariedades múltiplas dentro das
quais estamos engajados. Nada escapa à trama
sincrônica da existência social atual, e é da combi-
nação destes diversos elementos que pode emergir
esta forma que chamamos de lembrança, porque
a traduzimos em uma linguagem.*

(Halbwachs, 1990, p.11)

As lembranças das transições do ser humano desperta situações passadas é como acordar o sentimento naquele instante. Na poesia de Adélia o poema *Orfandade* chama atenção, pois a escritora relata um eu lírico que sente saudade da sua infância. Deseja sentir o abraço da mãe, resgata da infância os momentos familiares, o medo remediável do “bicho papão”, a vida simples.

O verso “me cura de ser grande” é a expressão de um eu lírico que anseia a leveza da vivência da infância. Evoca a Deus Pai e define como alguém que está próximo, retirando a ideia um ser intocável, acusador. A fala traz a figura de Deus que se revela como paternidade humana.

Ainda no poema *Orfandade* o eu lírico busca recordações da infância e assume a fragilidade da vida adulta. A infância reflete a insegurança passageira, que justifica para pedir colo, e procurar abrigo em Deus.

Antonio Candido fala sobre aspectos autobiográficos na lírica de escritores brasileiros, no livro *A educação pela noite dos ensaios*, analisa livro de poetas mineiros. E afirma:



Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa

(Candido, 1989, p.

Alguns poemas de Adélia Prado tornam experiência “real” ou as suas “experiências” criadas e recriadas. Em relação à associação com a memória, a visão de Candido mantém uma pequena relação com a poesia adeliana, que apresenta um perfil lírico e muito marcante na exploração de caráter rememorativo. Sendo assim, a memória é fundamental para recordar experiências passadas, formar identidade, guardar informações e conectar vivências que já passaram ao presente. Observamos o poema:

*Impressionista
Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.
(Prado, 2016, p. 34)*

O título “Impressionista” lembra o movimento artístico que surgiu na França no século XIX que busca capturar a impressão de um momento, em que os pontos centrais são as cores e a luzes, não se preocupa tanto com os detalhes. No poema é observado que o lírico descreve a sensação que a cor provoca. A cor “alaranjado brilhante” é diferente, é a representação simbólica do tempo, ou seja, de um amanhecer contínuo, é uma cor expressiva e radiante.

No poema, essa cor não é uma simples escolha estética, ela significa a transformação do espaço. A casa é um refúgio, um lugar íntimo que se torna uma metáfora para a própria vida familiar. O ato de pintar a casa de uma cor diferente do comum é um gesto que ultrapassa a funcionalidade, a casa é instituída com uma luz e energia que se tornam permanentes.

O verso “constantemente amanhecendo” no poema é elevado a um patamar metafísico. Essa cor escolhida é tão intensa e simbólica que traz a sensação de um amanhecer incessante.

Um amanhecer que é mais do que um fenômeno diário é a condição existencial da casa. Ou seja, a vida dentro dela é constantemente renovada, cheia de novas oportunidades de luz, como se a cada momento fosse um começo. O simples ato de pintar a casa se torna a criação de um espaço onde o tempo é alterado, o nascer do sol é uma presença constante.

Além do eu lírico descrever um evento ele demonstra a impressão duradoura de que esse evento deixou uma impressão de luz, renovação, beleza contínua que habita a memória e experiência.

Para dialogar com esse poema:



É sobre o espaço, sobre o nosso espaço aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção;

(Halbwachs, 1990, p. 195)

Há uma conversa entre o poema e a citação de Halbwachs, ambos falam sobre o espaço e traz o processo de rememoração, no poema o eu lírico relembra o acontecimento simbólico na casa que vivia, na citação tem o espaço que é ocupado, aquele que se tem acesso, que o pensamento se volta e é capaz de reconstruir, ou seja, de reviver, de acender a memória. Assim, não só o espaço é elemento que evoca memória, mas também objetos, como podemos ver no poema a seguir:

O Vestido

*No armário do meu quarto escondo de tempo e traça
meu vestido estampado em fundo preto.
É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas
à ponta de longas hastes delicadas.
Eu o quis com paixão e o vesti como um rito,
meu vestido de amante.*

*Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.
É só tocá-lo, e volatiliza-se a memória guardada:
eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.
De tempo e traça meu vestido me guarda.
(Prado, 2016, p.37)*

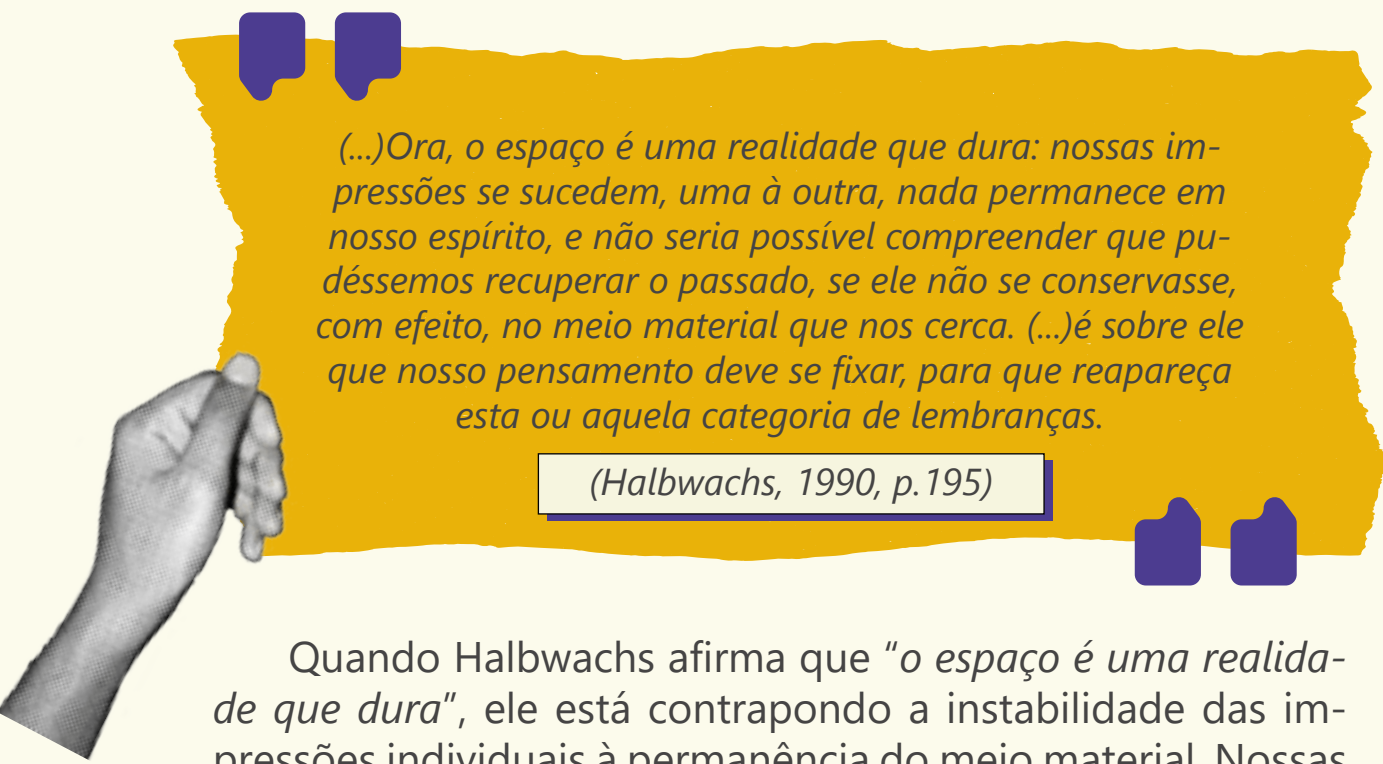
O título será o fio condutor do poema, pois não é qualquer vestido, é o vestido específico carregado de simbolismo que traz memórias afetivas, amorosas e corporais. Ele é como um personagem guardião do passado. O verso “No armário do meu quarto escondo de tempo e traça meu vestido estampado em fundo preto.” O espaço caracterizado aqui é o do armário, um lugar íntimo, privado, que funciona como guarda memória, onde o vestido é preservado contra o desgaste do tempo e traça. Aqui entendemos que o vestido é uma memória cristalizada, ou seja, aquela que sobrevive ao que é passageiro.

A descrição minuciosa mostra o valor estético e afetivo do vestido, ele é associado a flores, o que sugere sensualidade e delicadeza. “É de ceda macia desenhada em campânulas vermelhas à ponta de longas hastes delicadas”. O espaço do poema se desloca para a visualidade e a textura do vestido é trazida à memória pela imagem e pelo toque, que reforça o vínculo entre o corpo e a memória.

Assim, o verso “Eu quis compaixão e o vesti como rito meu vestido diamante”, podemos visualizar como o ato de vestir o vestido se transforma em um ritual ou símbolo de desejo, erotismo e amor, o espaço simbólico aqui é o do corpo feminino que ao colocar o vestido encena a própria identidade de mulher amante.

O vestido passa a ser o corpo substituído e ele retém vestígios do cheiro, sonho e memória, como em “Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido”. O espaço físico do objeto se converte em lugar de descrição da experiência vivida, funciona como testemunha de um corpo que já não está mais naquele momento. “É só tocá-lo, volatiliza-se se a memória guardada eu estou no cinema e deixo que segura em minha mão” aqui o eu lírico revela o poder da memória o simples toque no vestido aciona lembranças. A memória se ativa em imagens e sensações trazendo de volta um instante de amor juvenil.

O último verso do poema “De tempo e traça meu vestido me guarda” retoma a primeira imagem, mas agora invertida não é só o eu lírico que guarda o vestido, mas é o vestido que guarda a pessoa protegendo-a contra a ação destruidora do tempo. Esse espaço do objeto é também o espaço da resistência da memória. A respeito disso:



(...)Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudessemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (...)é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças.

(Halbwachs, 1990, p.195)

Quando Halbwachs afirma que “o espaço é uma realidade que dura”, ele está contrapondo a instabilidade das impressões individuais à permanência do meio material. Nossas sensações, pensamentos e experiências passam, se transfor-

mam ou se apagam; sozinhos, não conseguimos manter o passado intacto apenas pela memória interior. É por isso que, para ele, a lembrança não é um fenômeno puramente psicológico, mas social e espacialmente ancorado.

O espaço — ruas, casas, objetos, paisagens, instituições — funciona como um suporte da memória. Ele conserva marcas do passado que permitem ao indivíduo *reacessar* lembranças. Ao dizer que “é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar”, Halbwachs sugere que a memória se reativa quando o sujeito se reconecta a esses referenciais materiais e simbólicos. O espaço não apenas guarda o passado, mas orienta o que e como lembramos.

Além disso, a citação reforça a ideia de que a memória não é neutra nem espontânea: ela depende de quadros sociais. O espaço é um desses quadros fundamentais, pois organiza experiências, delimita práticas e estabiliza sentidos compartilhados por um grupo. Assim, lembrar é sempre um ato mediado: precisamos de algo externo a nós — o espaço vivido e socialmente construído — para reconstruir o passado.



3.

Considerações finais

Diante das análises e leituras realizadas da poesia de Adélia Prado, especificamente da obra *Bagagem*, é notável a presença de temas como a humildade, a religiosidade, a memória e a vida simples em sua escrita poética. Esses elementos configuram marcas recorrentes do lirismo adiliano e revelam uma poética profundamente ligada à experiência cotidiana e à interioridade do sujeito lírico.

A terra natal de Adélia Prado, Divinópolis, constitui-se como cenário fundamental de sua poesia, tanto pela localização geográfica de onde fala o eu lírico quanto por seu caráter social, marcado por aspectos que compõem sua bagagem poética. A natureza, a religião, as lembranças, as sensações e a família aparecem como referências constantes que estruturam sua visão de mundo e alimentam a construção simbólica dos poemas.

É oportuno salientar a visível espontaneidade de onde emergem os poemas de Adélia Prado, provenientes do existir, sem que isso implique a ausência de um rigoroso trabalho com a linguagem. A poeta introduz a mulher como sujeito pensante, articulando de forma sensível os conflitos, inquietações e desejos do universo feminino, especialmente o doméstico, alcançando um equilíbrio poético entre o íntimo e o reflexivo.

A poesia adeliana ultrapassa o lirismo intimista e tradicional ao instaurar uma voz própria que alcança uma dimensão social, relacionada ao contexto histórico e político em que se insere. Trata-se de uma poética que provoca o leitor a questionar sua identidade e seu lugar na sociedade, a partir de uma linguagem simples, porém carregada de densidade simbólica e crítica.

Adélia Prado, com sua voz poética, também contribui para a reflexão sobre os impactos das transformações do mundo contemporâneo, especialmente aquelas causadas pelo uso excessivo das tecnologias, que tendem a afastar o sujeito da natureza e do convívio humano. No poema "*Para comer depois*", o domingo é retratado por meio do movimento das bicicletas e do sumo das laranjas, imagens que evocam a simplicidade da vida. O eu lírico afirma que, quando o "pro-

gresso tecno-ilógico” impedir a permanência dessas experiências na memória e no sentimento, restará o canto, a poesia ressoando repetidamente “domingo, domingo, domingo”.

Na poesia adeliana, os objetos domésticos não se limitam a elementos do cotidiano; eles surgem como signos associados à memória e à experiência vivida. Observam-se, nos poemas, fragmentos de memória familiar, lembranças da casa paterna e da vida simples no interior, que reforçam o valor afetivo do espaço doméstico. O resgate dessas lembranças não está condicionado à idade, mas ao significado atribuído a cada momento vivido. Assim, a poesia de Adélia Prado constrói a memória de uma mulher “desdobrável”, cuja voz revela acontecimentos e transforma o leitor em observador sensível das experiências narradas.



Referências

ALVES, José Hélder Pinheiro. “Oráculos de Adélia”. In: **Revista De literatura brasileira Teresa**. N° 1, 1° semestre de 2000. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Poesia e ficção na autobiografia**. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-70.

CAPPELLARI, Jaqueline Alice. **A percepção do cotidiano na poesia de Adélia Prado**. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, área de concentração Literatura e Mulher) — Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/122982/322369.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 dez. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1-Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petropolis: Vozes, 1999.

FÉLIX, Kézia Dantas. **Memória na voz de Adélia Prado**. In: I Colóquio Internacional de História: GT 1 – História. Anais... Local do evento: Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), 2008. p.1-11 Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/handle/riufcg/36350>. Acesso em: 05 de dez. 2025

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: junho de 2000. n. 9.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2ª edição. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990. ISBN 85-7115-038-9.

PEREIRA, Luciana Vanessa Macedo. **Desdobramento do cotidiano humilde na poética de Adélia Prado: uma leitura de Bagagem (1976)**. 2016. 63 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2016. Disponível em: <https://ppglettras.ufv.br/wp-content/uploads/2016/04/Dissertacao-Luciana-Vanessa-ok.pdf> Acesso em: 08 de dez. de 2025.

PRADO Adélia. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 9, jun. 2000.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno**: a poesia de Adélia Prado. Goiânia: Editora da UFG, 1994. (Coleção Orfeu, n. 1).

RICCIARDI, Giovanni. **Entrevistas com escritores de Minas Gerais**. Organização de Dulce Maria Vianna Mindlin. Ouro Preto (MG): UFOP, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Os componentes da banda". In: INSTITUTO Moreira Sales (org.). **Cadernos de literatura brasileira**: Adélia Prado. Número 9. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.



9

A Jornada de Individuação e Pertencimento de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto

*Maria das Dores Costa Campos
Everaldo dos Santos Almeida
Linda Maria de Jesus Bertolino*





1.

Introdução

A literatura brasileira contemporânea, em sua multiplicidade de vozes e experiências, tem se tornado um campo fértil para a análise das dinâmicas de gênero, raça e pertencimento. Em *As Mulheres de Tijucopapo* (1982), Marilene Felinto constrói uma narrativa profundamente simbólica sobre a luta de uma mulher negra, nordestina e periférica pela afirmação de sua identidade.

Beatriz Bracher (2021) destaca o reencontro com o sol de Recife, São Paulo e raiva que caracterizam o romance de Felinto, décadas depois de ler a obra pela primeira vez. Considera-o um romance de viagem, em que o atrito de uma personagem com o mundo se confunde com dois eventos fundamentais: a criação do mundo e a criação de si. Os dois eventos, por conseguinte, direcionam o desenrolar da narrativa.

Por conseguinte, a protagonista Rísia, ao retornar à sua cidade natal, Tijucopapo (a qual representa um lugar simbólico, que reflete as dificuldades, lutas e resistências enfrentadas pelas mulheres negras e periféricas), é forçada a confrontar não apenas seu passado, mas também os múltiplos aspectos de sua identidade que foram moldados pela opressão racial e de gênero. A obra, ao colocar a mulher negra no centro da história, vai além de um simples relato de resiliência, constituindo-se como um discurso de resistência contra as estruturas de poder e representações que tentam silenciar e marginalizar as mulheres negras na sociedade brasileira.



2.

Breve leitura sobre o pertencimento de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo*

A jornada de autodescoberta e pertencimento da personagem de Rísia é um aspecto central do romance *As Mulheres de Tijucopapo*, e em nossa discussão, consideramos essa jornada à luz dos conceitos de gênero, raça e pertencimento, utilizando as teorias de Carl Jung (1921) e Joseph Campbell (1949) para refletir sobre este aspecto e sua importância para o processo de transformação experimentado pela personagem.

De acordo com Penna (2021), uma abordagem crítica sobre as relações de poder e identidade é essencial para compreender como Rísia, a protagonista, se constrói dentro de um espaço marcado por opressões sociais. Lehnem (2021) contribui com suas reflexões sobre a literatura feminina e negra, ampliando a análise da construção de identidade da personagem dentro das especificidades de seu contexto social. Certeau (2011) proporciona uma visão sobre as práticas cotidianas e como a resistência pode ser realizada através da reinvenção do espaço, o que é crucial para entender a forma como Rísia se apropria de seu ambiente.

Evaristo (2011), com sua ênfase na literatura negra e nas narrativas de mulheres periféricas, apoia a discussão sobre a resistência e a afirmação da identidade no espaço de Tijucopapo. A teoria de Collins (2000), sobre interseccionalidade, será fundamental para entender como as múltiplas camadas de identidade de Rísia (gênero, raça e classe) interagem e se manifestam em sua jornada. Foucault (1971), com sua análise das relações de poder e disciplina, permite uma compreensão das formas sutis de controle e resistência presentes na obra.

Por sua vez, Jung (1964) auxilia na análise dos arquétipos e da construção simbólica da identidade de Rísia, enquanto Kilomba (2008) amplia o debate sobre a racialização e a subordinação das mulheres negras na sociedade. Campbell (1949), com sua teoria da jornada do herói, contribui para a compreensão da trajetória de Rísia como uma jornada de transformação e autossuperação. Cada um desses estudiosos fornece uma peça importante para a compreensão do processo de construção da identidade e do pertencimento de Rísia, criando um quadro teórico robusto e multidimensional.

Para tanto, a importância dessa pesquisa se insere na necessidade de compreender como a literatura pode servir como um espaço de resistência e de afirmação para as mulheres negras, especialmente em um contexto de marginalização e exclusão. Assim, este estudo busca não apenas analisar a obra de Felinto, mas também contribuir para a construção de um campo de pesquisa que discuta a literatura negra brasileira, suas representações e seus desafios.

Nesse viés, a jornada de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo* pode ser analisada à luz do conceito de "jornada do herói" desenvolvido por Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1949). Campbell (1949) propõe que a jornada do herói é uma narrativa universal que envolve um ciclo de transformação e autoconhecimento, no qual o herói responde a um chamado para a aventura, enfrenta desafios e, ao final, retorna transformado.

Logo, a jornada de Rísia, embora não envolva uma aventura física no sentido tradicional, é uma jornada de transformação psíquica e simbólica. Seu retorno a Tijucopapo representa o chamado à reconciliação com seu passado e a busca por uma identidade que seja sua, livre das imposições externas.

Campbell (1949) descreve o herói como aquele que, ao longo de sua jornada, ultrapassa limiares, enfrenta o desconhecido e, ao final, conquista uma nova percepção de si mesmo. No caso de Rísia, a aventura não é uma viagem física, mas uma jornada interior, na qual ela se depara com as questões relacionadas ao racismo, ao machismo e à herança histórica de opressão que marca sua vida enquanto mulher negra e nordestina.

Nesse contexto, ao retornar à sua cidade natal, ela atravessa, de certa forma, o limiar entre o passado e o presente, entre a dor e a resistência, e se depara com os próprios limites e conflitos internos. Sua jornada de autoconhecimento e resistência é um exemplo claro da jornada do herói descrita por Campbell, em que o retorno à origem se transforma em um processo de reconstrução e afirmação de identidade.

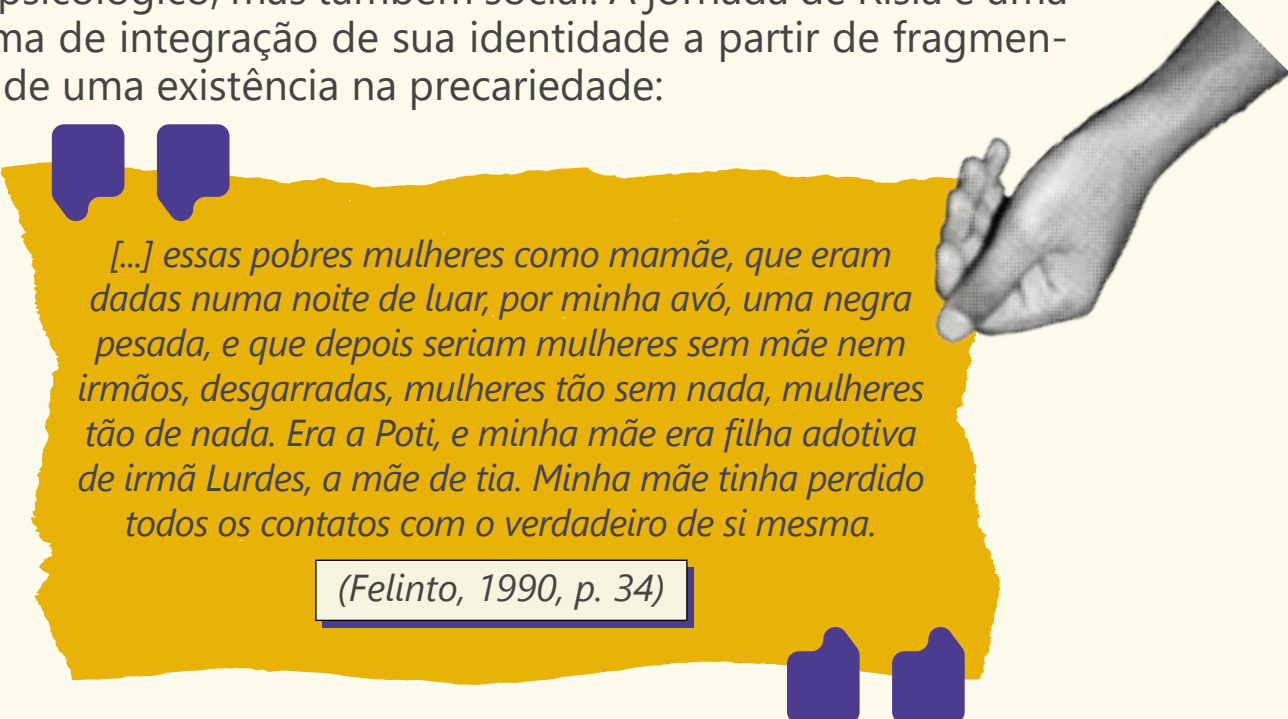
A identidade não é um dado fixo, mas algo que se constrói em espaços híbridos, em que as culturas se encontram, se sobrepõem e se reinventam. Rísia, ao retornar a Tijucoapo, não busca apenas uma identidade que se refere ao passado, mas uma nova forma de pertencimento, que integra suas origens e a multiplicidade de influências culturais que a formam. Sua luta por pertencimento, portanto, se dá não apenas na busca pela reconciliação com suas origens, mas na reinterpretação de sua identidade em um espaço de hibridismo cultural, onde a resistência à subordinação social e cultural se torna um ato de reinvenção e afirmação.

Nesse sentido, a teoria da individuação de Jung oferece uma base sólida para compreender a jornada interna de Rísia. Em *Tipos Psicológicos* (1921), o autor descreve o processo de individuação como o caminho pelo qual um indivíduo se torna quem realmente é, integrando os aspectos inconscientes e conscientes de sua psique. Para Jung, a individuação é o processo pelo qual a totalidade psíquica é alcançada, reunindo aspectos fragmentados da personalidade.

A sombra, conceito essencial na psicologia Junguiana, é um dos principais elementos que Rísia precisa confrontar para avançar em sua individuação. Como Jung (1921) descreve, a sombra é composta por aspectos da psique que são reprimidos, negados ou ignorados pelo ego. O confronto com a sombra é fundamental para a autotransformação e o autoconhecimento.

Rísia, ao retornar a Tijucopapo, confronta as partes da sua psique que estavam reprimidas ou esquecidas, como a dor de suas experiências de opressão e a luta contra as imposições sociais que negam sua identidade. Esse confronto com a sombra é essencial para seu processo de individuação, pois ela precisa integrar as partes de sua personalidade que foram marginalizadas ou excluídas pela sociedade. Esse processo de integração não é apenas interno, mas também tem uma dimensão social, pois Rísia se vê desafiada a reconciliar sua identidade como mulher negra, nordestina e periférica em um contexto histórico e cultural que tenta excluí-la.

Além disso, Jung (1921) enfatiza a importância da reconciliação dos opostos dentro da psique, como a integração do masculino e do feminino, o consciente e o inconsciente. No caso de Rísia, essa integração ocorre não apenas em um nível psicológico, mas também social. A jornada de Rísia é uma forma de integração de sua identidade a partir de fragmentos de uma existência na precariedade:



[...] essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. Era a Poti, e minha mãe era filha adotiva de irmã Lurdes, a mãe de tia. Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma.

(Felinto, 1990, p. 34)

O fato de a mãe ter sido dada para outra pessoa criar é repetido diversas vezes, como um marcador de uma existência extraviada dos laços de afeto que poderiam motivar uma tomada de ação. A adoção da mãe de Rísia liga-se ao ser “mulher tão de nada”, uma forma de expressar uma espécie de precariedade fundante. O retorno a essa cena de adoção parece uma forma de apegar-se a esse fragmento e a partir dele afirmar-se para outros caminhos. A personagem representa, assim, a individuação pautada em fragmentos de vidas precárias e é deste reconhecimento que Rísia elabora a integração das múltiplas camadas de sua identidade, de mulher, negra, nordestina e periférica, em uma totalidade psíquica e social.

Logo, a luta de Rísia não pode ser compreendida sem considerar o legado histórico da escravidão e do racismo estrutural. A memória da escravidão e da opressão é central na formação da subjetividade das mulheres negras, e Kilomba (2008), em *Memórias da Plantação*, discute como essas memórias de sofrimento e resistência estão presentes nas vivências das mulheres negras. Kilomba (2008) argumenta que, ao confrontar as memórias da plantação, as mulheres negras têm a oportunidade de reconstituir sua identidade, resistindo ao silenciamento e afirmando sua agência.

Portanto, Rísia, ao retornar à sua cidade natal, enfrenta o desafio de confrontar essas memórias de opressão e resistência, tanto pessoais quanto coletivas. O retorno a Tijucopapo representa não apenas uma reconciliação com seu passado, mas também uma tentativa de ressignificar as memórias de sofrimento, integrando-as em sua luta por pertencimento e reconhecimento.

Nesse contexto, no processo de resistência, Rísia não se reconcilia simplesmente com seu passado, mas o transforma, utilizando suas memórias e traumas como pontos de partida

para criar uma nova narrativa de identidade. Em vez de se submeter às adversidades de sua infância e ao peso da marginalização, ela ressignifica essas experiências, tornando-se protagonista de sua própria história. A reconciliação de Rísia com seu passado é uma forma de subversão, em que ela redefine seu pertencimento e sua identidade, transcendendo as limitações impostas pela sociedade. Assim, ela não só aceita seu passado, mas o reescreve, criando um futuro de resistência e autonomia.

Hooks (2000), em *Feminismo é para todo mundo*, também discute como as mulheres negras devem se apropriar de suas próprias narrativas, desafiando os discursos dominantes que as marginalizam. A luta de Rísia, assim, pode ser vista como uma forma de resistência não apenas ao racismo e ao machismo, mas também aos silenciamentos históricos e sociais que tentam apagar as histórias das mulheres negras. Sua jornada é uma luta pela afirmação de sua voz e pela recuperação das memórias de resistência que fazem parte da sua ancestralidade.

Em adição, a construção de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo* é uma jornada complexa de resistência, individuação e pertencimento. Ao retornar à sua cidade natal, ela não apenas busca um espaço físico de pertencimento, mas também se confronta com sua identidade de mulher negra, nordestina e periférica, desafiando as opressões que a sociedade tenta impor.

Diante o exposto, a obra de Marilene Felinto, ao incorporar teorias como as de Joseph Campbell, Carl Jung, Bell Hooks, Gayatri Spivak e Grada Kilomba nos oferece uma reflexão profunda sobre a luta das mulheres negras por visibilidade, autonomia e identidade. A jornada de Rísia é um exemplo claro de como a literatura pode ser um espaço de

resistência e de construção de pertencimento, onde a protagonista, ao reconectar-se com suas raízes e enfrentar as adversidades impostas pela sociedade, se torna uma heroína de sua própria história. Este trabalho, ao analisar essa jornada, busca não apenas contribuir para os estudos literários, mas também reforçar a importância da literatura como campo de resistência e afirmação para as mulheres negras.

Dessa forma, a autora Marilene Felinto e sua inserção na literatura engajada, destacando sua contribuição para a literatura feminina e negra no Brasil. Para isso, recorre-se ao estudo de Penna (2021), que analisa a forma como Felinto e sua obra dialogam com as questões de gênero e raça, além de sua inserção no movimento literário brasileiro, como indicado por Dau Bastos em “Ficção Feroz”. A obra *As Mulheres de Tijuapapo* é discutida dentro do contexto da literatura brasileira, com ênfase em sua contribuição ao panorama literário nacional. Lehnem (2021) e Bosi (2021) são citadas, pois suas análises contextualizam a obra dentro das formas de resistência e utopia presentes na literatura contemporânea.

Assim, o conceito de espaço de Certeau (2011), que vê o espaço como uma construção cotidiana e de resistência, é fundamental para entender como a cidade se configura na narrativa. Além disso, Santos (2006) amplia essa compreensão com sua noção de espaço como um reflexo das relações de poder, enquanto Assmann (2011) adiciona a perspectiva da memória como construção ativa do passado e presente. Dentro deste segmento discute-se como a escrita de Felinto dialoga com as questões raciais e de gênero, com ênfase na literatura feminina e racializada no Brasil. Evaristo (2003) é citada para fundamentar como a escrita feminina negra se posiciona como uma ferramenta de resistência e de reapropriação da voz.

Dentro desse contexto, para dar continuidade o conceito de interseccionalidade, proposto por Crenshaw (1991), é utilizado para entender as múltiplas camadas de opressão que Rísia, protagonista de *As Mulheres de Tijucoapapo*, enfrenta. Gonzalez (1988) e Collins (2000) expandem essa discussão ao analisar o feminismo negro como uma força transformadora que resiste à marginalização de mulheres negras na sociedade. Sendo assim, Quijano (2000) e Mignolo (2003) oferecem a base teórica para entender a luta contra o colonialismo e a opressão epistemológica, com a resistência epistêmica como forma de descolonização do conhecimento. Kilomba (2008) complementa ao explorar a memória e a dor do colonialismo, essencial para compreender a jornada de resistência de Rísia.

Nessa perspectiva, a teoria de Hall (2003) sobre identidade cultural, juntamente com Butler (1990) e Foucault (1971), oferece uma compreensão mais profunda das questões de identidade e subjetividade. As tensões entre a identidade imposta e a identidade desejada por Rísia são analisadas com base nessas teorias. Desse modo, a análise dos arquétipos e símbolos, com base em Jung (1964) e Serbena (2003), é crucial para entender a construção da personagem Rísia. A jornada de Rísia, como um processo de individuação, pode ser interpretada através dos arquétipos Junguianos de herói, sombra e feminino arquetípico.

Logo, a análise de Spivak (1988) sobre o subalterno e sua capacidade de fala é essencial para entender a posição de Rísia na sociedade. Kilomba (2008) complementa ao discutir a subordinação das mulheres negras, um tema central na obra. A jornada de Rísia, enquanto um retorno e processo de individuação, é fundamentada em Campbell (1949) e Jung (1964). A narrativa segue a estrutura do “herói de mil faces”, onde Rísia passa por um processo de transformação e autoconhecimento.

Ademais, Evaristo (2003) discute a importância do corpo e da memória como elementos estruturantes na construção da identidade de Rísia. A ancestralidade é um elemento fundamental na sua luta pela afirmação de sua identidade. A análise de Hall (2003) sobre identidade cultural e Ricoeur (1991) sobre memória e história ajudam a entender como Rísia ressignifica sua história para reconstruir sua identidade dentro de um contexto de resistência.

Para fechar a fundamentação teórica, o estudo traz a teoria de Woolf (1925) sobre a fragmentação e o fluxo de consciência a qual é aplicada à narrativa de *As Mulheres de Tijucopapo*, onde a escrita de Felinto reflete a subjetividade da protagonista e sua luta interna. Rocha (2002) e Santos (2005) abordam a oralidade e a escrita como formas de resistência cultural. A escrita de Rísia, que incorpora a oralidade, se torna uma ferramenta de reexistência e afirmação de identidade. Desse modo, Krenak (2019) e Anzaldúa (1987) fundamentam a palavra como um instrumento de cura e resistência. A escrita de Rísia, assim, torna-se uma ferramenta para superar as adversidades e construir um novo sentido de pertencimento.



3. Considerações finais

Portanto, a trajetória de Rísia em *As Mulheres de Tijucopapo* evidencia como Marilene Felinto constrói uma narrativa profundamente simbólica e politicamente engajada, na qual a protagonista representa a experiência histórica e subjetiva de mulheres negras, nordestinas e periféricas em busca de pertencimento e afirmação identitária. Ao colocar uma mulher negra no centro da narrativa, Felinto rompe com discursos hegemônicos que tradicionalmente marginalizam essas vozes, transformando a literatura em um espaço de resistência e reexistência.

Nesse sentido, a jornada de retorno de Rísia à cidade natal não se limita a um deslocamento geográfico, mas configura-se como um movimento interior de reconciliação com a memória, com os traumas da opressão e com as marcas do racismo estrutural e do machismo. A partir da teoria da jornada do herói, proposta por Joseph Campbell (1949), compreende-se que a personagem atravessa limiares simbólicos, enfrenta desafios existenciais e retorna transformada, ressignificando sua própria história como protagonista de sua vida.

Paralelamente, a teoria da individuação de Carl Jung (1921; 1964) permite interpretar a experiência de Rísia como um processo psíquico e social de integração de fragmentos identitários, sobretudo no confronto com a “sombra” — espaço onde se acumulam dores reprimidas, memórias silenciadas e conflitos internos. Essa dimensão psicológica, entretanto, não pode ser dissociada das estruturas sociais, pois a subjetividade da personagem é atravessada pelas múltiplas camadas de opressão que constituem sua existência enquanto mulher negra e subalterna.

Dessa forma, contribuições teóricas como as de Kilomba (2008), Hooks (2000), Collins (2000) e Crenshaw (1991) reforçam a importância de compreender a experiência de Rísia sob uma perspectiva interseccional, na qual gênero, raça e classe se articulam como forças simultâneas de exclusão, mas também de resistência.

Assim, a obra de Felinto se consolida como uma escrita de enfrentamento, que dialoga com a memória coletiva da diáspora negra, com a ancestralidade e com a luta pela autonomia simbólica. Rísia não apenas revisita seu passado: ela o transforma, ressignificando as marcas da violência histórica em possibilidade de reconstrução e emancipação.



Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade: Fundamentos, conceitos e práticas**. São Paulo: Ubu, 2020.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Campinas: Unicamp, 2011.

BASTOS, Dau. **Ficção Feroz**. São Paulo: Ubu, 2021.

BOSI, Viviana. **Andanças pelo Agreste de Si Mesma**. São Paulo: Ubu, 2021.

BRACHER, Beatriz. Prefácio. In: FELINTO, Marilene. **As Mulheres de Tijuco**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Otilia B. M. Osório. São Paulo: José Olympio, 1949.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. 2. ed. New York: Routledge, 2000.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

FELINTO, Marilene. **As Mulheres de Tijuco**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FELINTO, Marilene. **As Mulheres de Tijucoapapo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Edições Loyola, 1971.

GARCIA, Pablo Vinícius Nunes. **Interrupção e Repetição**. São Paulo: Ubu, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afrolatinoamericano**. São Paulo: Ubu, 2021.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Paulo César de A. Soares. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Sérgio Lessa. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOOKS, Bell. **Feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista: Perspectivas Críticas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos**. Tradução de Paulo César de A. Soares. São Paulo: Editora Cultrix, 1921.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: relacionalidade, perversidade e resistência na diáspora**. São Paulo: Editora X, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Epistemologias do Sul**. 1. ed. São Paulo: Editora X, 2010.

PENNA, João Camillo. Marilene Felinto e a Diferença. In: **As Mulheres de Tijucoapapo**. Edição Ubu, 2021.

QUEIROZ, V. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder. In: **Teoria e história colonial**: as raízes do capitalismo moderno. São Paulo: Editora X, 2000.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

SANTOS, Milton. O Espaço do Cidadão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, Patrícia da Silva et al. **Enegrecendo a Literatura Brasileira**. São Paulo: Ubu, 2019.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. São Paulo: Editora X, 1988.

WALTER, Roland. "Literatura e descolonização". **Revista de Literatura Brasileira**, v. 15, p. 101-120, 2003.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Hogarth Press, 1925..



10

Imagem e ambivalência em *O Auto da Compadecida*

*Everaldo dos Santos Almeida
Maria das Dores Costa Campos
Andréa Teresa Martins Lobato*





1.

Introdução

As literaturas hispano-americana e brasileira compartilham uma tradição marcada pela valorização da cultura popular, pela crítica social e pela representação de personagens que transitam entre a vulnerabilidade e a potência. Nesse horizonte, a obra *Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Vilar Suassuna em 1955, ocupa um lugar singular ao articular elementos da religiosidade católica, da cultura popular nordestina e da tradição dos autos medievais e da literatura picaresca espanhola. A peça, ao mesmo tempo em que diverte, problematiza a condição humana, expondo contradições sociais, morais e éticas.

Entre os personagens que compõem esse universo, João Grilo se destaca como figura paradoxal: um sertanejo pobre, analfabeto e vulnerável diante da seca, da fome e da opressão dos poderosos, mas também um sujeito astuto, criativo e capaz de manipular discursos, desafiar autoridades e até mesmo interceder pela salvação de outros. Essa ambivalência, vulnerabilidade e potência, é o eixo central da análise que se pretende desenvolver neste trabalho.

Assim, surge João Grilo. Um autêntico representante dos pobres, dos desfavorecidos, esquecidos, aqueles que foram deixados à beira do barranco, como se fosse uma falésia ameaçada de desmoronamento por causa das incessantes ondas que batem na base do morro. João Grilo não é uma caricatura, um retrato. É uma imagem onipresente no sertão. É um típico nordestino da localidade que só dispõe do improviso, da inteligência e das palavras como defesa do pobre para conseguir sobreviver. Em João Grilo a astúcia veio acompanhada de esperteza, de lábia, de inteligência.

João Grilo não é uma figura aleatória. É uma figura que representa muitas em boa parte do Nordeste brasileiro. Sabido, mas analfabeto. Tem a miséria como companhia, trabalha em uma padaria, vive sem conforto algum. Lutar por sua sobrevivência é algo que orbita em sua existência. Chicó é o fiel companheiro de João Grilo e é também seu diálogo, seu fluxo de ideias, de estratégias, seu grande parceiro, seu amigo leal.

Padre João, o bispo, o sacristão e o frade centralizam-se em torno da cobiça; Antônio Moraes representa o coronelismo nordestino e a autoridade do poder econômico; A polícia, a Igreja e toda a sorte de gente se curvam a Antônio Moraes; O Padeiro e sua mulher representam o adultério e a exploração do homem (capitalismo); Severino do Aracajú e o cangaceiro matam e são mortos; representam a crueldade.

Encourado e o demônio de certa forma, representam um instrumento da Justiça, representada por Manuel (O Cristo). Manuel é o Cristo, justo; é o verbo, a lei. É o julgador final da humanidade e de suas idiossincrasias. A Compadecida é Nossa Senhora, que concedeu a João Grilo uma segunda chance em voltar à vida. A peça o Auto da Compadecida se ambienta em uma metafísica, à ideia de salvação vinculada à Igreja Católica.

O Auto da Compadecida trata de forma leve e humorada o drama vivido por uma grande parte do povo do sertão nordestino: a seca, o medo da fome e a luta pela sobrevivência, traçando uma silhueta dos nordestinos submetidos à opressão do espaço e das famílias poderosas dos coronéis donos de terra.

Na obra, Ariano Suassuna leva as almas a julgamento diante de um tribunal dirigido por Manuel (Jesus), por Maria (a Compadecida) e pelo diabo. Essas almas são afetadas pelo pecado devido às condições de vida, sempre mais forte do que os valores que talvez nem fossem conhecidos. As acusações acontecem. O bispo e o padre João são acusados de enriquecimento por utilizarem a autoridade religiosa que tinham. O padeiro e sua mulher também são condenados por serem sovina (avareza) e adultério, respectivamente. Foram fazer companhia ao padre, ao bispo e ao sacristão no purgatório.

Nesse contexto, surge João Grilo representando o oprimido do sertão, sempre desafiador. Mas João Grilo parece não se abalar pelas adversidades; verdadeiramente, João Grilo é um bufão (criativo, inventivo, cheio de lábia e esperteza). Isso o levará à conquista da salvação na grande cena do julgamento final apresentado pela obra. Mas João goza de traços ambivalentes: ora é marcado por um sujeito vulnerável e, simultaneamente, potente capaz de argumentar, de se defender e defender os outros, mas sempre dentro de um jogo de máscaras que escondem e revelam sua astúcia.

Diante disso, a pergunta de pesquisa que orienta este estudo é: como a imagem ambivalente de João Grilo é criada pelo *Auto da Compadecida*?

Para entendermos como a imagem de João Grilo é construída, estabelecemos como propósito central analisar como a obra *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, constrói a imagem ambivalente de João Grilo, evidenciando-o simultaneamente como sujeito vulnerável e como figura potente, capaz de articular estratégias de sobrevivência e de alcançar a salvação. O suporte para atender ao objetivo principal desta investigação, elegemos os objetivos secundários, a saber:

Examinar os recursos narrativos e dramáticos utilizados por Ariano Suassuna para caracterizar João Grilo como bufão, dotado de criatividade, lábia e esperteza; investigar como a vulnerabilidade social e econômica do sertanejo é representada na figura de João Grilo, relacionando-a ao contexto histórico-cultural do sertão nordestino; analisar os momentos em que João Grilo se revela como sujeito potente, capaz de argumentar, defender-se e defender outros personagens, dentro do jogo de máscaras que marca sua atuação; interpretar a cena do julgamento final como síntese da ambivalência de João Grilo, discutindo como sua astúcia e sua condição de oprimido convergem para a conquista da salvação. Assim, este artigo pretende contribuir para a compreensão da obra de Ariano Suassuna no âmbito da literatura hispano-americana contemporânea, destacando como a figura de João Grilo, paradoxal e multifacetada, se inscreve como símbolo da luta pela sobrevivência e da força criativa do povo sertanejo brasileiro apresentada pelo *Auto da Compadecida*.

O trabalho está organizado em quatro grandes seções que se articulam de forma progressiva para responder à pergunta de pesquisa sobre a construção da imagem ambivalente de João Grilo em o *Auto da Compadecida*.

Na introdução, os autores apresentam o contexto das literaturas hispano-americana e brasileira, destacando a valorização da cultura popular e a crítica social, situando a obra de Ariano Suassuna como peça central e João Grilo como personagem paradoxal, simultaneamente vulnerável e potente.

Em seguida, o Referencial teórico reúne contribuições de Joël Candau, Maurice Halbwachs, Homi Bhabha e Stuart Hall, que oferecem conceitos fundamentais sobre memória, identidade cultural, ambivalência e hibridismo, permitindo interpretar João Grilo como figura que transita entre fragilidade e resistência.

A seção de Metodologia descreve a escolha da Análise de Conteúdo de Bardin, aplicada ao corpus formado por trechos da obra, e detalha suas etapas: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, como forma de garantir rigor e sistematização na investigação.

Por fim, em Resultados e discussão, os autores analisam como João Grilo é construído como bufão criativo e astuto, mas também como sujeito vulnerável marcado pela miséria e pela opressão, evidenciando sua força na palavra e na capacidade de manipular discursos. A discussão mostra que sua identidade se sustenta em memórias fortes do sertão e em memórias fracas adaptáveis, revelando a ambivalência que o torna símbolo da resistência cultural e da força criativa do povo nordestino. Assim, o trabalho se organiza de modo a articular teoria, método e análise para demonstrar como João Grilo encarna a complexidade da identidade cultural brasileira.



2.

Referencial teórico

A construção da imagem de João Grilo em *O Auto da Compadecida* pode ser compreendida a partir de um diálogo com os estudos sobre memória e identidade cultural. Nesse sentido, diferentes autores oferecem aportes teóricos que permitem iluminar a ambivalência do personagem, situado entre vulnerabilidade e potência, astúcia e submissão.

Joël Candau (2011), em *Memória e identidade*, destaca como os processos de memória individual e coletiva se entrelaçam na formação das identidades, revelando que estas não

são estáticas, mas dinâmicas e constantemente reelaboradas. Essa perspectiva é fundamental para compreender João Grilo como sujeito que carrega em si marcas da memória social do sertão nordestino, ao mesmo tempo em que constrói sua própria identidade por meio da esperteza e da lábia.

Maurice Halbwachs (1990), em *A memória coletiva*, reforça essa dimensão ao afirmar que a memória é sempre socialmente moldada, dependente dos grupos e das tradições que a sustentam. Assim, João Grilo pode ser visto como expressão de uma memória coletiva sertaneja, que se manifesta em sua vulnerabilidade diante das estruturas de poder, mas também em sua capacidade de resistência e sobrevivência.

Homi Bhabha (2013), em *O Local da Cultura*, contribui com a noção de ambivalência e hibridismo cultural, mostrando como as identidades se formam em espaços de negociação, tensão e deslocamento. Essa leitura permite interpretar João Grilo como figura liminar, que transita entre papéis sociais, ora se apresentando como subalterno, ora como bufão capaz de subverter hierarquias por meio da astúcia.

Por sua vez, Stuart Hall (2024), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, enfatiza que as identidades são fragmentadas, múltiplas e sujeitas a constantes transformações. Essa abordagem ajuda a compreender João Grilo como personagem que encarna simultaneamente fragilidade e potência, revelando a fluidez das identidades culturais e sociais na obra de Ariano Suassuna.

A obra *Memória e identidade*, de Joël Candau (2011), é um estudo fundamental no campo da antropologia e das ciências humanas, pois busca compreender como a memória, em suas múltiplas formas, se articula com a construção das identidades individuais e coletivas. Candau parte da premissa de que a memória não é um fenômeno único ou homogêneo, mas sim um conjunto de processos que se manifestam

de maneiras distintas e que, ao mesmo tempo, estruturam e transformam a percepção que os sujeitos têm de si mesmos e dos grupos aos quais pertencem.

Um dos pontos centrais da obra é a tipologia da memória proposta pelo autor. Ele distingue três formas principais: a protomemória, que corresponde à memória incorporada, ligada ao corpo, aos hábitos e às práticas cotidianas; a memória de evocação, que se refere às lembranças conscientes, narradas ou reconstituídas; e a metamemória, que é a reflexão sobre a própria memória, ou seja, a consciência de lembrar e de pensar sobre o ato de lembrar. Essa classificação permite compreender que a memória não se limita ao simples registro de fatos passados, mas envolve também dimensões corporais, narrativas e reflexivas que influenciam diretamente a identidade.

Candau também introduz a distinção entre memórias fortes e memórias fracas. As memórias fortes são aquelas que estruturam a identidade, conferindo coesão e sentido aos indivíduos e grupos sociais. Elas funcionam como pilares que sustentam tradições, valores e narrativas coletivas, sendo fundamentais para a preservação da identidade cultural. Já as memórias fracas são mais difusas, sujeitas ao esquecimento e à transformação, acompanhando as mudanças sociais e históricas. Essa diferenciação é importante porque mostra como certas lembranças podem ser mobilizadas para reforçar identidades, enquanto outras se diluem ou se adaptam às novas circunstâncias.

A identidade, para Candau, não é uma essência fixa, mas uma construção social e psíquica que se dá em constante relação com a memória. Os indivíduos e grupos se reconhecem e se diferenciam a partir das lembranças que compartilham, das narrativas que constroem e dos quadros sociais de memória que os sustentam. Nesse sentido, a memória é tanto um recurso de continuidade quanto de mudança, pois pode ser utilizada para manter tradições ou para legitimar transformações identitárias.

A obra busca responder a questões fundamentais: como a memória individual se relaciona com a memória coletiva? De que forma as lembranças estruturam ou fragilizam identidades sociais? Quais mecanismos permitem que grupos mantenham ou transformem suas memórias ao longo do tempo? Ao enfrentar essas perguntas, Candau oferece um quadro teórico que ajuda a compreender fenômenos como a transmissão cultural, a preservação de tradições, o esquecimento social e a reinvenção de identidades.

A importância de *Memória e identidade* reside justamente em sua capacidade de articular conceitos complexos de maneira clara e aplicável a diferentes áreas do conhecimento. O livro é uma referência para estudos sobre memória social, identidade cultural e antropologia da memória, mas também dialoga com campos como a literatura, a história, a sociologia e a psicologia. Ao destacar que a memória é um elemento ideológico e que a identidade se constrói a partir de lembranças compartilhadas, Candau contribui para uma compreensão mais ampla dos processos de pertencimento e diferenciação que marcam as sociedades contemporâneas.

A obra *Memória e identidade*, de Joël Candau, oferece um quadro teórico que ajuda a compreender como as lembranças estruturam e transformam identidades. Candau distingue diferentes formas de memória, como a protomemória, ligada ao corpo e aos hábitos; a memória de evocação, relacionada às lembranças narradas; e a metamemória, que corresponde à reflexão sobre o próprio ato de lembrar. Além disso, o autor diferencia memórias fortes, que sustentam identidades coletivas, e memórias fracas, mais difusas e sujeitas ao esquecimento. Essa abordagem mostra que a identidade não é fixa, mas se constrói continuamente a partir das experiências e das memórias que os indivíduos e grupos compartilham.

Essa perspectiva pode ser aplicada à análise de João Grilo em *O Auto da Compadecida*. O personagem carrega em sua protomemória a experiência da pobreza e da marginalização no sertão nordestino, o que o torna vulnerável. Ao mesmo tempo, mobiliza memórias de evocação ao narrar suas histórias e usar a lábia para convencer interlocutores, transformando lembranças em argumentos que lhe permitem sobreviver. Sua metamemória aparece quando reflete sobre si mesmo, como na célebre afirmação de que “de besta só tem a cara”, revelando consciência de sua identidade e da forma como é percebido pelos outros.

Assim, João Grilo encarna a ambivalência descrita por Candau: é vulnerável porque sua identidade está marcada por memórias fortes da miséria e da opressão, mas é potente porque consegue manipular discursos e reinventar-se em situações adversas. A obra de Suassuna, ao apresentar esse personagem paradoxal, mostra como a memória e a identidade se entrelaçam na construção de figuras sociais complexas, capazes de representar tanto a fragilidade quanto a resistência do povo nordestino.

Seguindo, apresentamos Homi Bhabha (2013), em *O Local da Cultura*, por trabalhar com conceitos como hibridismo; ambivalência; aspectos pedagógico e performático na dinâmica histórica; entrelugar e tradução cultural (como *Auto da Compadecida* ressignifica elementos da tradição cristã. Alguns desses conceitos estão apresentados neste estudo. Começando, no capítulo *Interrogando a identidade*, da obra *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) apresenta a perspectiva de Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial, que, apesar de transitar sobre representação psíquica e realidade social, da área de ambivalência entre raça e sexualidade, aborda o caráter extremo da alienação cultural da pessoa, Fanon se posiciona para confrontar o mundo colonizado “ao articular o problema da alienação cultural colonial na linguagem psi-

canalítica da demanda e do desejo, Fanon questiona radicalmente a formação como vêm a se desenvolver no discurso da soberania social” (Bhabha, 2013, p. 81). (Bhabha, 2013, p. 119) também diz que “a construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença [...]”.

A diferença também está presente dentro da economia conflituosa do discurso colonial, Homi Bhabha adpta a formulação de Samuel Weber sobre a visão marginalizante da castração ao dizer que “a mímica colonial é o desejo de um Outro reformulado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (Bhabha, 2013, 146). Segundo o autor, isso quer dizer que a ambivalência é o recurso que gera o discurso da mímica, da qual este é constituído (Bhabha, 2013).

A relação da mímica colonial pode dialogar com o conceito de povo por não se limitar à mera sucessão de fatos históricos. Ele se constrói dentro de uma retórica cultural complexa, que exige ser pensado em uma temporalidade dupla: de um lado, o tempo da modernidade ocidental; de outro, o das culturas submetidas à colonização. O povo pode ser compreendido como uma origem histórica situada no passado, mas também como sujeitos cuja memória foi apagada, e ainda como uma realidade que se redefine na contemporaneidade. (Bhabha, 2013)

A dinâmica histórica em Bhabha no âmbito das narrativas nacionais e culturais, interagem com dois relevantes aspectos quando Homi Bhabha complexifica o discurso colonial aos aspectos pedagógico e performático: o aspecto pedagógico corresponde à concepção de uma história nacional apresentada como estável e linear, sustentando uma

identidade coletiva uniforme. Em contraste, o performativo evidencia o caráter mutável e flexível dessa identidade, que se reinventa e se redefine continuamente por meio das práticas sociais e culturais. (Bhabha, 2013). Portanto, a configuração de elementos eruditos da cultura europeia e os elementos da cultura erudita popular brasileira incorporam o contexto pedagógico e performático na recriação de novos formatos culturais.

Segundo Franz Fanon, compreender o povo exige reconhecer uma dimensão mais profunda e em constante renovação, que não se revela apenas nos costumes visíveis ou nas formas objetivas que parecem defini-lo. O presente da história popular, nesse sentido, não é uma simples continuidade, mas uma prática que rompe com os princípios fixos da cultura nacional, especialmente quando esta busca se apoiar em um passado idealizado, cristalizado em representações realistas ou estereotipadas. (Bhabha, 2013).

É justamente dessa instabilidade de significados que a cultura nacional se constrói, articulando-se como uma tensão entre diferentes temporalidades: moderna, colonial, pós-colonial e “nativa”. Cada ato presente, ao se realizar, ocupa esse espaço fugaz entre o que já foi ouvido e o que ainda será transmitido, instaurando uma dinâmica de constante reinvenção. (Bhabha, 2013).

A reinvenção abre um acesso ao que Homi Bhabha chama de *entre-lugar* em como um espaço simbólico e cultural de fronteira, onde identidades, tradições e discursos entram em contato, se confrontam e se transformam. Ele não é fixo nem estável: é um lugar de negociação, tradução e criação de novos sentidos, especialmente em contextos pós-coloniais.

O *entre-lugar* em Homi Bhabha é um conceito que destaca a instabilidade, a negociação e o hibridismo cultural. Ele mostra que a identidade nacional ou cultural não é uma essência fixa, mas um processo contínuo de tradução e reinvenção, especialmente em sociedades marcadas pela colonização e pela diversidade, o que dialoga coerentemente com os estudos culturais sobre os elementos da cultura erudita europeia e os elementos da cultura brasileira. Seguindo esse debate, temos o posicionamento de Stuart Hall.

Stuart Hall (2024), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, mostra que na pós-modernidade as identidades culturais não são fixas, mas móveis, híbridas e historicamente construídas, o que abre espaço para compreender autores como Suassuna que trabalham justamente na fronteira entre o erudito e o popular. Ou seja, discute como as identidades culturais deixam de ser fixas e passam a ser fragmentadas, múltiplas e em constante transformação, especialmente no contexto da globalização e da modernidade tardia.

Maurice Halbwachs (1990), em *A memória coletiva*, argumenta que a memória não é apenas um fenômeno individual, mas profundamente social. Halbwachs discute a reconstrução do passado, mostrando que a memória coletiva não apenas preserva eventos, mas os ressignifica constantemente. Ele discute como a memória não é apenas individual, mas socialmente construída e sustentada por grupos. Ele mostra que lembrar depende dos quadros sociais de referência — família, religião, classe, comunidade — que moldam e reorganizam nossas lembranças.

Por fim, após, a organização de como cada autor poderá nos auxiliar a entender como se deu o percurso de construção da imagem de João Grilo, chegamos à metodologia que foi pensada para aplicarmos nesta investigação.

3. Metodologia

A escolha da Análise de Conteúdo, conforme sistematizada por Laurence Bardin (2016), como suporte metodológico para a construção desta investigação decorre da necessidade de um método rigoroso, flexível e adaptável para a investigação qualitativa de fenômenos complexos, como a representação e a reconfiguração de elementos da cultura erudita europeia na cultura popular erudita brasileira, a partir da obra de Ariano Vilar Suassuna. No tópico Resultados e Discussão, apresentamos exemplos de *corpus* a partir dos quais a metodologia da Análise de Conteúdo será aplicada.

A Análise de Conteúdo, em sua vertente categorial, permite a identificação, categorização e interpretação de padrões, temas e significados latentes e manifestos em textos literários, viabilizando a análise comparativa entre diferentes obras e contextos culturais.

A pertinência da Análise de Conteúdo para este estudo reside em sua capacidade de articular procedimentos sistemáticos de descrição e inferência, promovendo uma hermenêutica controlada que, sem perder de vista a subjetividade inerente à pesquisa qualitativa, busca garantir objetividade, transparência e reprodutibilidade dos resultados. O método é especialmente adequado para o exame de discursos literários, nos quais a interpenetração de referências eruditas e populares, bem como a reelaboração antropológica de matrizes culturais, demanda uma abordagem capaz de captar tanto o explícito quanto o implícito, o manifesto e o latente.

A definição do *corpus* é etapa fundamental na Análise de Conteúdo, pois determina o universo de análise e assegura a representatividade e a pertinência dos dados em relação ao problema de pesquisa. O *corpus* deste estudo será obtido pelo estudo e análise da obra *O Auto da Compadecida*, selecionadas com base em critérios de relevância temática.

A Análise de Conteúdo de Bardin estrutura-se em três grandes etapas interdependentes: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados e interpretação. Cada uma dessas etapas será detalhada a seguir, com ênfase na aplicação específica ao corpus suassuniano.

A pré-análise é a fase preparatória, dedicada à organização do material, à definição dos objetivos e hipóteses, à delimitação do corpus e à formulação dos primeiros indicadores e categorias. A segunda etapa é a exploração do material, que corresponde à fase de codificação, categorização e enumeração dos dados, na qual o corpus é decomposto em unidades significativas e organizado em categorias temáticas, semânticas, sintáticas ou expressivas. A categorização é o processo de agrupamento das unidades de registro em conjuntos temáticos ou conceituais, de acordo com critérios de exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, exaustividade e objetividade.

A operacionalização das categorias envolve a elaboração de um manual de codificação no qual cada categoria é definida, exemplificada e acompanhada de regras claras de inclusão e exclusão, conforme as melhores práticas da Análise de Conteúdo. A codificação consiste na atribuição de rótulos ou códigos às unidades de registro, de acordo com as categorias previamente definidas. A codificação deve ser realizada de modo sistemático, transparente e replicável, com registro detalhado das decisões tomadas e das justificativas para cada escolha, a fim de minimizar o risco de subjetividade excessiva e garantir a confiabilidade dos resultados.

A terceira etapa da Análise de Conteúdo corresponde ao tratamento dos resultados, à inferência controlada e à interpretação dos dados à luz do quadro teórico e dos objetivos da pesquisa que pode apresentar dados quantitativos e/ou qualitativos. A análise quantitativa: apresentação de tabelas, gráficos ou quadros com a frequência e a distribuição das categorias,

permitindo identificar padrões, regularidades e variações entre as obras e os contextos analisados; a análise qualitativa: interpretação dos dados categorizados, buscando compreender os significados, as relações e as implicações dos elementos identificados, em diálogo com o referencial teórico da antropofagia e da mímica antropofágica; a análise quantitativa garantirá a quantidade de códigos e categorias que servirão para a análise entre os elementos da culturais.

Os resultados serão apresentados de forma estruturada, com destaque para: Quadros e tabelas: síntese das categorias, exemplos extraídos do corpus, frequência e distribuição dos elementos analisados; narrativas analíticas: discussão detalhada dos principais achados, com exemplificação e contextualização dos fenômenos observados..



4.

Resultados iniciais

Como dissemos no tópico Metodologia, a análise do *corpus* selecionado de *O Auto da Compadecida* evidencia como João Grilo se constitui em uma figura paradoxal e ambivalente, cuja atuação discursiva revela tanto sua vulnerabilidade quanto sua potência criativa. Os resultados apontam que, nos momentos de maior tensão, especialmente no julgamento final, João mobiliza estratégias argumentativas que desestabilizam os discursos de autoridade, instaurando novas possibilidades de interpretação e de salvação.

As falas de João Grilo demonstram que sua força não reside em bens materiais ou em posições sociais privilegiadas, mas na palavra como instrumento de sobrevivência e resistência. Essa dimensão discursiva, marcada por ironia, improviso e astúcia, permite que o personagem se coloque como mediador entre justiça e misericórdia, revelando sua capacidade de manipular sentidos e reposicionar os interlocutores.

Além disso, os resultados mostram que João Grilo encarna memórias fortes do sertão: fome, seca, opressão, que estruturam sua identidade coletiva, ao mesmo tempo em que mobiliza memórias fracas, adaptáveis e circunstanciais, que lhe conferem versatilidade e inventividade. Essa ambivalência se manifesta em sua postura diante da condenação, na forma como desafia a fragilidade dos demais personagens e na habilidade de negociar sua própria salvação.

Assim, a discussão que se segue busca compreender como João Grilo articula suas “maquinarias discursivas” em arenas de poder e julgamento, revelando-se como sujeito que, mesmo marginalizado, transforma sua precariedade em potência. A análise evidencia que sua imagem é construída em um jogo de máscaras e representações, ora assumindo a condição de fraco e insignificante, ora revelando-se como bufão capaz de subverter hierarquias e instaurar novas ordens simbólicas.

Apresentamos alguns trechos do *corpus* que flagram certas instâncias que materializam as engendrarias de João Grilo na cena do julgamento final no *Auto da Compadecida*:

Trecho 1:

- Encourado:

A confusão já começa. Apelo para a justiça.

- João Grilo:

E eu para a misericórdia.

- Padre:

Acho que nosso caso é sem jeito, João. Em Deus não existe contradição entre a justiça e a misericórdia. Já fomos julgados pela justiça, a misericórdia dirá a mesma coisa.

- João Grilo:

E quem foi que disse que nós já fomos julgados pela justiça?

- Padre:

Você mesmo ouviu Nosso Senhor dizer que a situação era difícil.

- João Grilo:

E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?

[...]

- Mulher:

Nós também. Nossa esperança é você.

- João Grilo:

Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito.

[...]

- Manuel:

Com quem você vai se pegar, João? Com algum santo?

- João Grilo:

O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo.

- Manuel:

Quem?

- João Grilo:

A mãe da justiça.

- Encorado:

Ah, a mãe da justiça! Quem é essa?

[...]

- Manuel:

A misericórdia.

(Suassuna, 2015, p. 154-157)

Candau observa que “as memórias fortes estruturam a identidade, enquanto as memórias fracas se diluem ou se transformam com o tempo” (Candau, 2011, p. 63). João Grilo encarna essa ambivalência: sua identidade é sustentada por memórias fortes da fome, da seca e da opressão dos coronéis, que o tornam símbolo coletivo do sertão. Ao mesmo tempo, suas artimanhas e improvisos podem ser vistos como memórias fracas, adaptáveis às circunstâncias, revelando sua potência criativa e sua capacidade de manipular situações para sobreviver.

A segurança de João Grilo é algo que chama atenção nessa arena discursiva. João Grilo não aceita que “difícil” seja algo “sem jeito”. Sua intenção em resolver ou em “dar um jeito” é evidente. Até mesmo a iminente condenação não assusta João Grilo, chegando a chamá-la de “qualquer coisinha”. E sobre o temor paralisando que a suposta e ameaçadora condenação causa nos outros envolvidos no julgamento, João Grilo os qualifica de “pamonhas” em uma referência à sua fragilidade. Em seguida, João Grilo reitera a ideia de seu passado sofrido de fome. Feita a repreensão ao comportamento covarde dos outros envolvidos pela ameaça, João, como se tivesse uma certeza de que iria conseguir atingir seu objetivo ainda pergunta ao Padre João: “Quer ver eu dar um jeito nisso”? A mulher do padeiro finaliza a opinião em uníssono dizendo a João que “nossa esperança é você” (Suassuna, 2015, p. 155).

João Grilo mais uma vez materializa a ideia que faz de si próprio dizendo que “de besta só tem a cara”, que seu “triunfo é maior do que qualquer santo”, referindo-se à “mãe da justiça”, sempre tão justa e correta, respeitando a igualdade de todos os cidadãos, mantenedora da ordem social através da preservação dos direitos em sua forma legal. Mas quem foi convocada foi a misericórdia, cheia de sentimentos e solidariedade com relação àqueles que sofrem, caídos em desgraça. A misericórdia é uma compaixão, piedade.

Vejamos como se deu a atuação de João em outro momento do julgamento:

Trecho 2:

- João Grilo:

Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?

- Manuel:

Estão.

- João Grilo:

Pegue esses cinco camaradas e bote lá!

- Manuel:

Podem ir, vocês cinco. [Os cinco se despedem comovidamente de João Grilo.]

- Manuel:

E agora nós, João Grilo. Por que sugeriu o negócio pra os outros e ficou de fora?

- João Grilo:

Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta.

- A Compadecida:

João foi um podre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

- João Grilo:

Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. [Chamando a Compadecida à parte.]

Não repare eu dizer isso mas é que o Diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede mais, para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

- A Compadecida:

Deixe comigo. [A Manuel.]

Peço-lhe então, muito simplesmente,

que não condene João.

- Manuel:

O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

- A Compadecida:

Dê-lhe então outra oportunidade.

Manuel:

Como?

- A Compadecida:

Deixe João voltar.

- João Grilo:

Quer dizer que posso voltar?

- Manuel:

Pode, João, vá com Deus!

- João Grilo:

Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu! [Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.]

Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

- A Compadecida:

Até à vista, João.

- João Grilo:

beijando a mão do Cristo

Muito obrigado, Senhor. Até à vista.

- Manuel:

Até à vista, João.

(Suassuna, 2015, p. 168-175)

terem enfrentado os problemas da seca em uma terra pobre já seriam argumentos suficientemente inequívocos para salvar a vida de João. A Compadecida ao versar acerca das “dificuldades” comungadas pelos três criou um elo levando-os a uma situação de “igualdade” entre os três ao dizer que “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene” (Suassuna, 2015, p. 170).

Trecho 3:

- João Grilo:

E agora a vida boa e a independência pra João Grilo e pra Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro. Encourado:

E você, o Grilo que enganava todo mundo, tremendo como qualquer safado! Encourado:

O que me diverte nisso tudo é ver esse amarelo tremendo de medo. Coragem, João Grilo, uma pessoa

como você tremendo?

- João Grilo:

Não sou eu, é meu corpo, mas a cabeça está trabalhando.

- Manuel:

Está mesmo, João?

- João Grilo:

Está, Nosso Senhor, e se a treme-deira parasse eu era capaz de me defender.

(Suassuna, 2015, p. 122-149)

Os desdobramentos atitudinais de João Grilo juntam-se a um apelo de sobrevivência diante das exclusões sofridas por ele, marcadas em sua trajetória social. O comportamento “salvador” de João Grilo o coloca em situações sobre as quais ele precisa articular saídas inteligentes e articuladas em contextos de defesa de seu corpo ou de sua alma.

A palavra parecia ser a “arma” de João Grilo e sua soberania não era construída pela posse dos bens concretos. Aí residia uma pureza na constituição da personalidade e pureza de João Grilo: homem, franzino, fraco, meio estrábico, que lutava pela sobrevivência conquistada a cada dia, mas que tinha em sua versatilidade linguística e discursiva o governo de si e dos outros. Agora talvez seja oportuno o que iremos apresentar mais sobre umas facetas de João Grilo que não se concatenam com sua autoimagem nem com a representação que sua imagem suscita. Algumas das passagens são:

Trecho 4:

- Chicó:

João, deixe de ser vingativo que você se desgraça!

- João Grilo:

E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada!

- Padre:

Sim, o Bispo. É um grande administrador, uma águia a quem nada escapa.

- João Grilo:

Ah, é um grande administrador? Então pode deixar tudo por minha conta, que eu garanto.

- Padre:

Você garante?

- João Grilo:

Garanto. [...] com esses administradores eu me entendo que é uma beleza.

- Padre:

João Grilo, querido João Grilo, nós também estamos satisfeitos com o senhor!

- João Grilo:

Qual, quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada...É bondade de Vossa Reverendíssima.

- João Grilo:

Ah, e a safadeza é essa? Isso é nada, Padre João! Muito pior é enterrar cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado.

- Padre:

Ai, João Grilo, meu querido, me acuda que eu estou morrendo.

- João Grilo:

Eu? Quem sou eu pra socorrer padre, eu, um amarelo muito safado?

- João Grilo:

Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. [...] mas, com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o Sacristão.

(Suassuna, 2015, p. 128-161).

João Grilo era esse ser que aparentemente era paradoxal. Ele se dizia um ser sem importância. Mas não sabemos precisar se essa ideia sobre si era resultado de uma concepção natural sobre si - o que parece não ser -, nem sabemos afirmar se estava encenando, teatralizando, fingir ser o que as pessoas achavam a seu respeito, fingindo incorporar um valor que ele sabia intimamente não ser, mas que fingia escapar incólume aos olhares de vigilância.

Só assim poderia agir nas sombras de seus estratagemas. Verdadeiramente, as ambivalências a ele atribuídas era um grande jogo de linguagem e representações. Já sabíamos que João Grilo era analfabeto, que ele parecia não ter "armas" formais capazes de lhe dar condições favoráveis de travar uma batalha argumentativa, caso a formalidade dos processos formadores da cognição (desenvolvimento intelectual) fosse a fonte de uma desenvoltura a responsável por um desempenho que lhe fizesse triunfar nas arenas discursivas.

Mas de onde vinha tamanha capacidade de João Grilo em engendrar, (re)moldar situações, transformando-as em resultados antagônicos diferentemente da intenção natural que se apresentava? Isto é, os fatos tinham uma intenção, uma natureza inicial – geralmente desfavoráveis. Como João Grilo desconstruía a natureza desses fatos?

De um lado havia uma imagem endereçada a João Grilo: fraco, indefeso e nada ameaçador. Essa imagem era de todos aqueles que tinham uma representatividade social ilibada. João Grilo, vez por outra, até parafraseava as "vozes" de julgamento que tinham sobre ele: um homem sem "armas", sem força. Mas existia um grande paradoxo que regia a vida de João Grilo: ora ele parecia "ironicamente" reproduzir esse discurso, ora ele não era nada disso. As considerações finais se encarregarão de resumir o que encontramos até este ponto de nossa investigação bibliográfica.



4.

Considerações finais

Este estudo chegou até aqui analisando como a personagem ambivalente de João Grilo é construída e como ele engendra soluções para as dificuldades e adversidades da. Os sistemas de defesa de João Grilo são apresentados como uma forma de defender a sobrevivência por meio de mecanismos de ideias e de um jogo linguístico atuantes sobre o próprio homem e, também, sobre o mundo. São as teias do discurso atuando sobretudo, nada podendo escapar.

Em o *Auto da Compadecida*, João Grilo ganha destaque exatamente por suas atuações. É curioso a forma com que ele age sobre o mundo, manobrando-o segundo contextos desafiadores, sobre os quais, nada parece triunfar sobre sua genialidade em resolver situações literalmente que o colocam, por exemplo, em situações de vida ou morte; e tudo construído por um sistema complexo de ambiguidades e ambivalências.

O que aciona a potência em João Grilo é algo que pretendemos continuar a discutir ao longo de outras perspectivas e camadas que ainda podemos encontrar na obra, não tendo, esta investigação, a função de enquadrar explicações precisas ou respostas, mas sim de abrir vieses de questionamentos, construindo ideias a partir da obra e de suas questões.

João Grilo parece ocupar vários lugares: o de sua forma de atuar sobre os outros (potência) em vários contextos espaciais, de movimento, de deslocamento, um trânsito entre os vários lugares literalmente percorridos por João Grilo em sua saga de defender sua vida e sua sobrevivência, inclusive no julgamento.

Em nosso entendimento, este trabalho se apresenta como uma forma de demonstrar uma visão a partir da qual é possível entendermos uma das facetas da vida social, sobretudo aquela que é regida por uma que pode estar mascarada, encoberta por razões múltiplas. Nesse sentido, João Grilo é uma dessas representações.

Não é nosso interesse sabermos quem ele é, mas discutirmos como João funciona socialmente, como ele constrói suas articulações sociais. Evidentemente, a perspectiva empregada neste estudo é a da representação teatral a partir do *Auto da Compadecida* e de como esta obra propicia a criação de um cenário por meio do qual as imagens sociais são (des) mascaradas, pois o próprio João Grilo orbita entre aquele que parece reproduzir os discursos dos outros quando lhe julgam “fraco” e entre a própria certeza e verdade de si quando ele se apresenta como o “salvador” em situações ameaçadoras.

João Grilo apresenta uma performance social destacável para quem tem pouca, ou nenhuma, formação capaz de lhe garantir poder se inscrever socialmente, reivindicando mais equidade, já que a sociedade à sua volta classifica seus integrantes a partir de seus instrumentos de poder, de conhecimento, o que, para muitos, seriam instrumentos de dominação e controle. Por esta razão, não é tarefa simples tentar explicar como João Grilo se constitui de uma capacidade em encontrar saídas para inúmeros desafios que lhe são incessantemente apresentados; tudo isso em uma personagem inexoravelmente ambivalente. De onde viria a natureza perspicaz de João Grilo?



Referências

BARDIN, Laurance. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 2ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

.



11

Mapas para a criação de uma Cidade em *Avalovara*, de Osman Lins

*Laylah Yaphah Coêlho Cruz
Carlos André Pinheiro*





As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino

Em sua obra *O fictício e o imaginário* (2013), Wolfgang Iser revela as relações estabelecidas e construídas entre texto, leitor e imaginário. No capítulo intitulado “O jogo do texto”, o autor discute como a palavra funciona como uma ferramenta dotada de múltiplas camadas de significação, não se limitando a um sentido concreto ou específico. Por exemplo, a palavra “casa” designa, primordialmente, um edifício destinado à habitação, mas também pode significar “família”, assumindo, nesse caso, um outro significado vinculado a um significante primário distinto. Esse fenômeno está relacionado à capacidade da palavra de produzir ficção:



Se no uso comum o significante e o significado, apesar de correlacionados por convenções, se distinguem através de uma diferença, inscreve-se outra diferença no próprio significante quando este é posto entre parênteses pelo como se. Desse modo, o significante é outra vez separado de sua função elementar de designação; daí decorre que as ações da linguagem que então se realizam não denotam o que por elas seria denotado, caso ainda representassem a denotação, regulada por códigos. Ao invés, o signo linguístico se torna livre para novos usos

(Iser, 2013, p. 343).

Segundo Iser, o significante é ficcionalizado tanto em seu uso denotativo quanto conotativo, pois, ao ser empregado para não significar exatamente aquilo que normalmente representa (como no exemplo da palavra "casa"), ele se fragmenta. Essa cisão cria um "espaço de jogo", de modo que a divisão do significante funciona como um índice desse próprio jogo. É dessa forma que Iser compreende a dinâmica da inter-relação entre autor, texto e leitor, a qual conduz ao resultado interpretativo final: os autores "jogam" com os leitores nesse espaço ou campo de jogo que constitui o texto.

O objetivo de Wolfgang Iser nesse capítulo é utilizar o conceito de jogo para analisar a relação entre autor, texto e leitor, buscando "identificar as operações levadas a cabo no processo textual". Para desenvolver seu argumento, o crítico recorre às metáforas do "mapa" e do "território", relacionando-as à linguagem literária e à criação de mundos possíveis a partir da *linguagem literária*, em diálogo com um mundo "real" previamente existente.

Bateson, referindo-se a uma terminologia de Korzybski, introduz, para caracterizar o jogo, a "relação entre mapa e território". Pois a linguagem se assemelha, em sua relação com os objetos que designa, a um mapa em relação aos territórios que topografa. Desse modo, todos os signos verbais seriam "cópias" (Abbilder) abstratas de algo que designam através de sua relação. Ao inserir essa relação nas condições do jogo, o significante ficcionalizante provoca amplas mudanças. O significante dividido sustenta agora a relação entre mapa e território. À medida que sua designação não é mais significada, o significante não se refere mais a um território; contudo, permanece um mapa, à medida que a designação negada significa algo, ainda que tal significar seja capaz de se matizar apenas de forma negativa. Mas com isso se inverte a relação entre mapa e território. A designação negativa, em vez de designar como mapa um território, se torna mapa, possibilitando a emergência de contornos de um território. Tal território coincidirá com o mapa, uma vez que não existe fora de tal designação; ao mesmo tempo, porém, permanece diferenciado do mapa porque é um produto do significante dividido e não o próprio significante

(Iser, 2013, p. 344).

É possível pensar o texto literário como um mapa, elaborado a partir de pessoas, lugares, situações e sentimentos reais (território). No entanto, ao surgir como obra literária, esse mapa torna-se também um novo território, já que não existe fora do livro um mundo idêntico ao ficcional. O que antes era apenas mapa (a narrativa ficcional) transforma-se simultaneamente em mapa e território, pois a linguagem literária, em vez de se referir ao mundo "real", passa a referir-se ao próprio mundo que criou.



O significante dividido se torna um jogo, à medida que oscila entre sua determinação pelo código e a produção de seu significado. Enquanto mapa, ele produz um território de ideias que, como todas as ideias, consiste em algo que nele foi depositado; esse conteúdo (Ausstattung) é oferecido pelas implicações liberadas do significante, que se separou de sua função estabilizada por convenções. Por isso, o significante coincide com aquilo que produz e que, enquanto produto de seu movimento de dispersão das implicações, permanece diferenciado do significante. Pois o movimento de dispersão das implicações liberadas dá lugar à variabilidade potencial do território de ideias, cujos contornos não são fixos, mas permanentemente adquiridos no jogo, por nuances cambiantes

(Iser, 2013, p. 345).

O texto deixa de funcionar como uma mera representação mimética da realidade, tornando-se um espaço de criação de possibilidades, um "mundo textual" que se apresenta "como se fosse realidade". Essa breve explanação sobre as ideias de Iser em *O jogo do texto* (2013) é necessária para estabelecer um paralelo específico entre os conceitos de mapa e território e o procedimento de redução estrutural desenvolvido por Antonio Candido.

No prefácio de sua obra *O discurso e a cidade* (2023) Antônio Candido define o processo de redução estrutural como “[...] o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (Candido, 2023, p. 9). Dessa forma, a estrutura literária é absolutamente autônoma, mesmo incorporando elementos da realidade social e humana. Por meio do exercício crítico, é possível identificar dados sociais e humanos sem comprometer a autonomia do texto.

A crítica integradora proposta por Candido tem como objetivo demonstrar como a narrativa se constitui a partir de uma realidade não literária, a qual é transformada e organizada de modo a criar uma estrutura estética com suas próprias leis, distintas da realidade – semelhantemente a um mapa que se torna também território (Iser, 2013), por adquirir autonomia de existir e funcionar por si só. Em sua tese de doutorado *Essa marca de suor numa canção* (2012), André Pinheiro, ao tratar do processo de formalização (outro nome para a redução estrutural) afirma que:

[...] é preciso advertir que a redução estrutural não chega a ser propriamente um método de análise. Ela é, antes de qualquer coisa, elemento natural no processo criador da obra de arte. Nesse sentido, pode-se afirmar que todo o texto literário é composto segundo o viés da redução estrutural. O fato de ela ser mais notória em uma obra do que em outra se deve, em parte, ao modo como escritor explora a sua potencialidade. É certo que, na maioria das vezes, o processo ocorre de forma inconsciente, mas, via de regra, a formalização se torna mais evidente em função da intensidade com que os estímulos da realidade social atuam na obra

(Pinheiro, 2012, p. 20).

Assim, a redução estrutural além de não ser propriamente um método de análise crítica, ocorre de maneira orgânica nas produções literárias de modo que não necessariamente o escritor vá buscar se empenhar nesse processo. Considerando que todo texto literário surge a partir da formalização, com Abel não poderia ser diferente, pois, escritor, está a todo instante utilizando elementos “do mundo e do ser” para compor sua literatura sem obrigatoriamente se dar conta desse processo. Dessa maneira, pode-se interpretar a metáfora das cidades e da busca pela Cidade como esse processo de redução estrutural pelo qual toda obra passa e a metáfora dos mapas, constantemente surgindo associada às cidades, como o próprio texto literário, espaço de jogo e criação.

Ainda no início da linha S, em S2, vê-se que:



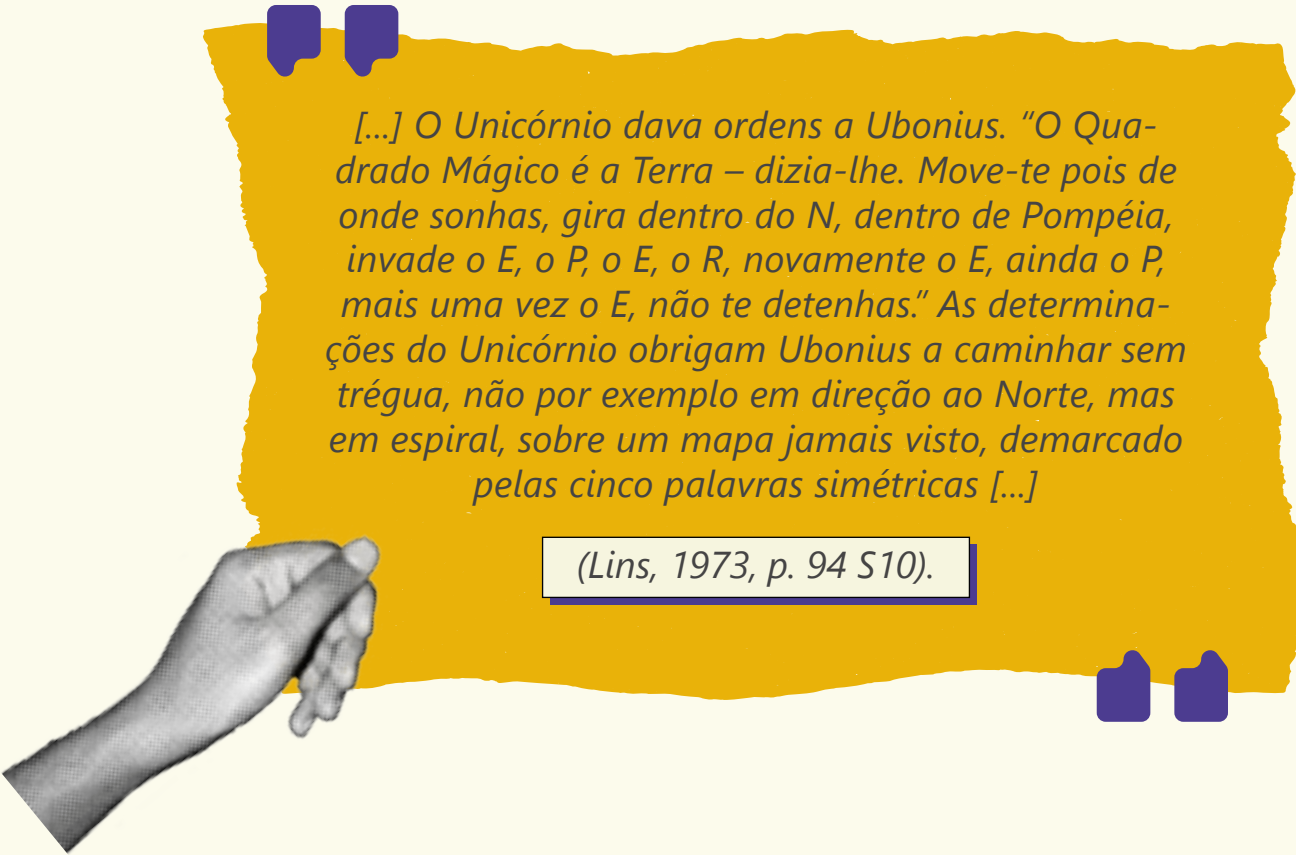
Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia illusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se, portanto, a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo

(Iser, 2013, p. 344).

As “cidades verdadeiras” são importantes para que o ser humano consiga entender as que são “sonhadas”, ficcionais, e são importantes para a imaginação humana traçar paralelos, equivalências com o real para melhor compreender o ficcional. Porém, às “cidades sonhadas” falta materialidade: paredes e ar. Não são delineadas por um cartógrafo como as cidades reais, mas o são criadas conforme percorridas. Essa explicação, cuidadosamente posicionada no início da linha narrativa que apresenta e elucida a base formal e estrutural de *Avalovara*, sumariza bem o processo de redução estrutural que naturalmente ocorre no texto literário: as estruturas reais não possuem equivalentes exatos na ficção. Essa percepção, que Abel demora certo tempo da narrativa para adquirir, mas que Osman Lins já a possui, talvez seja mais um dos motivos pelos quais ele nunca parece encontrar sua Cidade e todas as cidades não lhe são suficientes.

Agora, a discussão sobre o deslocamento de Abel como uma sina, um castigo, reaparece na medida em que ele ignora que as cidades ficcionais, “ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória”, não possuem a “consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo”. Assim, Abel se mostra como um “inadvertido viajante” por diversas vezes no início de seu percurso, na Europa, pois “elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe”.

O movimento do espiral, responsável por engendrar a narrativa, representa o modo correto que se deve percorrer o romance. As ordens dadas a Ubonius pelo Unicórnio continham o segredo do mapa, o percurso em espiral que também seria feito por Abel até entender o funcionamento autônomo da obra literária, que ela só se faz mediante a apreensão do mundo por parte do escritor e ressignificação estética na literatura.



[...] O Unicórnio dava ordens a Ubonius. "O Quadrado Mágico é a Terra – dizia-lhe. Move-te pois de onde sonhas, gira dentro do N, dentro de Pompéia, invade o E, o P, o E, o R, novamente o E, ainda o P, mais uma vez o E, não te detenhas." As determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas [...]

(Lins, 1973, p. 94 S10).

Como afirma Regina Dalcastagnè em *A garganta das coisas* (2000), "Desde que o primeiro homem se retirou do convívio com os seus no encalço de algo que apenas podia intuir, uma multidão o sucedeu – herdeiros de uma angústia que os sufoca e os impulsiona. Abel compartilha esse mesmo destino, escravo e senhor de uma razão que o precede e que veio depois dele" (Dalcastagnè, 2000, p. 29). A busca de Abel pela Cidade, já delineada há muito tempo atrás por Ubonius, se inicia aos seus 16 anos na sua experiência de quase morte na cisterna. Menino-homem inquieto, cheio de indagações para com o mundo, demonstrava ter um perfil de escritor desde cedo:

Encaminho-me para a cisterna. A cobertura de zinco, mesmo protegida sob a copa de três ou quatro árvores, estala ao sol violento. A água e o chão cimentado, úmido, atenuam o calor. Neste mesmo lugar – onde a Cidade mais tarde surgiria incitando-me a procura – várias vezes se cumpre, em mim, um rito arcaico. Raspo as coxas (tenho doze ou treze anos?) e escondo entre elas o pênis ainda infantil. Claramente, delinco-me o Mapa. Imagino ser, ao mesmo tempo, macho e fêmea. O Recife, meu país, a Terra inteira, mapa deformado e arbitrário. Passo a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas. Surge assim o mundo – no mundo, eu – e com isto retorna a velha ordem imponderável que, equivocando-me, creio aplacada: “Vai homem, busca a Cidade.” O corpo que então me exalta e que conhece o gozo (ainda ácido) da carne é meu e não. Buscar a Cidade? Onde e de que modo? Não terminou a caçada? Casal. Procura, Abel, a Cidade aqui surgida e dissolvida. A umidade do solo penetra-me no corpo e a cobertura de zinco distende-se sob o calor. Cruza o silêncio um som de bandolim e de vozes juvenis

(Lins, 1973, p. 266-267 T15)

O ímpeto de Abel em buscar a Cidade é o ímpeto de escrever, porém, pela sua pouca idade e maturidade literária, ele acredita que tal “Cidade” já esteja pronta, apenas esperando para ser encontrada, como se a história de seu livro já existisse, estivesse terminada e que iria conseguir escrevê-la como uma epifania ao entrar em contato com a cultura europeia. Por isso ele viaja à Europa, com uma ingênua certeza que aquele continente lhe trará todas as respostas de suas indagações.



Sim, a Cidade, certamente, não é igual à imagem que um dia me aparece e logo submerge. Acredito, porém, que a reconhecerei – e assim busco-a. Não que saiba com qual fim e por quê. Sim, sei. Vendo-a, encontrarei – e o verbo, neste caso, em si mesmo termina, é como se eu dissesse: cantarei. Canta-se uma ária, uma canção; disto não se pode fugir. Será preciso crescer, para que se compreenda o sentido do ato de cantar, o que se canta?

(Lins, 1973, p. 91 A11)



Considera-se a Cidade como sinônimo de Literatura, podendo referir-se tanto à grande obra literária que Abel deseja escrever quanto ao seu projeto enquanto escritor. Paulatinamente, Abel parece perceber, ao empreender buscas infrutíferas, que a Cidade (e Roos), assim como o processo de construção e encontro delas, distanciam-se daquilo que ele imagina. Ainda assim, persiste a convicção de que a Cidade lhe será revelada pronta, e que ele a reconhecerá ao encontrá-la. Por isso, dedica-se a registrar minuciosos detalhes das cidades que visita, como se estivesse sempre à beira de captar algo essencial, prestes a experienciar uma epifania.



Registro, enquanto sigo de trem para Antuérpia, suas informações, com as minúcias de que posso lembrar-me. Relaciono, a seguir, além de Antuérpia, todas as cidades que puder incluir, no trajeto, em minha busca. Pelo menos em dois pontos levo vantagem sobre o infeliz herói de Melville: cidades são maiores que baleias e não nadam com a mesma rapidez. Na maior parte dos casos, permanecem onde as situam os mapas



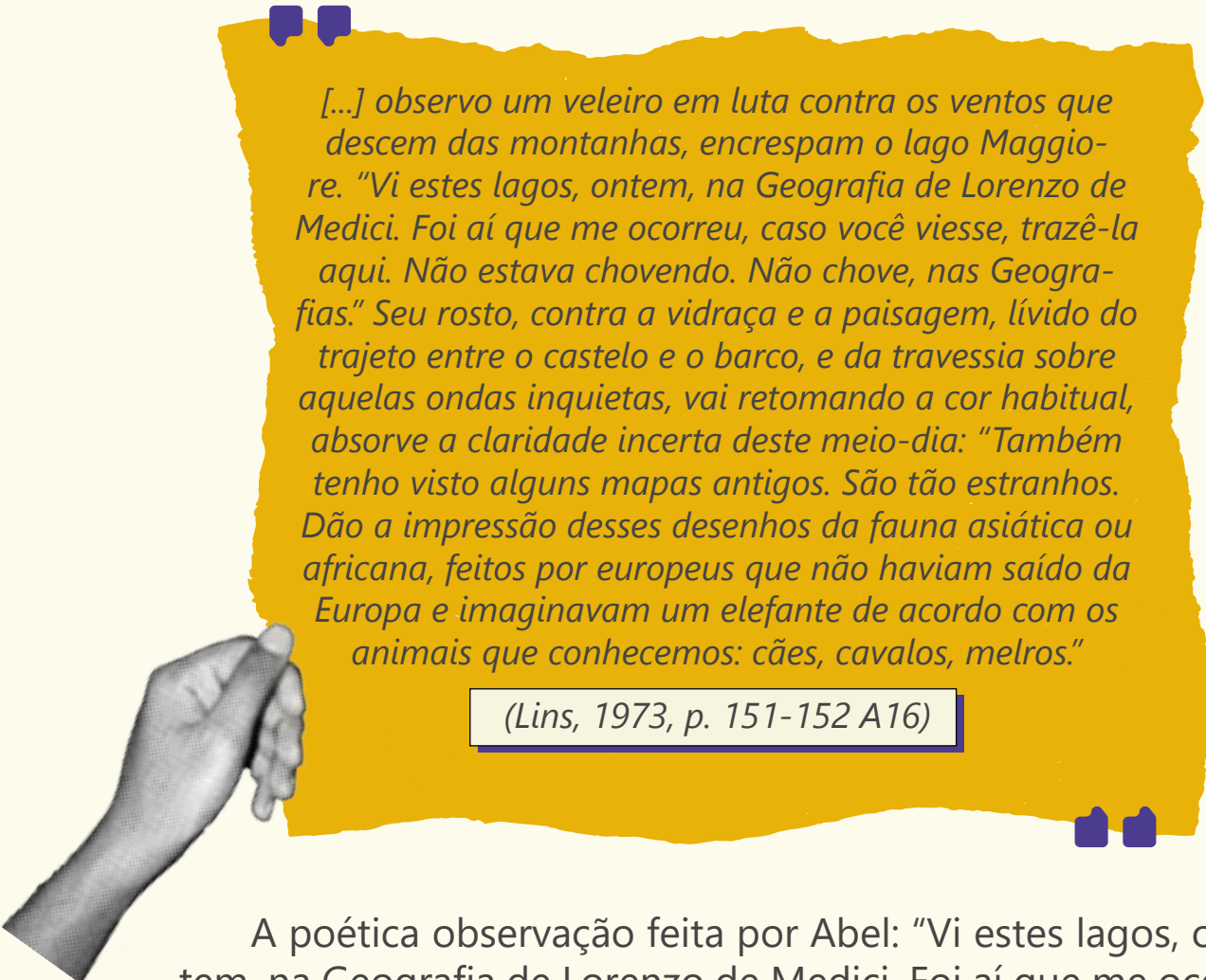
(Lins, 1973, p. 99 A12).



Ao se comparar com o capitão Ahab, herói de Melville, caçador da baleia Moby Dick, Abel assume também uma busca, porém que julga ser mais fácil, já que ainda parece ver a Cidade como um objeto e objetivo material. Ao acreditar que irá encontrar a Cidade em qualquer cidade, o pernambucano parece ignorar uma verdade que está implícita em uma frase dita por ele mesmo: na maior parte dos casos, as cidades permanecem onde estão situadas nos mapas. Mas a Cidade que ele busca não está (totalmente) nos mapas, porque não é um território real, é um território que precisa ser inventado para, assim, se tornar uma possibilidade do real, considerando o pensamento de Iser (2013).

Os mapas, assim como a Cidade, são metáforas recorrentes no romance osmaniano e podem ser interpretados na narrativa à luz da discussão iseriana acerca do jogo do texto. Em determinado momento da linha A, enquanto está com Roos, Abel lhe diz que ela parece uma *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini, que existe em Milão e continua um monólogo interno, que não consegue transmitir em francês à mulher, sobre o fato de que há anos deseja “[...] examinar, na Biblioteca Brera, os mapas da Geografia oferecida por Lorenzo de Medici à esposa[...]” (Lins, 1973, p. 150 A15). O mecenas Lorenzo de Médici, suposto patrocinador das navegações de Américo Vespúcio, era um homem conhecedor de mapas e astros. No século das navegações, século XVI, Vespúcio registrava suas viagens marítimas em cartas que chegavam até Lorenzo e, em um gesto romântico, oferecia tais cartas e mapas à esposa.

Um pouco adiante na linha A, Abel viaja de barco com Roos durante uma tempestade e novamente menciona os mapas e as geografias:



[...] observo um veleiro em luta contra os ventos que descem das montanhas, encrespam o lago Maggiore. "Vi estes lagos, ontem, na Geografia de Lorenzo de Medici. Foi aí que me ocorreu, caso você viesse, trazê-la aqui. Não estava chovendo. Não chove, nas Geografias." Seu rosto, contra a vidraça e a paisagem, lívido do trajeto entre o castelo e o barco, e da travessia sobre aquelas ondas inquietas, vai retomando a cor habitual, absorve a claridade incerta deste meio-dia: "Também tenho visto alguns mapas antigos. São tão estranhos. Dão a impressão desses desenhos da fauna asiática ou africana, feitos por europeus que não haviam saído da Europa e imaginavam um elefante de acordo com os animais que conhecemos: cães, cavalos, melros."

(Lins, 1973, p. 151-152 A16)

A poética observação feita por Abel: "Vi estes lagos, ontem, na Geografia de Lorenzo de Medici. Foi aí que me ocorreu, caso você viesse, trazê-la aqui. Não estava chovendo. Não chove, nas Geografias" possibilita pensar essa relação entre a realidade e a realidade do texto. Nas Geografias, nos mapas, não há chuvas de fato, porque são representações, se diferem do real. Isso demonstra como é importante se fazer uma diferenciação entre o que é literário e o que não é, para que, por causa da literatura, não haja uma idealização do real e uma cobrança de representação objetiva e fidedigna da realidade na literatura.

Ainda no trecho acima é interessante notar o que pensa Abel sobre a representação feita pelos europeus acerca da fauna africana e asiática. Resgata-se aqui a observação de Luiz

Costa Lima, em *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009), de que, no século XIV, a fronteira entre relatos de viagem e narrativas ficcionais era tênue. Essa ambiguidade evidencia como a imaginação e a experiência se entrelaçavam, borrando os limites entre documento e invenção:



[...] “os livros de maravilhas” “eram autorizados” a inventar monstros porque, dizendo respeito a uma Ásia fantástica, não tinham consequências concretas. Não que se confessassem mentirosos ou tampouco ficcionais, mas serviam-se das chamadas “licenças poéticas”, que deleitavam, sem ferir a fé e os costumes – se é que não os corroboravam: a bondade divina fizera com que seus fiéis habitassem de preferência em um continente sem tais estranhezas. Mesmo antes que, no curso do século XVII, os ficcionistas passassem a insistir na veracidade dos casos que narravam e chegassem até a postular a vantagem do romance sobre a escrita da história, em século tão remoto como o XIV

(Costa Lima, 2009, p. 185).

Ao longo de sua história, mesmo antes da consolidação da “Literatura” ou do surgimento da Teoria da Literatura, a fabulação sempre manteve múltiplas formas de relação com o real, ora mais estreita, ora mais distante, motivada por fatores sociais, históricos, políticos e religiosos.

*As narrativas de viagens foram se transformando ao longo de todo esse tempo, como se transformaram os itinerários e os próprios viajantes. De Marco Polo, de quem se dizia que “não houve cristão, nem sarraceno, nem pagão, nem tártaro, nem homem algum de geração alguma, que tanto tivesse visto e sabido das maravilhas e diversidades do mundo”, a Claude Lévi-Strauss que inicia seu *Tristes tropiques* dizendo odiar as viagens e os exploradores, todo um universo de expectativas e ilusões foi deslocado, recambiado, transferido. Desapareceram os monstros legendários, as grandes maravilhas, o absolutamente outro. Foram sendo substituídos, aos poucos, pelas descrições naturalistas, pela ciência, pela coleta dos mitos, pelo próprio etnólogo. Abel é o resultado desse processo. Um homem do Novo Mundo que faz o caminho de volta*

(Lins, 1973, p. 151-152 A16)

Porém, quando se consideram os diálogos entre diferentes vertentes críticas, especialmente em uma perspectiva dialética ou integradora, como afirma Candido (2023), compreende-se que o real, ao ingressar na obra, adquire contornos ficcionais e passa a operar dentro dela como elemento estético, regido pelas leis próprias da narrativa.

Nesse sentido, é importante que se distinga os mundos possíveis ficcionais do mundo real. Boa parte da frustração de Abel em sua viagem à Europa se dá porque ele espera uma correspondência entre espaço ficcional e real que não existe, pelo menos não como ele imagina inicialmente, mas sim à um modo candiano e iseriano. As cidades que ele leu dos livros são diferentes das que ele encontrou, assim como as cidades por ele foram escritas só existem como são em sua própria literatura.



Quanto desejaria encontrar a Cidade cuja imagem aparece-me uma tarde, miniatural, vinda através de mares e estações, como o espectro de um pássaro ou de um antepassado! Será possível, entretanto, reconhecê-la? Não deve ter-me chegado completa. Torres e tetos, na sua migração, ruíram em parte e é possível que vegetações, muros e até pontes lhe tenham sido acrescidos, extraviados quem sabe de que outras cidades. Acredito, por exemplo, que as tríplices muralhas não existam: podem ter sido capturadas pela Cidade ao longo da viagem, cingindo-a, uma grinalda. Grinalda de pedra, com ameias e portões. Muitos exemplos existem de semelhantes acréscimos e perdas. Quantas vezes evoca o Tesoureiro o episódio – nunca decifrado – do seu parente que morre com os dois braços e ressurge mutilado anos depois?

(Lins, 1973, p. 90-91 A11)

No trecho acima as reflexões de Abel denotam que ele compreendeu que a Cidade é um produto novo, produto final após um longo processo de criação e destruição. Do modo como o mundo foi por ele apreendido, “Torres e tetos, na sua migração, ruíram em parte e é possível que vegetações, muros e até pontes lhe tenham sido acrescidos, extraviados quem sabe de que outras cidades”, existiram elementos que ele desejou transpor da realidade para sua narrativa e outros que ele criou. Ao afirmar que acredita que “[...] as tríplices muralhas não existam: podem ter sido capturadas pela Cidade ao longo da viagem, cingindo-a, uma grinalda. Grinalda de pedra, com ameias e portões. Muitos exemplos existem de semelhantes acréscimos e perdas” Abel reflete sobre toda uma tradição literária implícita e explícita no texto literário, bem como o processo de construção do espaço ficcional que ocorre em uma narrativa.



[...] Estudo a tal ponto o mapa de Londres, que já não vejo apenas seu traçado e nomes – Kingsway, Oxford St., Green Park, River Thames –, mas a própria cidade, real e imaginária, construída no quarto, ao longo da tarde, com pedras, fotografias, gravuras antigas, páginas de romances, clichês, telegramas de jornais. A vã caçada na Itália e os dias subsequentes fazem-me crer que não mais existe no mundo, com as suas três muralhas, incólume, a Cidade vista um dia (perto de mim e como situada à distância, pois não é muito maior que um vestido, e, tal um vestido bordado a ouro e pedras, mergulha na água calma e some) e que, portanto, acabaram as minhas buscas. A Cidade que surge instigando-me a encontrá-la e que tenho gravada no espírito, deve estar inserida, incrustada em ruas novas e novos bairros, emaranhada em outra. Posso cruzá-la e não a reconhecer. Lembro-me também de que muitas obras de arte existem, desmembradas, como o políptico de Masaccio realizado em Pisa, onde só chego a ver a figura de S. Paulo, a única que resta na cidade, indo encontrar o Calvário – isolado do conjunto – em Nápoles: santos e fragmentos do friso inferior acham-se em Berlim; em Londres, a Virgem e o Filho, com anjos músicos em torno. A ansiada Cidade pode ser, como este, um políptico disperso e se for eu nunca a encontrarei. Pelo menos, não a encontrarei de todo



(Lins, 1973, p. 217-218 A19).



Abel compreende que há uma Londres real de pedras e uma Londres ficcionalizada em fotografias, gravuras, romances, clichês e jornais. Após as buscas na Itália e suas reflexões sobre mapas, Abel entende que o único mapa possível a ele é o da linguagem e que sua Cidade só existirá no texto: “A Cidade que surge instigando-me a encontrá-la e que tenho gravada no espírito, deve estar inserida, incrustada em ruas novas e novos bairros, emaranhada em outra”. Será um produto ficcional das cidades reais

que conheceu e por isso passará a ser real também. Nesse momento entra sua ação como *flâneur* que passeia pelas cidades e as transforma em literatura, em Cidade.

Ao admitir que sua Cidade pode ser um políptico disperso e jamais plenamente alcançável, o protagonista reconhece o caráter propriamente literário: palimpséstico, fragmentário e sustentado por um jogo contínuo entre realidade e imaginação, autor e leitor. Não há completude no texto literário, apenas modos possíveis de preenchê-lo e atualizá-lo a cada leitura. Bem mais adiante, na linha narrativa O, Abel e a mulher cujo nome é representado por um símbolo estão juntos em um momento íntimo e eis que ele nota: “‘Que lindos, nesse instante, seus seios. Sabe o que eu vejo neles? Um mapa marítimo. Um arquipélago de nomes’ [...]” (Lins, 1973, p. 51 O8). Considerando que, ao conhecer sua última amante, o protagonista já se encontra mais amadurecido como escritor e como sujeito, o encontro com sua amada ganha um sentido particular: evoca a imagem do texto literário como mapa – um espaço de buscas, como um mapa marítimo, e de encontros, como um arquipélago de nomes onde finalmente se reconhece um porto possível.

O texto literário se forma na interseção entre uma arquitetura linguística e outra social. Por isso, as Cidades e os mapas ocupam papel central na obra de Osman Lins: são dispositivos espaciais que operam metafórica e estruturalmente na aprendizagem literária de Abel, ajudando-o a compreender os múltiplos processos que conduzem a narrativa à sua autonomia e ao seu próprio movimento. No caso de Avalovara, um movimento espiralar inscrito sobre um quadrado.



Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 286 p.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

PINHEIRO, Carlos André. **Essa marca de suor numa canção: o processo de redução estrutural na poesia de Zila Mamede**. 2012. 170 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.



12

A pobreza da experiência e a algofobia na era pós-narrativa

*Michel Augusto Carvalho da Silva
Luizir de Oliveira*



Este texto é um recorte do capítulo teórico da minha tese de doutoramento, defendida em 2025. Neste texto, especificamente, analiso como a pobreza da experiência na contemporaneidade age na narrativa literária, articulada aos conceitos de melancolia e algofobia, discutidos detalhadamente na tese supracitada. Especificamente, discuto o impacto desse cenário na literatura e no romance contemporâneo, a partir da análise da fragmentação temporal, ausência de desfecho, narrador desajustado e a impossibilidade de atualização do passado como experiência transmissível.

Em um mundo em constante mudanças, a sabedoria da experiência torna-se obsoleta, ou pelo menos tem-se essa impressão, em decorrência do desenvolvimento de novos produtos, novos lançamentos, da constante mudança das cidades e o desenvolvimento de novas tecnologias. Além disso, é possível discutir a homogeneização das experiências possíveis, devido à globalização e a mediação dessas experiências por meios tecnológicos. As sociedades em geral vivem ou pretendem viver no mesmo ritmo, consumindo os mesmos produtos, interagindo pelas mesmas mídias e experienciando o mundo da mesma forma. As possibilidades de experimentar as vivências são medidas pela possibilidade de consumo e interação, mediadas pela internet, que permite aos indivíduos estar em contato com essas experiências. No entanto, essas experiências possíveis são limitadas e carentes de sabedoria. Todos as vivem da mesma forma, nos mesmos termos. No mundo virtual, por exemplo, os indivíduos podem 'viver' aventuras no conforto do lar. Os jogos online permitem que o indivíduo experimente aventuras e narrativas heroicas sem, de fato, estar vivendo uma aventura real.

Benjamin apontava o excesso de informações em sua época. Toda a experiência humana já vem explicada, sem necessidade de uma descrição ou da criatividade do autor ou

leitor para ser compreendida. A ciência explica até mesmo porque sentimos emoções como amor, ódio e tristeza. Nesse contexto, o romance contemporâneo volta-se para o vazio, para o que é silenciado em meio a um mundo excessivamente informado. A ficção literária, não por coincidência, apresenta a angústia do existir e inevitavelmente a necessidade de aprender a conviver com as ausências, silenciamentos, distanciamentos, fragmentação narrativa e temporal, consciência e tentativa de resgatar algo perdido etc. A literatura apresenta os sintomas melancólicos de um mundo carente de experiências significativas e tenta, através da ficcionalização desse mal-estar, recuperar o objeto impreciso perdido que caracteriza a condição melancólica. A melancolia na narrativa ficcional opera como uma experiência de estranhamento do real.



Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas. experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles "devoraram" tudo, a "cultura" e os "homens", e ficaram saciados e exaustos

(Benjamin, 1994, p. 118-119).

Benjamin previu a relação do homem com o meio no contexto da cibercultura e globalização: para além da crise na narração e a fragmentação da experiência, o indivíduo passa a mediar sua relação com o mundo através da tecnologia. A experiência é, assim, homogeneizada. O indivíduo conseguiu, assim, se libertar de toda a experiência. Os imperativos de eficiência e desempenho modificaram a relação

do indivíduo com a experiência e com o mundo. O próprio corpo se torna uma máquina de produzir rendimentos, com aparelhos tecnológicos que agem como uma extensão deste corpo, calculando velocidade, qualidade do sono, níveis de estresse. Além disso, o mundo é observado através de telas de computadores e smartphones e as informações mudam antes de ganharem narratividade. As vivências não transmitem nenhum saber além de como desempenhar melhor nos diversos campos de atividade humana.

A comparação feita por Benjamin do camundongo Mickey Mouse e o sonho do homem, do início do século XX, torna-se realidade no século XXI. Todos os desejos do camundongo são realizados de forma instantânea. Benjamin define Mickey Mouse como uma “existência cheia de milagres” (Benjamin, 1994, p. 119), uma vez que todos os objetos e tecnologias desejadas por ele saem de seu próprio corpo, tanto dos aliados como dos perseguidores, móveis, árvores, nuvens e lagos. Benjamin, de certa forma, previu a dinâmica do consumo da contemporaneidade. Os smartphones e a internet permitem que façamos inúmeras atividades com alguns cliques, desconsiderando a distância.

Atualmente, o acesso à internet tornou o sonho realidade: filmes, séries, livros, conversas e informações estão acessíveis a um toque, através de um dispositivo conectado à internet e que pode ser carregado no bolso. Prazer, aventura, entretenimento e informação de forma geral estão acessíveis ao homem contemporâneo apenas com um clique, como os equipamentos que saem de corpos de desenhos animados apenas com o desejo. O objetivo da vida, segundo Benjamin, torna-se uma “interminável perspectiva de meios, uma existência que se basta a si mesma” (Benjamin, 1994, p. 119), desconexa das experiências passadas ou mesmo da possibilidade de sabedoria. Não há espaço para a narrativa. O mundo

tornou-se um conjunto fragmentado de informações. Os indivíduos não conseguem criar conexões ou dar narratividade entre os episódios da própria existência, devido à confusão de informações e trivialidades que permeiam a sociedade atual. Perdido e confuso em meio a um mar de informações, o indivíduo moderno torna-se reificado de si, desconhece a própria história e torna-se um desajustado, sintoma comum àqueles que não conseguem se adaptar ao ritmo da sociedade atual.

Benjamin é fundamental para entendermos o impacto da modernidade e da alienação na experiência e nas narrativas. Seus conceitos nos auxiliam na compreensão da dificuldade do romance se manter como uma narrativa significativa em um contexto caracterizado pela individualidade e crise da experiência, como é a modernidade. Em outras palavras, Benjamin chama a atenção para as transformações culturais da modernidade e como essas mudanças fragmentaram a experiência e a própria noção de indivíduo. Na contemporaneidade a crise discutida por Benjamin ganha novas instâncias. A vivência reside na observação do outro, e o indivíduo olha para si mesmo como uma máquina que precisa produzir cada vez mais em menos tempo. Esse processo custa caro ao indivíduo: os imperativos de autotutela e esforço à exaustão produzem indivíduos insatisfeitos que culpam a si mesmo por não conseguirem seguir o ritmo imposto. Em vez de questionar a razão do mal-estar, olham para si mesmos como doentes que precisam de medicamentos para auxiliar na concentração, no esforço, no ganho de massa corporal e para dormir melhor.

A melancolia não está presente no romance somente como uma temática abordada pelo narrador através de uma negatividade em relação à vida e ao contexto social em que a narrativa é ambientada. A discussão em torno do próprio romance enquanto gênero literário, sua gênese, como e o que

efetivamente é narrado também são expressões de uma presença melancólica. Não apenas o narrador ou protagonista estão desajustados ao meio, a própria atividade de escrita no romance é vista como objeto de estranhamento, que rompe as barreiras temporais e busca recuperar o objeto perdido, a saber, a sabedoria advinda da experiência. Como sugere Suzana Kampf Lages, "ao contar uma história, uma dimensão do passado é atualizada, passando a fazer parte da experiência atual dos ouvintes e do narrador e, com isso, opera uma alteração fundamental no presente" (Lages, 2019, p. 129).

No entanto, com a pobreza da experiência constatada por Benjamin, que ganha novas dimensões no contexto atual, além da ideia de progresso constante que vê a sabedoria advinda do passado como obsoleta para os novos paradigmas da sociedade, as narrativas não buscam atualizar a experiência passada, buscam antes lamentar um objeto perdido. Assim, o presente é visto de modo pessimista. O futuro é atravessado por incertezas e o passado não pode ser atualizado. A narrativa, que antes tinha a atribuição de atualizar o passado, transportá-lo para o presente, mesmo que imaginariamente, não consegue mais desempenhar a mesma função. O objeto perdido antes era perfeitamente identificável, coerente e acessível através da narrativa. Atualmente, o objeto perdido é incerto, inexistente ou ausente. O presente não atualiza o passado e corrompe a visão de futuro, também incerto e apático. O narrador não dispõe de uma experiência que possa extrair uma sabedoria imanente. Os episódios, assim, são narrados de modos a atestar uma crise da experiência moderna e do próprio ser.

Nesse ponto, a algofobia é uma instância da pobreza da experiência. Se a sabedoria advinda da experiência está inacessível ou inexistente, a experiência torna-se uma ação vazia por si mesma. Do mesmo modo, a melancolia, que na

tradição ocidental carregava um poder de reflexão, criatividade e saber, é desvinculada desse saber através da algofobia. A algofobia, como aversão à dor, desvincula o desajuste melancólico das motivações para que ela ocorra. A dor é tratada com medidas paliativas, mas o indivíduo não aprofunda os elementos que causam esse desajuste. À primeira vista, algofobia e melancolia parecem conceitos antagônicos. A algofobia é o medo da dor e a melancolia é a dor em si. No entanto, a melancolia como condição do existir transmitia um saber acerca da própria condição humana. As reflexões sobre a finitude da vida, o vazio das ações e relacionamentos humanos estimulavam a mudança, a busca pelo objeto perdido. Na sociedade paliativa, a dor é tratada de modo a travar essa busca. O objeto perdido permanece perdido, inacessível e ainda mais abstrato.

Lages (2019), ao estudar a relação da tradução com a melancolia através dos textos de Walter Benjamin, dedica um capítulo para discutir a relação da melancolia com a narrativa e, conseqüentemente, com o narrador. Nas palavras da autora:

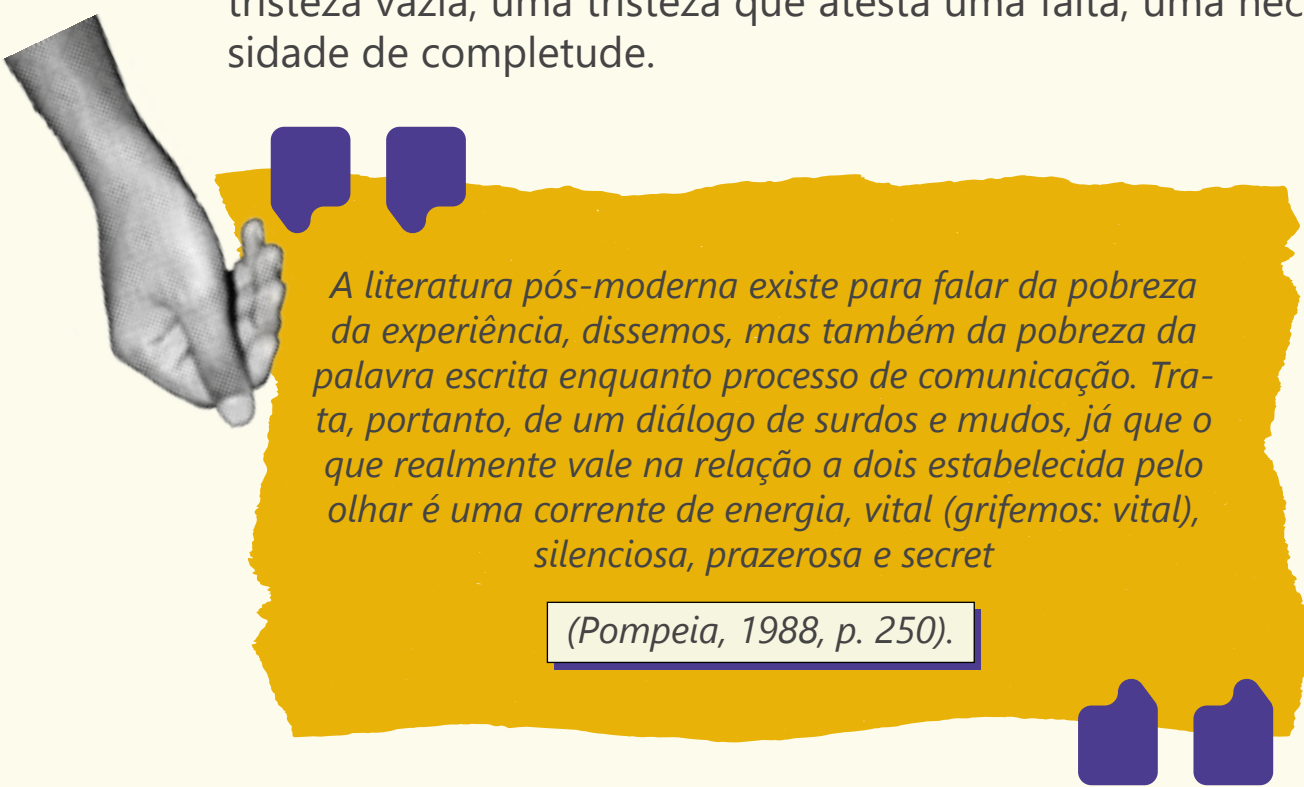


O romance oferece espaço para a melancolia do narrador, como se oferecesse espaço para os resíduos de oralidade das antigas formas narrativas. Se todas as narrativas se constituem, por definição, na tentativa de recuperar, por meio da linguagem e da memória, algo que já deixou de constituir parte da experiência presente, isto é, vivências, fatos, acontecimentos passados, é o resíduo da figura de narrador de que fala Benjamin — metonimicamente tão eficaz quanto a figura original perdida (como o narrador sempre posterior da história hassídica citada por Scholem) — o responsável pela tristeza feliz que compartilhamos ao terminar de ouvir ou ler uma história. Pois, se tristeza advém do fato de que o evento narrado passou e a narração acabou, alguma felicidade está na possibilidade de ele ser revivido no futuro, ao ser contado ou lido novamente



(Lages, 2019, p. 138).

O romance contemporâneo rompe com a ideia de que o evento narrado passou e que a narração terminou. Uma vez que os problemas são insolúveis — às vezes imaginários ou ainda inexistentes —, o pessimismo do narrador e a inanição do protagonista são traços que impedem a narrativa de se concluir. O problema não é superado. Outro traço importante é a fragmentação narrativa e temporal. O narrador não tem certeza da ordem dos acontecimentos, nem sempre consegue tornar os episódios coerentes e o romance termina sem a resolução ou superação dos eventos narrados. A tristeza mencionada por Lages ao fim de uma narrativa ainda existe, mas permeia toda a atividade narrativa e não se trata de uma “tristeza feliz”, como citado pela autora, mas de uma tristeza vazia, uma tristeza que atesta uma falta, uma necessidade de completude.



A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secret

(Pompeia, 1988, p. 250).

O mal-estar do romance hodierno é também uma crise da linguagem. O sintoma desse mal-estar difere daquele apresentado por Freud devido ao acréscimo da incapacidade de narrar, percebida inicialmente por Walter Benjamin, ao descrever que os soldados sobreviventes à Primeira Guerra

Mundial eram incapazes de narrar os acontecimentos, especialmente aqueles que se tornaram eventos traumáticos durante as batalhas. Tal fato já se apresentava como um sintoma do que viria a ser uma característica do mal-estar pós-moderno: a perda da experiência. É possível afirmar que a experiência hodierna é uma experiência traumática. O excesso de informações acerca da própria condição, do funcionamento do próprio corpo, das possibilidades de superar os obstáculos, acidentes, tragédias, crimes etc. tornam a vida uma experiência do excesso. O indivíduo é constantemente bombardeado de informações, em grande maioria inúteis, e a velocidade com que essas informações mudam torna a existência uma sucessão de experiências vazias, repetitivas, sem narratividade. A crise da linguagem é reflexo de uma temporalidade de ritmo acelerado. Os indivíduos não podem demorar em um mesmo acontecimento, as palavras são escassas e devem se resumir a expressar apenas o necessário. A experiência não dura o suficiente para ganhar narratividade, e essa narratividade não consegue ser expressa por palavras.

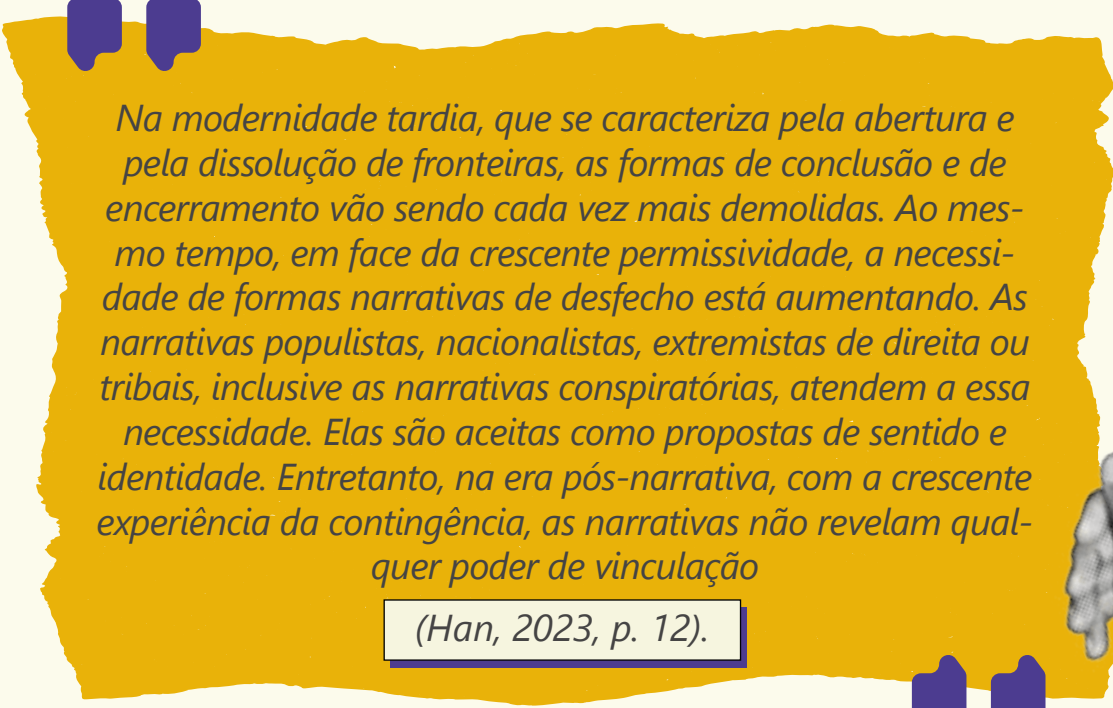
O tempo contemporâneo é vivido com certa urgência, devido à impossibilidade do homem de se desconectar do mundo, que está sempre a cobrar sua urgência no trabalho, na comunicação, no consumo de informações. Segundo Maria Rita Kehl, o paradigma utilizado por Benjamin para abordar o avanço da técnica como sintoma da pobreza da experiência foi a dos bombardeios à distância durante a Primeira Guerra Mundial. Hoje, não por acaso, as pessoas se dizem “bombardeadas” pelos excessos que a sociedade hodierna fornece. O bombardeio de informações e entretenimento, além do constante lançamento de novidades, novas tecnologias, músicas, séries e filmes, apps etc., afastam os indivíduos do passado, reduto da narrativa e da experiência. “O presente, que para o corpo é o único tempo existente, vem sendo cada vez mais comprimido entre um passado descartado a cada instante e um futuro em direção ao qual o

homem se precipita sem saber por que, movido pela ameaça angustiante” (Kehl, 2009, p. 167).

À primeira vista, a crise narrativa não parece um problema real, afinal, mais livros são escritos e publicados, em mídias físicas e digitais, mais filmes e séries são produzidos, diferentes artes que contemplam a esfera narrativa. É admissível dizer que o consumo de narrativas aumentou. No entanto, tais narrativas, ao contrário das narrativas tradicionais das quais Benjamin detectou o declínio ainda na primeira metade do século XX, não fundamentam o ser no mundo, não dão significado à existência e nem têm como objetivo criar esse significado ou sustentar as bases que justifiquem as atitudes do ser.

Essa temática é desenvolvida por Byung-Chul Han em *A crise da narração* (2023). Segundo o autor, as narrativas atuais são contingentes, substituíveis e mutáveis. Vivemos uma época pós-narrativa, definida por ele como “uma época estranha ao poder de vinculação característico da narrativa” (Han, 2023, p. 10). Como exemplo da percepção de uma época pós-narrativa, Han apresenta a religião como a narração de um momento interno de verdade. A religião cristã, especificamente, é uma metanarração que ancora o ser. O calendário cristão dá significado aos dias, aos feriados religiosos e às tradições como a Quaresma. “Na época pós-narrativa, este calendário é ‘desnarrativizado’ e transformado em uma simples agenda esvaziada de significado. Os dias festivos religiosos são o ponto alto e de destaque de uma narração” (Han, 2023, p. 11). O calendário cristão perde seu caráter narrativo que dá sentido aos dias, às tradições, festividades e ao próprio sentimento de festividade. A crise da narração atual esvazia os significados a serviço do consumo, produção e lazer. Os eventos tradicionais e rituais são comercializados como eventos e espetáculos.

As narrativas hodiernas não revelam um momento interno de verdade. São narrativas substituíveis e contingentes que, de acordo com Han, são, na verdade, micronarrativas que carecem de qualquer gravidade, de qualquer momento de verdade (Han, 2023, p. 11). As percepções do autor acerca da crise narrativa atual, na verdade, são uma instância da reificação das narrativas que vêm crescendo desde a crise percebida por Benjamin, ao perceber como o excesso de informações e notícias afetava e obstruía a narrativa, no sentido de criar significados e dar coerência à existência dos indivíduos e senso de pertencimento a uma determinada comunidade. No contexto atual, não há desfecho para a forma narrativa.



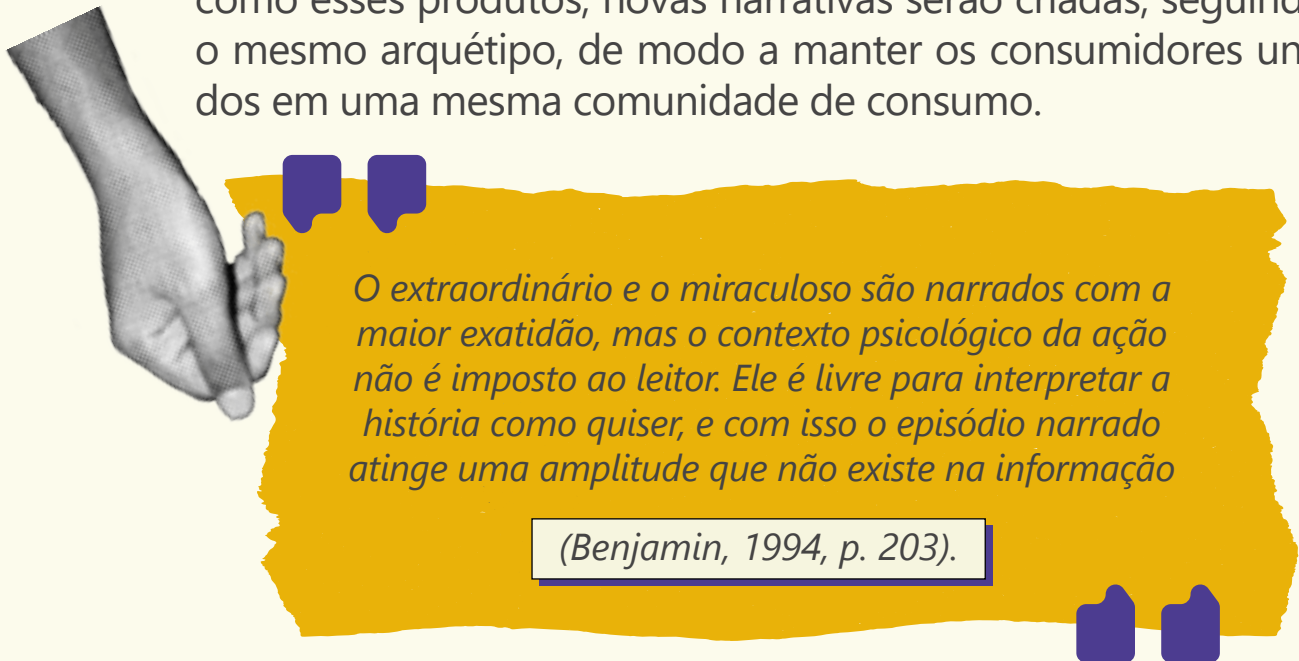
Na modernidade tardia, que se caracteriza pela abertura e pela dissolução de fronteiras, as formas de conclusão e de encerramento vão sendo cada vez mais demolidas. Ao mesmo tempo, em face da crescente permissividade, a necessidade de formas narrativas de desfecho está aumentando. As narrativas populistas, nacionalistas, extremistas de direita ou tribais, inclusive as narrativas conspiratórias, atendem a essa necessidade. Elas são aceitas como propostas de sentido e identidade. Entretanto, na era pós-narrativa, com a crescente experiência da contingência, as narrativas não revelam qualquer poder de vinculação

(Han, 2023, p. 12).

As narrativas populistas, seguindo o ritmo contrário da abertura e dissolução de fronteiras da modernidade tardia no contexto da globalização e conexão constante, buscam delimitar e dar coerência a uma comunidade através da limitação das possibilidades e exclusão do diferente. No entanto, a efemeridade é um traço inerente dessas narrativas; ela

obtem sucesso em dar sentido à existência do indivíduo, em justificar suas atitudes e expectativas, mas temporariamente. A velocidade das mudanças no contexto político e social, e na forma como o indivíduo se relaciona com o mundo, impede que qualquer narrativa que se atenha ao objetivo ostensivo de criar sentido e identidade se torne inabalável. Enquanto narrativa contingente e efêmera, ela está destinada a tornar-se obsoleta antes mesmo de conseguir efetivar-se como metanarrativa.

A lógica mercadológica apropriou-se da narração. Voltando à questão do storytelling, as narrativas apresentam a mesma lógica das narrativas populistas, mas buscam criar um senso de pertencimento através do consumo, do compartilhamento de uma mesma “experiência” através do consumo dos mesmos produtos. As narrativas, nesse contexto, criam uma história e uma identidade para o produto e seus consumidores. Tornam-se produtos carregados de emoções, que são transmitidas aos seus compradores. “Eles prometem vivências especiais. É assim que compramos, vendemos e consumimos narrativas e emoções. *Storys sell. Storytelling é Storyselling*” (Han, 2023, p. 13). A própria lógica capitalista demanda que essas narrativas sejam efêmeras, afinal, os produtos logo serão obsoletos e, assim como esses produtos, novas narrativas serão criadas, seguindo o mesmo arquétipo, de modo a manter os consumidores unidos em uma mesma comunidade de consumo.



O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação

(Benjamin, 1994, p. 203).

A diferença entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Er-fahrung*) é fundamental para entendermos a diferença também discutida por Benjamin entre informação e narração. Segundo ele, a narração estaria ligada ao compartilhamento de experiências de uma geração a outra, sem se prender aos fatos e permitindo múltiplas interpretações. Cabe ao leitor interpretar o episódio narrado como quiser, da perspectiva que escolher assimilar os eventos narrados. A informação, por outro lado, não tem vínculo com a experiência individual, está presa aos fatos e busca a objetividade dos eventos narrados. Desse modo, não permite múltiplas interpretações e é elaborada para ser efêmera. Ela não transmite um conhecimento além do fato que pretende apresentar.

A oposição entre informação e narração, apresentada por Benjamin em 1933, permanece no contexto atual; no entanto, ele se refere a uma conjuntura moderna ainda em seu estado inicial. Atualmente, as informações servem, na era pós-narrativa, para “intensificar a experiência da contingência” (Han, 2023, p. 13). A informação serve à imprecisão na era em que as narrativas não conseguem mais ancorar o ser no tempo. A incerteza e a ânsia pelo novo são traços da era pós-narrativa. Aliás, a sociedade anseia por novas narrativas, sejam elas voltadas para o consumo de novos produtos, ou mesmo para a criação de um novo senso de identidade voltado para objetivos políticos ou nacionalistas. “A informação é aditiva e cumulativa. Ela não é portadora de sentido, enquanto a narração, por sua vez, transporta o sentido” (Han, 2023, p. 14). Por “sentido”, Han se refere a direcionamentos, às direções características da narrativa tradicional que ancoravam o ser no tempo, criando um contínuo temporal. A informação, ao contrário, possui no presente seu valor. A ela o passado não é importante, uma vez que as novidades estão no tempo presente. O futuro é incerto, mas a informação também alimenta a ansiedade advinda das expectativas com os lançamentos de novos produtos e de novas narrativas para esses produtos.

Quanto à produção literária brasileira nos últimos vinte anos, é válido destacar o caráter cotidiano e intimista que os escritores brasileiros representam em suas obras literárias, voltando-se para a banalidade da vida pessoal e do dia a dia (Schollhammer, 2009, p. 117). A realidade da nossa cultura massificada, com seus problemas comuns, torna-se o escopo da produção literária atual. O movimento de uma produção literária de caráter intimista, voltada à vida e aos afetos pessoais, não é estranho se pensado a partir da reificação. Em uma cultura massificada, o caráter intimista é o ponto do desajuste em relação ao meio. A realidade é constituída a partir do mergulho nos processos íntimos.

A literatura brasileira contemporânea produzida nos últimos anos mergulha no cotidiano e nos processos íntimos, representando os afetos básicos e sentimentos que emergem desses afetos, dentre eles a melancolia. Diferentemente da literatura produzida durante o período ditatorial no Brasil, a produção literária atual explora os caminhos do corpo e da vida pessoal. Mesmo quando se trata de relatos de memória, “nota-se uma complexificação do tempo e dos processos narrativos envolvidos, evidenciados pelo trabalho com a linguagem” (Schollhammer, 2009, p. 158).

A complexificação do tempo a que se refere Schollhammer pode ser entendida como uma narrativa de cronologia fragmentada, uma das características das narrativas pautadas pela personalidade melancólica. Segundo Ginzburg (2013, p. 60), as obras literárias caracterizadas pela melancolia são marcadas por “elementos de descontinuidade estrutural no que se refere ao tempo da narrativa, que não corresponde à linearidade cronológica”. Em 2009, Schollhammer escreve sobre contexto e paradigmas da produção literária brasileira posterior ao regime ditadura. Atualmente, apesar de ser per-

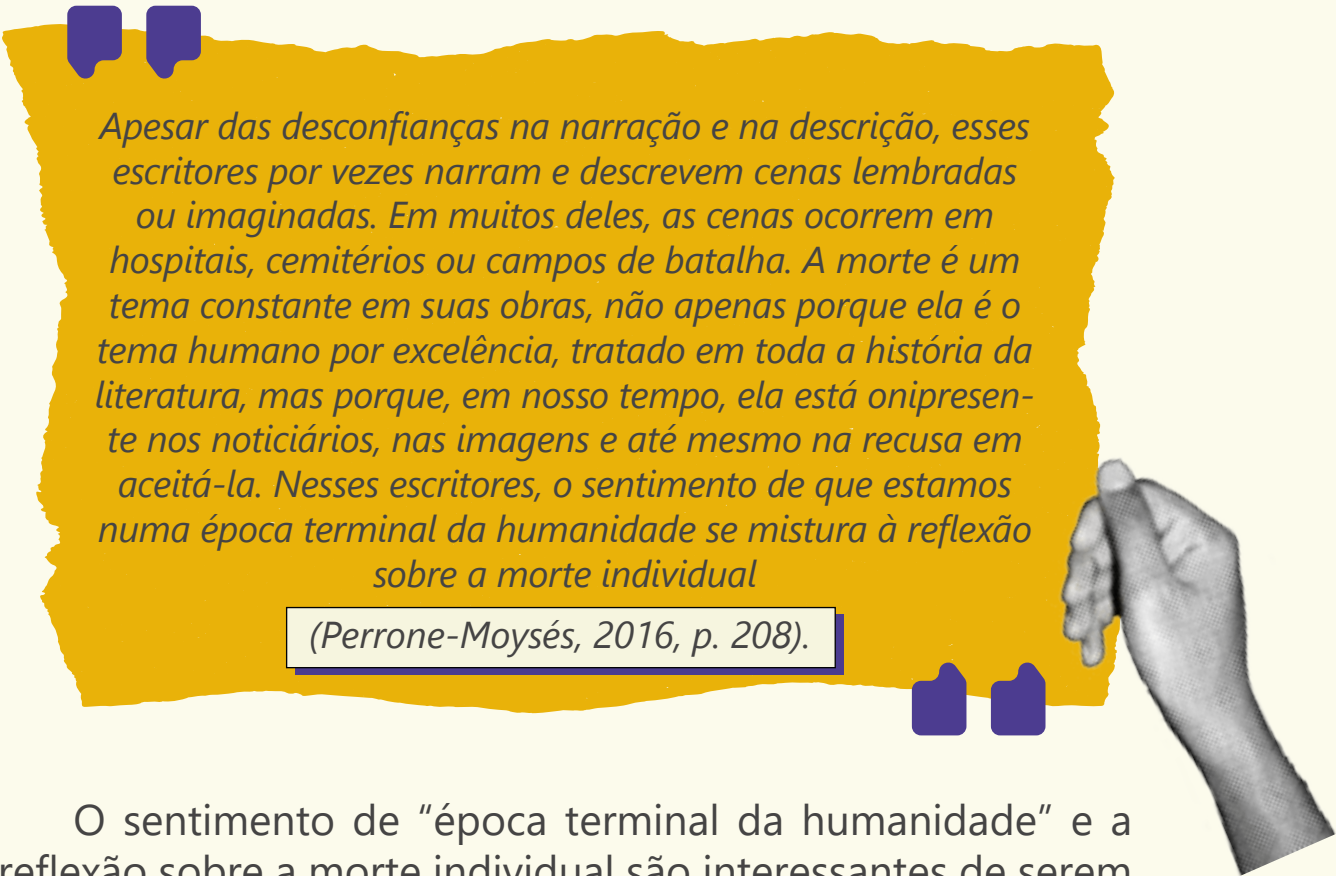
ceptível a descontinuidade cronológica, a produção literária atual fragmenta não somente a temporalidade, mas também a própria noção de tempo e os eventos narrados. Assim, um mesmo evento pode ser narrador várias vezes, de forma direta e indireta. A imprecisão temporal é um traço da narrativa brasileira atual.

Essa característica não é desvinculada do desajuste que vem sendo abordado ao longo da discussão. Para Byung-Chul Han (2023), a digitalização intensifica a atrofia do tempo. Se a realidade na modernidade é fragmentada, o que desestabilizou as bases que tornavam a narrativa tradicional coerente com o meio social, no contexto da digitalização a realidade é ainda mais fragmentada, desintegrada em informações. “As informações vivem do fascínio da surpresa. Assim, elas fragmentam o tempo. Também a atenção é fragmentada. As informações não permitem que nos demoremos” (Han, 2023, p. 48). A informação, ao contrário da narrativa, é feita para ser consumida. Desse modo, a informação é constituída para evitar o tédio, discutido anteriormente como uma característica da melancolia, de modo que os indivíduos estejam constantemente na expectativa por novas informações, novos produtos a serem consumidos. A realidade se desintegra rápido por ser constituída de informações que tão cedo se tornam obsoletas. No meio digital, a temporalidade é desvinculada do passado e o futuro é um conjunto de novas informações que estão por vir. Esse movimento, no entanto, tem um preço. “A limitação temporal cria um efeito temporal especial. Ela evoca uma sensação de impermanência que cria uma sutil compulsão para se comunicar mais” (Han, 2023, p. 49).

A ficção brasileira, assim, se volta para aquilo que permanece em meio a uma temporalidade efêmera. O desajuste é o conjunto de atributos daquilo que permanece em meio à expectativa pelo novo. Apesar de os sentidos e emoções dos indivíduos serem reificados pelo excesso de informações, a me-

lancolia permanece como indício da necessidade humana por coerência, de se sentir parte integrante do todo. Evitar a dor, ou melhor, evitar compreender as motivações da dor, causa mais dor. As narrativas de felicidade e sucesso fracassam em produzir uma sociedade feliz. A algofobia, inicialmente um atributo da reificação do indivíduo em relação às próprias emoções e sentidos, cria mais melancolia. A dor, tratada de forma desvinculada de suas motivações, produz um estranhamento.

Ainda sobre a narrativa brasileira contemporânea, Leyla Perrone-Moysés afirma, acerca da relação entre a ficção brasileira e a sensibilidade melancólica:



Apesar das desconfianças na narração e na descrição, esses escritores por vezes narram e descrevem cenas lembradas ou imaginadas. Em muitos deles, as cenas ocorrem em hospitais, cemitérios ou campos de batalha. A morte é um tema constante em suas obras, não apenas porque ela é o tema humano por excelência, tratado em toda a história da literatura, mas porque, em nosso tempo, ela está onipresente nos noticiários, nas imagens e até mesmo na recusa em aceitá-la. Nesses escritores, o sentimento de que estamos numa época terminal da humanidade se mistura à reflexão sobre a morte individual

(Perrone-Moysés, 2016, p. 208).

O sentimento de “época terminal da humanidade” e a reflexão sobre a morte individual são interessantes de serem discutidos por se relacionarem com a temática proposta pela presente pesquisa, propondo uma forma de compreensão do mal-estar na contemporaneidade e sua presença na literatura através das narrativas fatalistas, em um mundo descreditado e sem esperança. A sentimento de fim da humani-

dade é um aspecto do mundo pós-narrativo. O que se pode esperar do futuro quando não há uma narrativa que consiga tornar coerente a existência através do vínculo com as sabedorias do passado? Além disso, como tornar coerente a temporalidade presente, quando esta é percebida como um conjunto de fragmentos que impossibilitam os indivíduos de se estabelecerem no presente?

Ainda de acordo com Perrone-Moysés, a literatura contemporânea caracteriza-se por um sentimento de melancolia por “existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas tardia” (Perrone-Moysés, 2016, p. 208). A literatura contemporânea existe em um momento em que “as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação” (Perrone-Moysés, 2016, p. 208). Existir depois do fim de que, especificamente? Han (2023) aborda a atualidade como era pós-narrativa. A afirmação de Perrone-Moysés é a percepção de que as narrativas hodiernas são melancólicas por existirem após a crise da narrativa. Se a ficção literária não ancora o ser no tempo, fundamenta e dá sentido à existência, qual seria sua função? O intuito do uso da palavra função não é uma tentativa utilitarista velada de delimitar ou tornar a arte literária útil ao sistema, mas, como vem sendo desenvolvido, a crise da narrativa desperta o questionamento acerca das motivações para a escrita literária, diferente do *storytelling* e de informações voltadas para o consumo.

A discussão das características pertinentes à literatura brasileira no século XXI é interessante por apresentar indiretamente as motivações que auxiliaram na escolha das obras que são o objeto de estudo desta pesquisa, e por mostrar que a melancolia não está presente apenas como temática comum a obras de literatura brasileira atuais, mas como uma representação do mal-estar resultante dos paradigmas capi-

talistas de esvaziamento da narrativa. A melancolia, enquanto condição existencial e motivadora de uma reflexão acerca da própria condição, tem sua experiência esvaziada a serviço de um sistema que defende um ideal utópico de felicidade. A dor melancólica, tratada por meio de medicamentos paliativos, impede os indivíduos de refletir, pensar e compreender suas causas dor, ou mesmo se há uma causa.



Por um lado, a informatização da sociedade acelera sua desnarrativização. Por outro lado, em meio ao tsunami de informações, desperta a necessidade de sentido, identidade e orientação, ou seja, a necessidade de iluminar a densa floresta de informações na qual ameaçamos nos perder. A atual enxurrada de narrativas efêmeras, incluindo teorias da conspiração, e do tsunami de informações são, em última análise, dois lados da mesma moeda. Em meio ao mar de informações e dados, buscamos âncoras narrativas

(Han, 2023, p. 14).

É na ficção literária que a “desnarrativização” da sociedade é enfrentada, através de uma produção literária que utiliza os atributos que as narrativas efêmeras da sociedade pós-narrativa inutilizam ou tentam inutilizar. A melancolia, condição para a reflexão, tem seu sentido esvaziado na sociedade hodierna e encontra na ficção literária o potencial do seu desajuste e estranhamento dos paradigmas sociais e do esvaziamento narrativo em prol do consumismo. A algofobia é também um atributo utilizado na ficção atual como forma de transparecer como a melancolia é uma condição motivadora de reflexão acerca das possibilidades do existir. A melancolia é resultado da busca por âncoras narrativas, em uma realidade percebida através do estranhamento.



Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2013.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Petrópolis: Vozes, 2023.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LAGES, Susana Kampf. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Michel Augusto Carvalho da. O temor pelo sofrimento futuro: algofobia e melancolia na narrativa de João Anzanello Carrascoza. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



13

**A formação do Brasil em *O guarani*, de José de Alencar
e em *Tenda dos Milagres*,
de Jorge Amado**

Liz Lanne Costa Lima
Douglas De Sousa





1.

Introdução

A presente pesquisa tem como ponto de partida o discurso de posse de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras (ABL), no qual o autor se declarou alencariano: “quanto a mim, sou um rebento da família de Alencar” (Amado, 1942, p. 12). Essa declaração suscitou alguns questionamentos: quais obras de Amado possuem traços de José de Alencar? Em quais aspectos Alencar influenciou as obras de Amado? Com o objetivo de responder a essas perguntas, investigaremos a relação entre os protagonistas Pedro Archanjo, de *Tenda dos milagres*, e Peri, de *O guarani*. Mas antes de fazer uma análise comparativa das obras, alguns conceitos precisam ser compreendidos, a exemplo da architextualidade.

A architextualidade, de Gérard Genette, propõe que uma obra pode ter relação com outra mesmo que essa conexão não seja explicitamente referenciada. Ao afirmar, em seu discurso, que é alencariano, percebe-se que Amado incorpora traços dessa influência na construção de suas narrativas. Ambos os escritores compartilham o desejo de construir uma identidade nacional, utilizando personagens que são alvos de preconceito e inferiorizados, tratados como selvagens ou escravos. Acredita-se, então, que, por meio desses personagens, há uma representação do Brasil, de elementos identitários do passado histórico.

Nessa direção, apesar de Alencar ser um dos principais representantes do Romantismo, transfigurou aspectos da literatura europeia. Um exemplo disso é a relação de Peri com os cavaleiros medievais. Mesmo assim, fez do indígena um símbolo nacional brasileiro e valorizou sua cultu-

ra. Com a intenção de criar uma literatura autenticamente brasileira, Alencar forneceu o ponto de partida para que outros escritores começassem a explorar novos cenários e personagens distintos.

De maneira semelhante, Amado exalta os negros, a cultura afro-brasileira e os baianos, com o propósito de evidenciar uma literatura que enfrentava o preconceito e promovia a mestiçagem como identidade nacional, contrariando a ideologia de branqueamento que predominava na época. No que concerne a esse aspecto, recorre-se a um trecho do escritor baiano, que, em entrevista, afirma: “porque, como eu digo sempre, só há uma forma de lutar, combater e vencer o racismo e acabar com o racismo, é com a mistura de raças, de sangue, de culturas. E aqui foi onde começou no Brasil esse processo”⁸. *Tenda dos milagres* é um dos seus romances favoritos; nele, Amado conseguiu abordar, abertamente, a mestiçagem e a repressão sofrida pelos afro-brasileiros, mesmo em um período de censura (Amado, 2012).

Isso posto, pretendemos comparar os protagonistas dos romances referidos, observando o negro e o indígena como elementos centrais para a formação de uma literatura com identidade brasileira. A análise será baseada na teoria da arquitextualidade de Gérard Genette, conforme já mencionado, enfocando aspectos como a mestiçagem e o sincretismo religioso. Esta pesquisa, ainda pouco explorada, representa apenas uma das muitas possibilidades de estudo sobre esses grandes nomes da literatura brasileira.

⁸ Trecho de uma entrevista que está em seu acervo, na Fundação Casa de Jorge Amado



2.

Arquitecturalidade

A arquitecturalidade é uma subcategoria da transtextualidade, proposta por Gérard Genette e desenvolvida na obra *Palimpsestos*. Nela, o teórico argumenta que “um texto pode sempre ler outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (Genette, 2006, p.7). É como uma receita de bolo: o processo sempre inclui a massa e os ovos, mas cada pessoa pode acrescentar mais massa, mudar o recheio ou o sabor. No entanto, ainda será um bolo. Da mesma forma, no texto literário, é possível atualizar algumas informações, mas ele sempre tratará de um assunto que já foi abordado anteriormente.

O palimpsesto é “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette, 2006, p.7). Portanto, o texto depende do tempo, do espaço, da cultura daquele que for escrever. Essa teoria se insere no campo da Literatura Comparada, vertente de estudo que surgiu a partir da percepção de que as obras literárias dialogam entre si, revelando influências de leituras anteriores. Desse modo, compreende-se que nada é absolutamente original: os textos são constantemente reescritos em diferentes tempos e formas e, a partir de ideias prévias, novas ideias são elaboradas. Nas palavras de Tânia Carvalhal:



A literatura comparada deve seguir o desenvolvimento das ideias e das formas e a sempre nova transformação de matérias idênticas ou similares nas diversas literaturas da Antiguidade e dos tempos modernos e deve descobrir as influências de uma literatura sobre a outra nos seus recíprocos relacionamentos — explica-se no próprio nome

(Carvalho, 1994, p.61)

Conforme a autora, a Literatura Comparada se preocupa em identificar possíveis influências entre literaturas de diferentes épocas. Do mesmo modo que existem diversas teorias sobre o amor, elaboradas na tentativa de explicá-lo a partir de reflexões anteriores, a pesquisa literária recorre a fontes prévias na busca por novas interpretações. Nas obras literárias, esse processo ocorre quando o autor, também leitor, entra em contato com outros escritores e, consequentemente, traços dessas leituras podem manifestar-se em sua produção textual. Assim, Nitrini argumenta que (2000):



*O interesse de Aldridge pela "influência" é que ela ajuda a expor por que um escritor exprime um pensamento ou um sentimento daquele modo determinado. Compreender uma fonte mostra processo de composição e ilumina o pensamento de um autor. Segundo este autor, podemos analisar uma passagem altamente poética em Shakespeare e elucidar os valores estéticos que aí encontramos, mas não podemos estar seguros de que Shakespeare passou pelo mesmo processo estético e emocional na criação da obra que passamos na nossa experiência de sua interpretação. Mas se nós conhecemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição*

(Nitrini, 2000, p.130)

A influência surgiu em contraponto à ideia de imitação, porque, apesar de um escritor escolher determinada forma de contar a história, a escolha da temática ainda será algo novo. Para Nitrini, essa perspectiva orienta uma leitura mais aprofundada do texto, permitindo compreender melhor as escolhas do escritor. No caso de Shakespeare, por exemplo, mesmo com a identificação de paráfrases de Montaigne, sua obra não perde valor; ao contrário, esse traço ajuda o pesquisador a interpretar o texto com mais precisão e evidencia a capacidade criadora do autor, como afirma Nitrini:

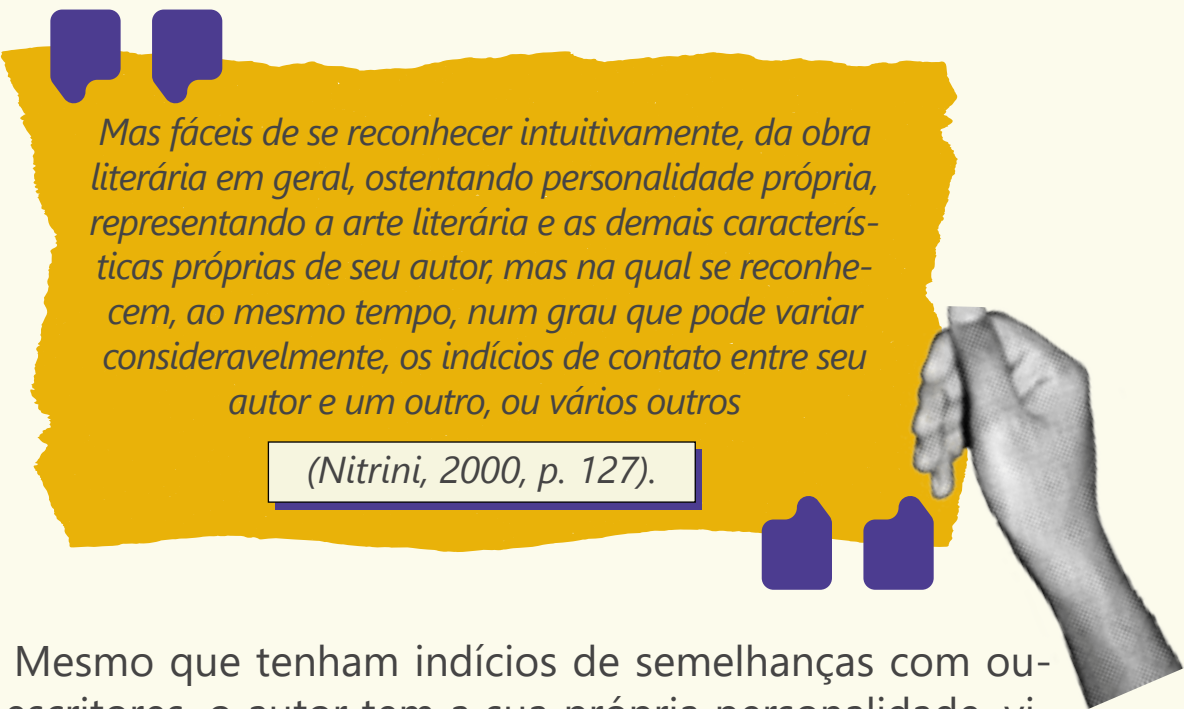


A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, sua marca própria, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. E muito importante considerar com algum cuidado as relações entre os dois elementos da originalidade relativa: o esforço criador e o condicionamento da época

(Nitrini, 2000, p. 141).

De acordo com o trecho, a originalidade está relacionada à maneira como o escritor dialoga com o contexto histórico, social, cultural e com o público de sua época. Desse modo, a inspiração é muito mais um auxílio para a construção plena da obra, evidenciando que a criação literária é um objeto humano. Assim, Nitrini (2000, p. 130) esclarece que “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considera-la um produto humano, não um objeto vazio”. Em vez de desvalorizar os textos, essas influências evidenciam a bagagem teórica e o conhecimento de mundo do autor, conferindo maior riqueza e profundidade às suas obras.

Além disso, a noção de arquitextualidade pode ser relacionada à ideia de Nitrini, uma vez que em um texto é possível identificar traços do estilo e da temática de outros escritores. Conforme observa Nitrini (2000):



Mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros

(Nitrini, 2000, p. 127).

Mesmo que tenham indícios de semelhanças com outros escritores, o autor tem a sua própria personalidade, vivências, história, ideologia, que acabam aparecendo no seu texto. Nesse cenário, todos os textos sofrem algum tipo de interferência de outras obras. Conforme Brunel (1983, p.19) afirma, “nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante”. Nesse sentido, nenhum texto está imune a sofrer influências de outros.

De volta à arquitextualidade, trata-se de um texto que foi inspirado em um anterior. No entanto, não o referencia explicitamente. De acordo com Genette (2006, p.11), “essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica”. Genette (2006) não especifica em quais textos se

inspirou. Esse mesmo aspecto pode ser observado nas obras de Amado, que, em suas narrativas, não menciona ter sido influenciado pelos romances de Alencar. No entanto, em seu discurso de posse na ABL, afirmou ser alencariano, especialmente no que se refere à maneira de representar o Brasil por meio da literatura.



3.

A representação do indígena em José de Alencar e do negro em Jorge Amado

***O guarani* (1856), de José de Alencar**

O guarani, escrito em 1856 por José Martiniano de Alencar, teve suas primeiras publicações em folhetins e é considerada uma obra fundamental para a consolidação de uma literatura genuinamente brasileira. O romance indianista inicia-se com uma descrição poética do Rio Paquequer, no Rio de Janeiro, retratando uma natureza tranquila. Em seguida, a narrativa alcança o ano de 1604, quando Antônio de Mariz recebe uma terra próxima ao rio e, junto com sua família e alguns aventureiros, parte em busca de fortuna e novas oportunidades. O enredo gira em torno de Ceci, uma jovem branca de família portuguesa, e Peri, um indígena profundamente dedicado a protegê-la. Em um episódio, Peri salva Ceci de uma grande pedra que ameaçava atingi-la. A jovem vive com sua mãe, D. Loredana, sua meia-irmã Isabel, filha de Mariz com uma indígena, e seu irmão D. Diogo de Mariz, cujo assassinato acidental de uma indígena Aimoré dá início ao conflito central da narrativa:



Peri voltou-se para ver donde partia o tiro, e reconheceu D. Diogo de Mariz que se aproximava lentamente acompanhado por dois aventureiros.

O moço ia atirar a um pássaro, e a índia que passava nesse momento, recebera a carga da espingarda e caíra morta

(Alencar, 2019, p.65).



A narrativa retrata o conflito entre a família de Mariz e os indígenas Aimorés, cujo mal-entendido leva à morte de quase todos, exceto Ceci e Peri. Em alguns capítulos, a narrativa retrocede para 1603, revelando a verdadeira intenção de Loredano, que planeja roubar a prata enterrada sob a casa de Mariz. Ao longo de um ano, o italiano elabora esquemas para matar e sequestrar Ceci, sem prever que Peri a salvaria de um incidente e que, dali em diante, decidiria permanecer para protegê-la, frustrando todas as suas tentativas:



No dia seguinte, por volta de duas horas da tarde, saiu deste lugar um só homem; não era ele nem o frade nem o selvagem. Era um aventureiro destemido e audaz, em cuja fisionomia se reconheciam ainda os traços do carmelita frei Ângelo di Luca.

Este aventureiro chamou-se Loredano.



Deixava naquele lugar e sepultado no seio da terra um terrível segredo; isto é, um rolo de pergaminho, um burel de frade e um cadáver

(Alencar, 2019, p. 83).



Nesse trecho, Loredano ainda é o padre Ângelo di Luca, e é revelado o momento em que ele se corrompe pelo desejo do tesouro. Ao saber de um homem que encontrou o mapa, o frei o mata, apodera-se do objeto encontrado e assume a identidade de Loredano, formando uma gangue para destruir a casa de Mariz, sequestrar Ceci e, enfim, alcançar o tão almejado tesouro.

A história termina com a casa de Mariz sendo incendiada durante a guerra contra os Aimorés, sobrevivendo apenas Peri e Ceci no Rio. Segundo Araripe Júnior (1958, 1970), algumas cenas do romance foram acrescentadas a pedido das irmãs de Alencar:



O que é para admirar é que José de Alencar dera por acabado o romance com a catástrofe em que desabou a casa de D. Antônio de Mariz. Mas, a pedido de suas irmãs, que liam a obra com o máximo interesse, permitiu escrever esse epílogo, da mesma maneira que, já por idênticos empenhos, supliciara o perverso Loredano em uma fogueira, pouco antes do desastre



(Araripe-Júnior, 1958 – 1970, p. 167).



O herói indígena salvou Ceci de vários perigos – da morte por uma flecha enquanto ela tomava banho, dos perigos da natureza, de Loredano e da guerra contra os Aimorés. No final, apesar de todo o cataclismo, ele conseguiu, como Hércules, retirar uma árvore da terra e atravessar o mar, mantendo a moça segura. Como um romance indianista, a obra apresenta o indígena como personagem principal, com ações heroicas e a capacidade de sobreviver apesar dos conflitos ao longo da trama. No próximo tópico, faremos um breve resumo da obra *Tenda dos milagres*.



4.

***Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado**

O romance *Tenda dos milagres* foi publicado em 1969, por Jorge Amado, renomado escritor modernista, cujas obras foram traduzidas para diversas línguas e adaptadas para o cinema. Nascido em 1912, em Itabuna (BA), e falecido em 2001, em Salvador (BA), Amado refletiu seu amor por sua terra natal em seus romances, ambientados na Bahia e habitados por personagens que representam as pessoas que viviam na região.

O romance regionalista valoriza a cultura, a paisagem e os habitantes do Morro do Pelourinho, na Bahia, conforme retratado por Amado: “os pandeiros, os adufes, os caxixis, as cabaças: os instrumentos pobres, tão ricos de ritmo e melodia” (Amado, 2008, p. 11). A narrativa se passa em 1969, com Fausto Pena recebendo a tarefa do Sr. Levenson de pesquisar a vida de Pedro Archanjo, especialmente a personalidade do bedel. Em uma entrevista, o ganhador do Nobel provocou grande repercussão ao questionar: “Qual é a história de Pedro Archanjo?” A partir desse momento, as pessoas passaram a se perguntar quem foi Pedro Archanjo, o que incentivou pesquisas sobre sua vida e consolidou sua imagem como um ícone do período:



[...] Vim até aqui para conhecer a cidade onde viveu e trabalhou um homem notável, de ideias profundas e generosas, um criador de humanismo, vosso con-cidadão Pedro Archanjo. Para isso, e somente para isso, vim à Bahia

(Amado, 2008, p. 24).

No segundo momento da narrativa, o autor descreve a trajetória de Pedro Archanjo, desde suas lutas contra o preconceito até sua morte. Durante as pesquisas, constatou-se que Archanjo possuía a personalidade de um intelectual que defendia sua cultura por meio de seus escritos, mas também era amante e Ojuobá, como ele mesmo afirma em sua autobiografia: “encontrou tempo bastante para a leitura, a pesquisa, a alegria, a festa e o amor, para todas as fontes de seu saber” (Amado, 2012, p. 176). O personagem buscou, em sua vida, escrever para que não existissem apenas obras preconceituosas, a exemplo dos escritos de Nilo Argolo, que usou sua influência como catedrático da Faculdade de Medicina da Bahia para assegurar que o preconceito gratuito persistisse:



Pequeno livro em cujas páginas o professor de Medicina Legal resumia e ordenava suas conhecidas ideias e teses sobre o problema de raças no Brasil. A superioridade da raça ariana. A inferioridade de todas as demais, sobretudo da negra, raça em estado primitivo, sub-humano. A mestiçagem, o perigo maior, o anátema lançado contra o Brasil, monstruoso atentado: a criação de uma sub-raça no calor dos trópicos, sub-raça degenerada, incapaz, indolente, destinada, ao crime. Todo o nosso atraso devia-se à mestiçagem

(Amado, 2008, p. 248).

Argolo utiliza suas obras para afirmar a suposta superioridade da raça ariana, diminuindo os negros e restringindo os espaços que lhes cabem, gerando violência verbal e moral. Em contrapartida, Archanjo, em *Apontamentos sobre a mestiçagem das famílias baianas*, defendia a cultura e o povo negro. Contudo, como simples bedel, acabou preso e demitido de seu emprego.

Amado também apresenta em sua obra o personagem Tadeu Canhoto, cuja mãe, Doroteia, confiou aos cuidados de Pedro Archanjo, pois o jovem não se interessava por trabalhos pesados e aspirava dedicar-se aos livros. Com o apoio da comunidade de Archanjo, Tadeu conseguiu tornar-se engenheiro.

Tenda dos milagres é uma das obras preferidas de Amado, por retratar abertamente a situação da população periférica e suas limitações financeiras. Isso não tem relação com a falta de conhecimento, pois Archanjo, mesmo vivendo na pobreza, conseguiu aprender “francês, inglês e espanhol” (Amado, 2008, p. 159) e leu muitos teóricos.

Archanjo realizou inúmeros protestos contra a polícia e políticos que pretendiam acabar com os terreiros de candomblé e restringir a liberdade de reunião. Por esse motivo, a polícia provocou muitas mortes nos terreiros, ou seja, a situação deixou de ser apenas ameaçadora e tornou-se violência efetiva: “quando estava no melhor de sua dança, chegou sarapedé, o homem do recado, e contou que os soldados vinham vindo com as armas embaladas para acabar com a festa de Ogum e arrasar o terreiro de Ijenã” (Amado, 2008, p.207). O trecho demonstra que os personagens apenas dançavam e comemoravam quando, de repente, a polícia aparece armada, pronta para agredir e destruir o terreiro. Em *Tenda dos milagres*, Amado denuncia os maus-tratos sofridos por essa população e reivindica um ambiente de convivência pacífica, respeitando a diversidade cultural do Brasil.



5.

A bravura dos protagonistas

Ao analisar os romances *Tenda dos Milagres* e *O Guarani*, é possível identificar semelhanças entre seus personagens. Destaca-se, inicialmente, a forma heroica com que são retratados. Isso porque Tanto Peri quanto Archanjo desempenham papéis de coragem, protegendo seu povo e, muitas vezes, adquirindo habilidades notáveis para resolver conflitos ou preservar a própria vida e a daqueles que amam.

Pela ordem de publicação, analisaremos, primeiramente, o personagem Peri, destacando suas atitudes heroicas e seus esforços para proteger Cecília. Posteriormente, focalizaremos Archanjo. Na obra de Alencar, Peri se torna herói ao arriscar a vida para salvar Ceci de uma rocha que caía em seu caminho. Encontrando forças para segurá-la e, percebendo que não suportaria o peso por muito tempo, o rapaz transporta a jovem para o lugar mais seguro possível, como se lê a seguir:



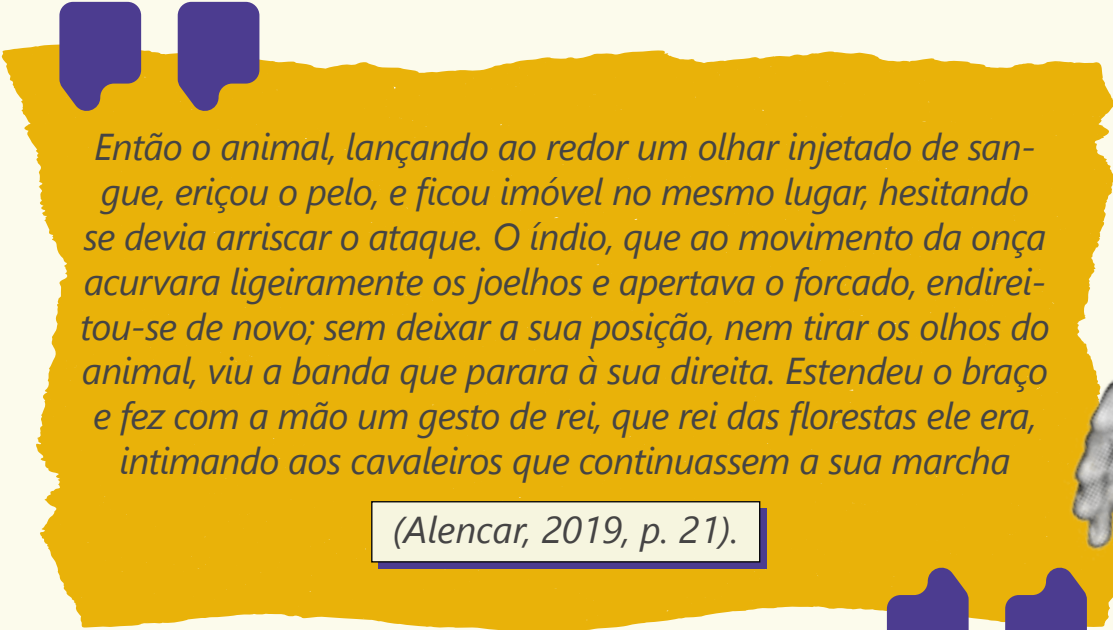
De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarava do seu alvéolo e ia rolar pela encosta. [...]

[...] Cecília ouvindo o grito erguera a cabeça e olhava seu pai com alguma surpresa, sem adivinhar o perigo que a ameaçava. Ver, lançar-se para sua filha, tomá-la nos braços, arrancá-la à morte, foi para D. Antônio de Mariz uma só ideia e um só movimento, que realizou com a força e a impetuosidade do sublime amor de pai, que era toda a sua vida

(Amado, 2019, p. 84).

Depois desse evento, o indígena se compromete a cuidar da moça pelo resto de sua vida: “em Peri, a dedicação sobrepujava tudo; viver para sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana era a sua vida” (Alencar, 2019, p. 145). Desde o momento em que Peri conhece a jovem e se encanta por sua beleza, opta por dedicar sua vida a protegê-la dos perigos da natureza e dos homens.

D. Antônio de Mariz, pai da moça, permite que Peri viva próximo à casa da família, uma vez que o jovem prefere permanecer em seu habitat natural e não aceita morar na residência de Mariz. Assim, ele passa a habitar uma árvore próxima, de onde observa o terreno e garante a segurança da jovem: “subiu então à esplanada, e foi nesta ocasião que a moça o viu entrar na sua cabana” (Alencar, 2019, p. 41). O indígena se sente mais à vontade em uma cabana na floresta, situada em uma clareira à frente de um forte ou terreno estratégico. Entre seus atos de bravura, destaca-se o momento em que ele utiliza suas mãos, sua força e seu conhecimento sobre a natureza para matar uma onça:



Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque. O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertava o forcado, endireitou-se de novo; sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita. Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha

(Alencar, 2019, p. 21).



Nesse recorte, destaca-se a postura do indígena diante de um desafio natural: a relação do homem com os perigos da floresta, representados pela onça que poderia ferir alguém. Ele demonstra familiaridade com a situação e, por ter crescido nesse ambiente, consegue dominar o animal. Além disso, o escritor utiliza linguagem poética para exaltar o protagonista, afirmando que ele fez “um gesto de rei” e completando que era “o rei das florestas”.

Outra cena em que Peri salva sua amada ocorre no final do livro, quando a casa de Mariz é atacada tanto pelos indígenas quanto por Loredano, que ateia fogo à residência. No incêndio, apenas Ceci e Peri sobrevivem, refugiando-se em um barco no rio ao lado da casa. Em seguida, enfrentam uma enchente provocada por um ciclone. Peri, com sua própria força, arranca uma árvore pela raiz para proteger Ceci, usando-a como uma canoa até que as águas baixem:

Peri alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos das árvores já cobertas de água e com esforço desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-o até as raízes. Três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo a retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado

(Alencar, 2019, p. 272).



Como se pode observar, o personagem possuía força e destreza quase sobrenaturais para proteger a si mesmo e sua amada. Da mesma forma que Peri estava sempre pronto para defender Ceci, Pedro Archanjo também se mantinha presente nas lutas contra aqueles que perseguiram os negros e os frequentadores dos terreiros de candomblé, demonstrando grande coragem para enfrentar tais desafios.

De volta ao romance *Tenda dos milagres* e contextualizando a cena supramencionada, é importante destacar que Archanjo era Ojuobá, um dos sacerdotes que incorporava Exu. Ele enfrentava o delegado Pedrito, que havia ordenado a destruição dos terreiros de candomblé e a morte daqueles que continuassem a praticar sua fé: "na cidade, o delegado Pedrito Gordo soltara a malta do terror com carta branca: invadir terreiros, destruir pejis, surrar babalaôs e pais-de-santo, prender feitas e iaôs, iyakêkêrês e iyalorixás" (Amado, 2008, p.). Pedrito tinha liberdade para ir a qualquer lugar e usar a violência para acabar com aqueles que permaneciam nos terreiros, ignorando suas ameaças. No entanto, as dondas de terrorismo não duraram muito tempo, pois a mãe de santo Majé Bassã alertou Archanjo e lhe disse para pronunciar a seguinte frase: "Ogun kapê dan meji, dan pelú oniban" (Amado, 2008, p.). Ao fazê-lo, o personagem conseguiria o domínio das cobras e de Oxumarê; e, por meio disso, mataria o inimigo que os perseguia. O trecho abaixo descreve o momento em que isso aconteceu:



Apontou as duas cobras em seu veneno enrodilhadas, os soldados sentiram medo mas ordem é ordem e ordem de quartel e de polícia é sem pena, sem apelo, sem revogação. Avançaram os soldados contra Ogun, as armas levantadas. Ogun kapê dan meji, dan pelú oniban. Ogun chamou as cobras e as cobras se ergueram diante dos soldados. Ogun avisou: quem quiser brigar terá briga, quem quiser guerra terá guerra, as cobras morderão e matarão, não vai ficar nem um soldado vivo. As cobras avançaram as línguas venenosas e aos gritos de socorro os soldados saltaram nos cavalos e fugiram, depressa foram embora, porque em sua dança sem parar Ogun chamou as duas cobras, Ogun kapê dan meji, dan pelú oniban"

(Amado, 2008, p. 207).

O trecho demonstra até que ponto a intolerância religiosa chegou, normalizando e incentivando a destruição dos terreiros de candomblé e ameaçando aqueles que resistissem. Para defender seu povo e garantir a liberdade de culto, Archanjo interveio, enfrentando os ataques com coragem e com os poderes concedidos ao Ojuobá. Após esse episódio, o delegado Pedrito deixou de atacar outros terreiros, e Archanjo foi retratado como um herói da Bahia e do povo do Pelourinho.



6. Considerações finais

A partir do estudo, notou-se a complexidade da arquiteturalidade genettiana, que identifica semelhanças entre autores influenciados mutuamente ao longo do tempo. De um lado, Alencar, por meio do indígena Peri e de sua linguagem poética, exalta as florestas e valoriza o povo brasileiro. Do outro, Amado, ambientando suas obras no Morro do Pelourinho, na Bahia, coloca como protagonistas os negros e Ojuobás, que enfrentavam preconceito e dificuldades para sobreviver.

Amado, no Modernismo, inspirou-se na literatura romântica de Alencar para construir romances ambientados no cenário brasileiro, colocando como protagonistas grupos sociais que foram escravizados e sofreram maus-tratos. Apesar da Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888, a Lei Áurea, que aboliu a escravidão legalmente, muitos negros e indígenas continuavam a sofrer preconceito. É nesse contexto que se evidencia a relevância de personagens como Pedro Archanjo e Peri na literatura.

Notou-se, ainda, que a temática indianista de Alencar, em *O Guarani*, foi fundamental para a construção da identidade nacional e para ruptura com a literatura da época. Como um dos precursores do romance brasileiro, ele explorou as aventuras e a vida dos indígenas, tema mais comum, antes, na poesia. Peri, o protagonista, é retratado como herói, sempre pronto para salvar Ceci, a filha de Mariz. Seu comportamento conquistou o respeito do pai da moça, que deixou de vê-lo como um selvagem e passou a reconhecê-lo como cavalheiro. Assim, Alencar humaniza o indígena ao batizá-lo e torná-lo cristão, colocando-o em posição de dignidade e respeito.

Da mesma forma, Pedro Archanjo, um negro, é retratado como herói por lutar pelo povo e melhorar a vida dos excluídos. Ele defendeu a liberdade religiosa em uma época em que os terreiros sofriam opressão da polícia e de políticos, enfrentando violência física e moral. Como Ojuobá, Archanjo recebe a ajuda de Exu para expulsar os soldados que ameaçavam os terreiros. Além disso, utilizou seus livros para promover debates sobre preconceito, desafiando as teorias de pesquisadores da época.

Amado e Alencar desenvolveram uma literatura que exaltava o povo brasileiro, destacando suas diversidades culturais e inovando o estilo dos romances da época. Ambos valorizavam a mistura de raças como forma de combater o preconceito e promover a convivência social, visão que remonta ao período colonial, quando portugueses, africanos e indígenas formaram uma complexa amálgama cultural.

Referências

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2019. 288.p.

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 320.p.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ántica, 2006. (Séries Princípios)

COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. (Orgs). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2.ed. Belo Horizonte: FAE/ UFMG, 2006.

JÚNIOR, ARARIPE. *Obra Crítica de Araripe*. Ministério da Educação, Brasília, DF; Rio de Janeiro, RJ; Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, RJ, 1958 – 1970. 512.p.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Transcrito de Brunel, P.; Pichois, E; Rousseau, A.-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983. P.19.



14

Corpo-Rio: Prostituição e maternidade na narrativa de Carla Madeira

*Andreza Clara Sousa Santos
Jurema da Silva Araújo*





1.

Introdução

Leyla Perrone-Moisés (2016) assume que, na contemporaneidade, a literatura é um dos poucos redutos de liberdade que nos restam. Para a autora, a literatura contemporânea não é definida por um período fechado ou por movimentos homogêneos, mas por uma condição histórica de instabilidade, marcada pela consciência da crise e pela pluralidade de formas e sentidos. Partindo disso e enquanto convite à crítica, *Tudo é Rio*, romance de estreia de Carla Madeira, oferece ao leitor questões que dialogam com a agudez dos nossos tempos, marcados pela dialética desejo e violência. Dentre as personagens do livro, destaca-se Lucy, uma prostituta, a qual ocupa lugar central na narrativa ao tensionar valores patriarcais que associam a feminilidade à pureza, à domesticidade e à submissão. Sua presença desestabiliza o imaginário social da pequena cidade em que a história se desenrola, expondo as contradições de uma moral que tolera a prostituição enquanto prática marginal, mas rejeita a mulher prostituta como sujeito de desejo, afeto e legitimidade social.

Nesse contexto, este artigo propõe analisar o entrelaçamento da prostituição e da maternidade na trajetória de Lucy, compreendendo-as como categorias atravessadas por disputas simbólicas. Parte-se do pressuposto de que a maternidade não constitui uma essência natural da mulher, mas uma construção histórica e sociocultural, frequentemente utilizada como dispositivo de controle sobre o corpo feminino. Ao engravidar, Lucy rompe com o lugar social que lhe é imposto, revelando como o estigma da prostituição opera para negar às prostitutas o reconhecimento de sua subjetividade e de sua maternagem. A análise dialoga com aportes

teóricos dos estudos de gênero, da crítica feminista e da teoria social, evidenciando como a narrativa de Carla Madeira pode ser lida como espaço de questionamento das normas que regulam o feminino, o desejo e a maternidade.



2.

Lucy e o lugar de tensão entre a prostituição e a maternidade

O livro *Tudo é Rio*, publicado originalmente em 2014, marca a estreia literária de Carla Madeira. O romance desenvolve-se em torno de três personagens centrais: Dalva, Venâncio e Lucy, cujas trajetórias se entrecruzam e conduzem a narrativa por temas como violência e desejo, por exemplo. Na perspectiva de um narrador heterodiegético que acompanha de perto os conflitos internos e externos dos personagens.

Nesse contexto, *Tudo é Rio* desenvolve-se em uma pequena cidade, na qual a vida de Dalva, Venâncio e Lucy se entrelaçam de forma intensa e trágica. Dalva e Venâncio conectam-se e apaixonam-se, revelando uma relação profunda, mas também marcada por conflitos que perpassam principalmente os ciúmes e a violência do personagem. Após o seu matrimônio, a relação do casal é atravessada por acontecimentos que desencadeiam uma série de episódios com tensões emocionais e questionamentos morais, sendo o mais contundente deles a violência doméstica praticada por Venâncio logo após o nascimento do filho.

É nesse momento que surge Lucy, a prostituta conhecida da cidade, que reorganiza a dinâmica entre os personagens. Seu corpo, seu trabalho e sua forma de existir se inserem na

narrativa para escarnecer e desestabilizar um ambiente aparentemente regido por valores conservadores, tornando-a alvo não só da curiosidade, mas também do preconceito. A personagem passa a ocupar um espaço de destaque na relação entre Dalva e Venâncio, desencadeando as tensões da narrativa. É a partir desse enleio que a figura da prostituta torna-se essencial para compreender as relações de poder, os estigmas da prostituição e a subjetividade da personagem na obra.

A presença de Lucy desestabiliza não apenas uma relação conjugal entre Dalva e Venâncio, mas também a forma como a cidade enxerga a moral e o corpo feminino. Sua figura vive uma dualidade entre o permitido e o proibido, revelando as contradições sociais e os espaços sociais - legítimos ou não - aos quais a prostituta normalmente é confinada. Logo, Lucy não é apenas um elemento narrativo que intensifica a história, mas também representa as tensões que atravessam as relações de poder que estão simbolicamente postas na obra.

Cumprе destacar que a temática da prostituição em *Tudo é Rio* emerge amalgamada à maternidade. Sob uma perspectiva histórica e religiosa, especialmente com o domínio do cristianismo, a Igreja exerceu grande influência ao consolidar a ideia de que o destino da mulher era exclusivamente a procriação e o cuidado com o lar. Assim, toda mulher que rompesse com essa referência seria percebida como transgressora, partindo-se do princípio de que “[...] graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, consequentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal” (Del Priore, 2011, p. 90).

Essa construção histórica contribuiu para consolidar a imagem da mulher como símbolo de pureza e maternidade abnegada, o que tornou incompatível a associação entre ser mãe e exercer sua sexualidade fora de um matrimônio.

A prostituta que gesta, nesse cenário, representa o despojo e a contradição dos valores patriarcais, pois é simultaneamente aquela que gera a vida e a que reproduz o “pecado” sexual. Logo, ela tem continuamente a sua maternidade deslegitimada e vista como uma falha moral e não como um viés da sua existência - o qual pode ser uma expressão de afeto e cuidado. Birman (1997) observa que a prostituição seria a materialização da inexistência de qualquer decência na mulher, pois a indecência feita carne é um indicador da decadência feminina, e a maternidade estaria ausente de seu horizonte existencial.

Desse modo, a negação da maternidade à prostituta revela o modo como a sociedade patriarcal regula os corpos femininos por meio da moral e do controle simbólico. O corpo da prostituta é concebido como profano e incapaz de exercer amor materno, uma vez que está marcado pela transgressão sexual e pela ruptura com as normas que associam a mulher à pureza. A maternidade, quando vivida por ela, torna-se um campo que trafega dialeticamente entre o estigma e o afeto. Isso posto, a figura da prostituta é vista como uma identidade deteriorada e que não pode contaminar ou prejudicar outros papéis sociais como o de mãe, filha ou esposa.

Essa percepção reforça as estruturas sociais que desconsideram que a mulher prostituta possa desempenhar outros papéis dentro do imaginário coletivo. Em *Tudo é Rio*, a presença de Lucy, em um primeiro momento, provoca a desestabilização da ordem social. Todavia, com o avançar da narrativa, o que se expõe é uma personagem cujas ações promovem a estabilidade e a coesão social. Embora aponte, à primeira vista, para uma contrariedade à ordem, esse movimento ambivalente assume contornos positivos na medida em que Lucy desponta naquela pequena cidade como aquela que devolve a muitas famílias o vigor por meio do gozo. Tanto homens quanto mulheres veem em Lucy um elemento restaurador da ordem: aqueles por usu-

fruírem do prazer da carne, estas por deixarem ao encargo de Lucy o entretenimento dos maridos - haja vista que muitas viam no sexo conjugal uma obrigação feminina.

Nesse sentido, Lucy é aceita socialmente por desempenhar habilmente o seu papel de prostituta. Isso tende a mudar quando a sua trajetória é traspassada pela maternidade. Isso porque, quando associada à prostituição, a maternidade é percebida como uma ameaça à ordem moral, pois há um rompimento do ideal da mãe sacrificada e dessexualizada. O estigma, pois, delimita o lugar social da mulher prostituta, funcionando como dispositivo disciplinador que define quais corpos podem ser reconhecidos como dignos de gestar e cuidar.

A associação entre maternidade e prostituição revela, por conseguinte, a violência simbólica que estrutura o imaginário patriarcal exposto na narrativa. Em contextos contemporâneos, a mulher que exerce a prostituição ainda é inserida em um lugar de marginalidade, porque está colocada fora do modelo patriarcal em que a mãe ideal é sinônimo de cuidadora e esposa. Assim, a maternidade das prostitutas é constantemente desacreditada, como se a sua atividade não as qualificasse como mães, sob a perspectiva de que o dever social e a única realidade possível da maternidade pertencem às mulheres que cumprem com o papel tradicional de mãe. Esse desempenho é imposto como uma questão que nasce com a mulher, isto é, é natural.

Entretanto, o que se compreende como maternidade não é uma essência natural da mulher, mas uma construção histórica e social moldada por discursos morais, religiosos, médicos e culturais – incluindo a literatura que historicamente reforçou tais concepções. Como observa Butler (2018), o que é aceito como instinto materno na verdade é uma construção social. A mulher que rompe esse modelo, como a figura da prostituta, é posta como anormal e desvirtuosa, sendo, portanto, notada como um ser incapaz de amar ou cuidar de forma legítima.

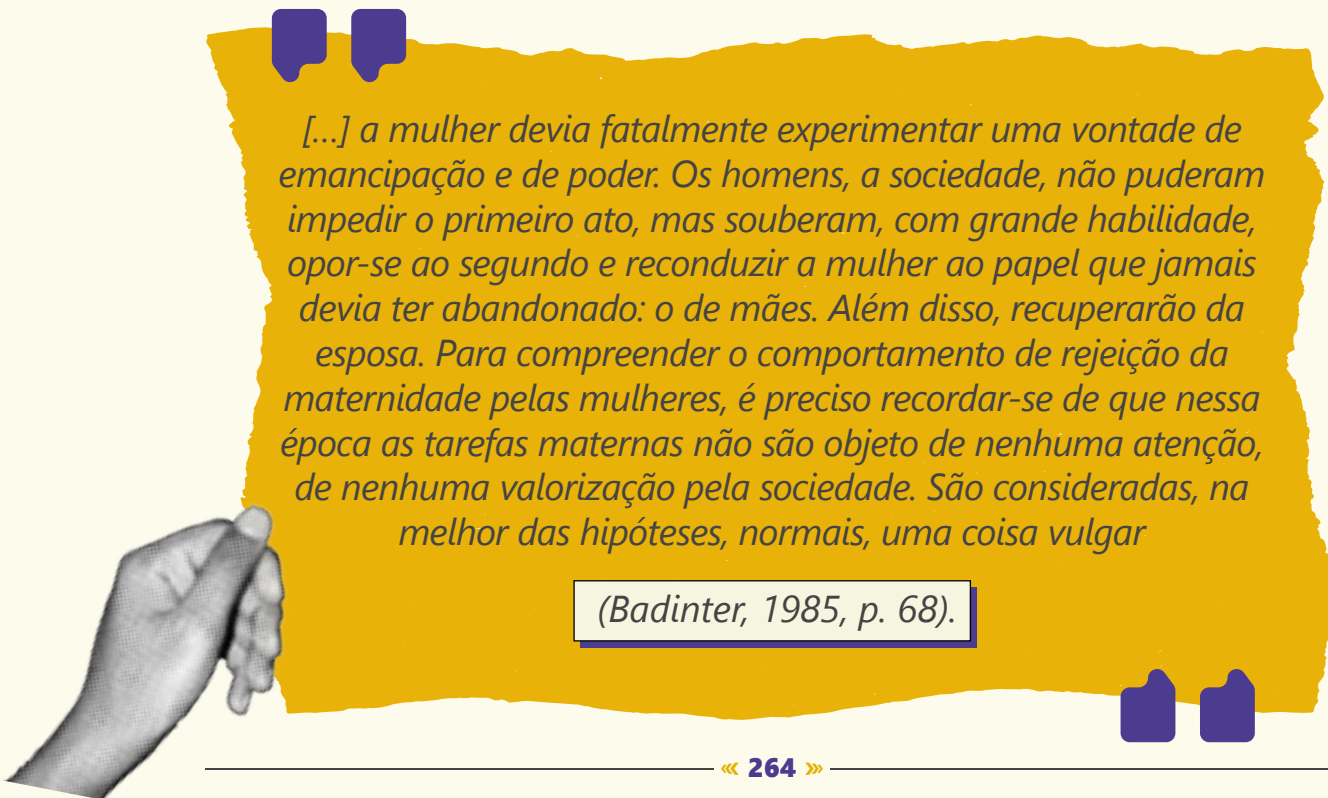
Essa construção funciona como um dos principais suportes para a ordem de gênero, definindo o que é ser uma boa mãe, mas também delimitando como mulheres podem ser reconhecidas como socialmente aptas a ocupar esse espaço. A prostituta torna-se, então, a mãe impossível, uma vez que o seu corpo está associado à sexualidade pública e ao desejo, algo incompatível com a ideia de abnegação que estrutura o ideal materno. Lucy representa essa mãe impossível, visto que oscila entre o profano e o sagrado, o público e o privado, o vício e a virtude. Ela encara e encarna, desse modo, diversas dicotomias.

O estigma não apenas desumaniza a prostituta, mas legitima práticas de controle sobre sua vida reprodutiva. Políticas públicas, decisões judiciais e outras intervenções reforçam que essas mulheres devem ser vigiadas. O corpo da prostituta torna-se um objeto de intervenção em que sua capacidade de criar e gerir é questionada e desautorizada, isto é, a sua autonomia é reduzida quase ao grau de inexistir.

A maternidade, sob esse ponto de vista, é um marcador político que possui privilégios e punições. Enquanto algumas mulheres têm sua função materna celebrada, outras sequer são legitimadas. A sociedade dita quem é digna da maternidade e quem deve ser excluída dessa possibilidade. Além disso, esse enquadramento não é apenas discursivo, mas também institucional. Em alguns contextos, profissionais do judiciário operam sob uma perspectiva moralizante e interpretam a prostituição como sinônimo de negligência, o que leva à abertura de processos e à perda de guarda baseada em estigmas do imaginário social. Assim, a figura da prostituta aglutina diversas contradições sociais, especialmente a da maternidade utilizada como mecanismo de controle social, disciplinando corpos e, por vezes, considerando-os desviantes.

Tal leitura moralista associa a prostituição à incapacidade de cuidado, revelando a função política da maternidade na manutenção da instituição família e, inclusive, do funcionamento do sistema capitalista, uma vez que, sem a invisibilidade do trabalho de cuidado exercido pelas mulheres, ele não prosperaria. Para Federici (2004), atividades como gestar, parir, amamentar, cuidar, alimentar, limpar, educar e manter a vida cotidiana produzem a força de trabalho que o capitalismo explora — mas sem pagar por ela. Esse trabalho é condição material da produção capitalista, embora seja naturalizado como “vocação feminina” ou “amor”.

De modo mais específico, acerca da naturalização dos papéis de gênero, é possível afirmar que a maternidade não é um dado biológico, mas uma refinada construção histórica, social, cultural e ideológica. Ela é motivada, como observa Elisabeth Badinter (1985), por variações do amor materno no tempo e no espaço, fenômeno visto, por exemplo, no desempenho da função materna por amas de leite. Isso significa que a maternidade passou por transformações históricas relevantes, acentuando o seu valor como norteador de gênero a partir da modernidade. Sendo assim,



[...] a mulher devia fatalmente experimentar uma vontade de emancipação e de poder. Os homens, a sociedade, não puderam impedir o primeiro ato, mas souberam, com grande habilidade, opor-se ao segundo e reconduzir a mulher ao papel que jamais devia ter abandonado: o de mães. Além disso, recuperarão da esposa. Para compreender o comportamento de rejeição da maternidade pelas mulheres, é preciso recordar-se de que nessa época as tarefas maternas não são objeto de nenhuma atenção, de nenhuma valorização pela sociedade. São consideradas, na melhor das hipóteses, normais, uma coisa vulgar

(Badinter, 1985, p. 68).

Esse recorte evidencia que a maternidade foi historicamente instrumentalizada para restringir as possibilidades sociais das mulheres. No caso das prostitutas, a problemática se acentua, já que a sua maternidade é constantemente deslegitimada, reforçando a tentativa social de reescrevê-la a um modelo de feminino aceitável. A mulher prostituta que exerce a maternidade ocupa um ponto de tensão que materializa a existência de dois marcadores ambíguos: a sexualidade extravagante e a maternidade recatada.

A figura da mulher prostituta e mãe revela, assim, uma subjetividade formada na negociação constante com o estigma. A mulher e a mãe precisam continuamente provar sua competência materna, uma exigência excepcional que não se aplica às mulheres que, em alguma medida, não cumprem modelos de feminilidade. Existe uma necessidade de validação permanente no lugar simbólico que a prostituição ocupa, como se a mulher fosse lida como consequência direta da prostituição, não como expressão das vulnerabilidades estruturais. Essa dinâmica contribui para os sentimentos de culpa e inadequação que não decorrem da realidade factual, mas da violência simbólica que redefine sua identidade materna como falta.

Apesar da tentativa de deslegitimar sua maternidade, prostitutas constroem formas de exercer o cuidado. Renata Casemiro Cavour (2011) argumenta que umas das razões de permanência da prostituição é a garantia de renda para que muitas mulheres forneçam cidadania aos seus filhos e também autonomia diante de relações conjugais atravessadas pela violência ou abandono. Isso posto, maternidade não é incompatível com a prostituição, como sustenta o imaginário patriarcal, mas constitui segurança financeira a essas mulheres. Ao desafiar o estigma de que são inaptas ao cuidado, afirmam-se agentes de sua própria vida.

Ao dar destaque a esse corpo, Carla evidencia, em *Tudo é Rio*, que o estigma da prostituição opera como dispositivo de controle, regulando comportamentos e limitando as inúmeras possibilidades de existência para mulheres que fogem do modelo idealizado de feminilidade. A partir de sua diegética, a narrativa navega pelas contradições da prostituição feminina, permitindo explorar como a literatura não apenas pode reproduzir, mas também desestabilizar os discursos sociais que moldam a identidade da mulher prostituta.

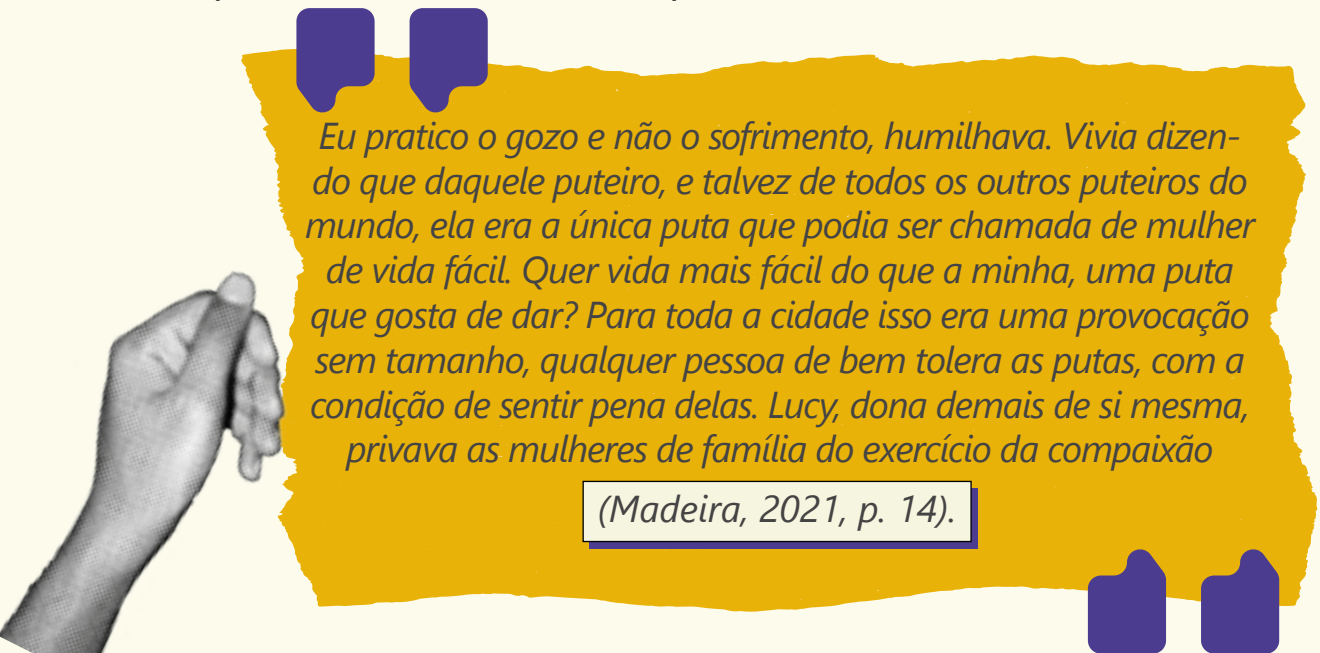
No início do primeiro capítulo, por exemplo, é explorado o trabalho de Lucy e como em sua relação com a profissão não é chamada de prostituta, e sim de puta, eivando o sintagma de estigmas que tentam reduzi-la a mero objeto, mas que revelam, sobretudo, uma personagem que evoca pelo gozo o poder sobre o seu desejo e a sua sexualidade. Sob esse prisma, o adjetivo funciona como mecanismo de desestabilização, como afirmado por Leandro Andrade:



Puta. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro. Mas não era puta só por isso. Se só por isso fosse, podia ter outros nomes mais respeitosos, como meretriz ou prostituta. Era puta e pronto, que essa palavra, a seco, carrega um xingamento, que quem conhecia Lucy queria logo desabafar. Tinha um jeito baixo e arrogante de provocar todo mundo esfregando o sexo sem censuras, descobrindo os seios e atirando palavras cruas encharcadas de lama

(Badinter, 1985, p. 68).

Além disso, a forma como Lucy é vista “[...] esfregando o sexo sem censuras, “[...] descobrindo os seios” e “[...] atirando palavras cruas” indica que seu corpo e sua linguagem são vistos como provocação, algo que ameaça os valores estabelecidos e os estigmas da puta citados anteriormente. O corpo da prostituta revela-se, então, como território no qual se projetam moralidades e julgamentos. Lucy, à revelia, mostra-se como personagem que sensibiliza normas morais e sociais a respeito da sexualidade e do corpo feminino, fugindo às projeções de submissão e silêncio. Diferentemente do estigma social da prostituta, a personagem não se coloca no lugar de vítima da sociedade, posição recorrente nas narrativas literárias em que mulheres prostituídas são representadas como sem escolha, marcadas exclusivamente pela violência ou pela opressão. Lucy, ao contrário desses modelos, explicita que gosta de sua profissão e afirma sua relação com o próprio corpo e com o prazer de forma direta e provocadora.



Eu pratico o gozo e não o sofrimento, humilhava. Vivia dizendo que daquele puteiro, e talvez de todos os outros puteiros do mundo, ela era a única puta que podia ser chamada de mulher de vida fácil. Quer vida mais fácil do que a minha, uma puta que gosta de dar? Para toda a cidade isso era uma provocação sem tamanho, qualquer pessoa de bem tolera as putas, com a condição de sentir pena delas. Lucy, dona demais de si mesma, privava as mulheres de família do exercício da compaixão

(Madeira, 2021, p. 14).

Ao assumir que “gosta de dar” e ao se declarar “mulher de vida fácil”, a personagem se apropria de expressões usadas de maneira provocativa para transformá-las em afirmação de sua identidade, o que funciona como uma estratégia de poder, pois devolve para sociedade um olhar que rechaça e afirma-se como sujeito que escolhe e tem controle sobre o próprio corpo, destabilizando a lógica patriarcal que estrutura a sociedade.

Ademais, Carla Madeira opta por construir uma personagem que não se reduz ao padrão social. Lucy é retratada com autonomia e altivez, não como um objeto, mas como uma personagem complexa que amplia a maneira como a prostituição pode ser escrita, evidenciando os territórios de complexidade e discussão.

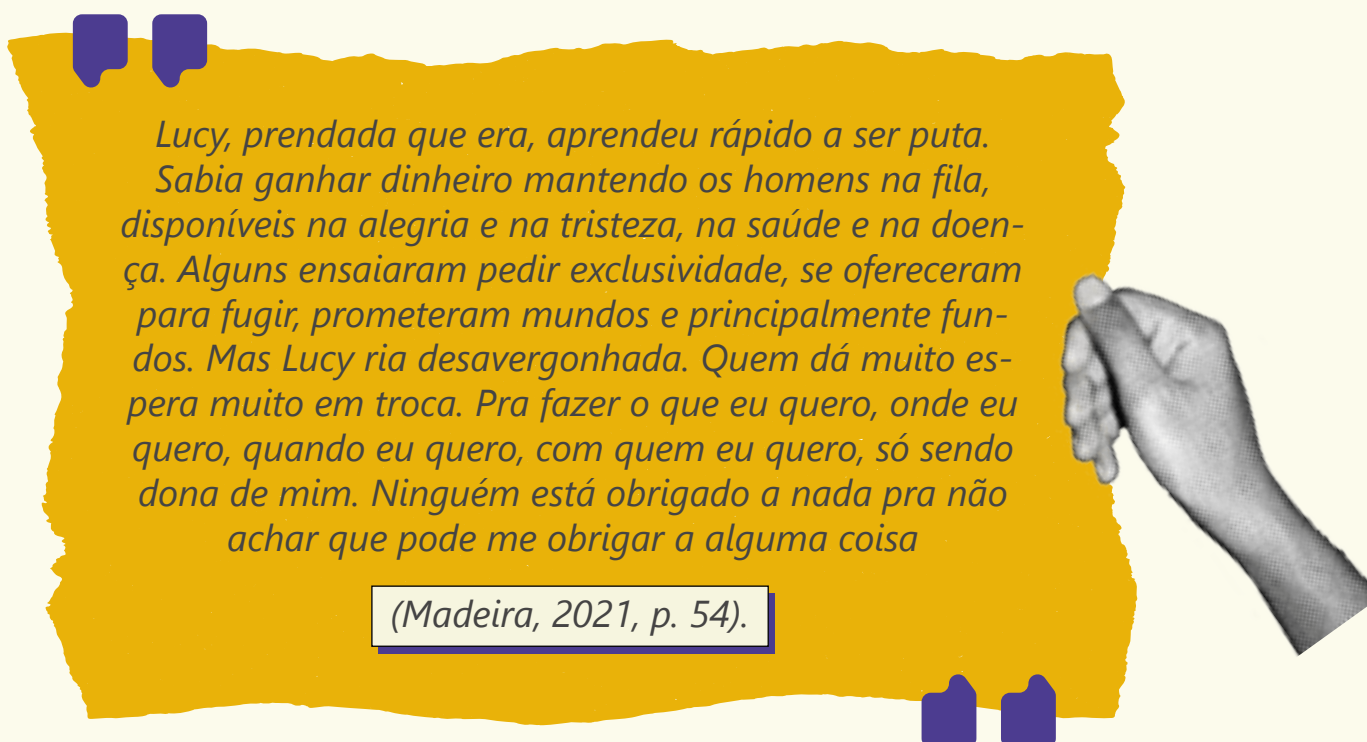
Assim, a presença de Lucy torna-se um catalisador que torna visíveis as inúmeras contradições das relações de poder e a forma como ela projeta sobre a prostituição e a realidade material e social que existe nesse espaço. A narrativa coloca como a personagem forja o domínio sobre o desejo masculino, invertendo a lógica tradicional que coloca a prostituta como objeto passivo. Isso pode ser observado no trecho abaixo:



Queria era curvar os joelhos, ver aqueles sujeitos tomados pelo desejo, desesperados, pagando qualquer preço, só para poder decidir se os levaria ao inferno ou ao paraíso. Puta-deus, dona de destinos. Não tinha ideia de que nesse reino as putas obedecem, são coisa disponível. Aguentam o cheiro, o peso, o hálito, as taras, as varas de qualquer um. Lucy era puta-virgem. Sonhadora. Queria testar seu poder

(Madeira, 2021, p. 46).

Nesse momento, a personagem percebe que pode controlar o prazer e, portanto, conquistar poder, desafiando o lugar de subordinação atribuído às prostitutas. Embora o contraste “não tinha ideia de que nesse reino as putas obedecem” revele a estrutura de dominação patriarcal que atravessa o trabalho sexual, Lucy contorna essa subjugação. Essa análise fica evidente com o desenvolver da ficção, quando Lucy, antes denominada “puta-virgem” devido à sua falta de experiência, adquire a malícia necessária, transformando um lugar de vulnerabilidade em um espaço de negociação e controle, como ilustrado no trecho a seguir:



Lucy, prendada que era, aprendeu rápido a ser puta. Sabia ganhar dinheiro mantendo os homens na fila, disponíveis na alegria e na tristeza, na saúde e na doença. Alguns ensaiaram pedir exclusividade, se ofereceram para fugir, prometeram mundos e principalmente fundos. Mas Lucy ria desavergonhada. Quem dá muito espera muito em troca. Pra fazer o que eu quero, onde eu quero, quando eu quero, com quem eu quero, só sendo dona de mim. Ninguém está obrigado a nada pra não achar que pode me obrigar a alguma coisa

(Madeira, 2021, p. 54).

Esse fragmento integra a reflexão de Rago (1991) de que a prostituição é um fenômeno urbano inscrito em uma economia do desejo, marcada por relações de troca e regulada por códigos morais que destinam as sexualidades insubmissas um lugar marginal, que está presente na trajetória de Lucy. Inicialmente chamada de “puta-virgem”, sua condição revela o choque entre a norma moral e a sexualidade que escapa ao controle patriarcal. Lucy rompe essa lógica afirmando: “só sendo dona de mim”. O corpo deixa de ser um objeto apenas para o satisfazer o homem, torna-se uma ferramenta de poder que ela mesma administra. A narrativa constrói a personagem como sujeito e não objeto, distanciando os estereótipos da prostituta, como dependente, iludida e presa a figuras masculinas. Lucy domina o seu corpo, o trabalho e as relações, afirmando, assim, a sua autonomia como indivíduo que transforma um espaço inicialmente vulnerável em território de negociação e autonomia.

Diferentemente do imaginário patriarcal que representa a prostituta como alguém sempre disponível e passiva diante do desejo masculino, Lucy assume uma posição ativa que seleciona seus trabalhos. A narrativa apresenta o poder como arma, retirando o lugar da prostituta de objeto e a inscrevendo como sujeito de desejo. A prostituta em *Tudo é Rio* não se submete ao olhar masculino, mas o provoca. O corpo de Lucy é sua ferramenta de poder e força e não de submissão. Essa postura ativa desloca Lucy da posição de corpo degradado, figura recorrente no imaginário patriarcal, e a inscreve como sujeito de poder, como observado no trecho: “Lucy escolhia quem queria e lançava a flecha. Os homens eram pegos de surpresa, tomados pelo acontecimento” (Madeira, 2021, p. 53). Esse movimento fica evidente, visto que não é a figura de Lucy que se desmoraliza, mas os homens que, ao serem intimados por seu desejo, revelam suas fragilidades e contradições.

A personagem fraqueja ao se apaixonar por Venâncio, único homem em toda a cidade que não se entrega aos seus caprichos. Dias se passaram até que eles começaram a se relacionar. Logo depois vem com a notícia de estar grávida. A maternidade parecia uma possibilidade para a personagem, algo que logo desmoronou como visto no trecho abaixo:



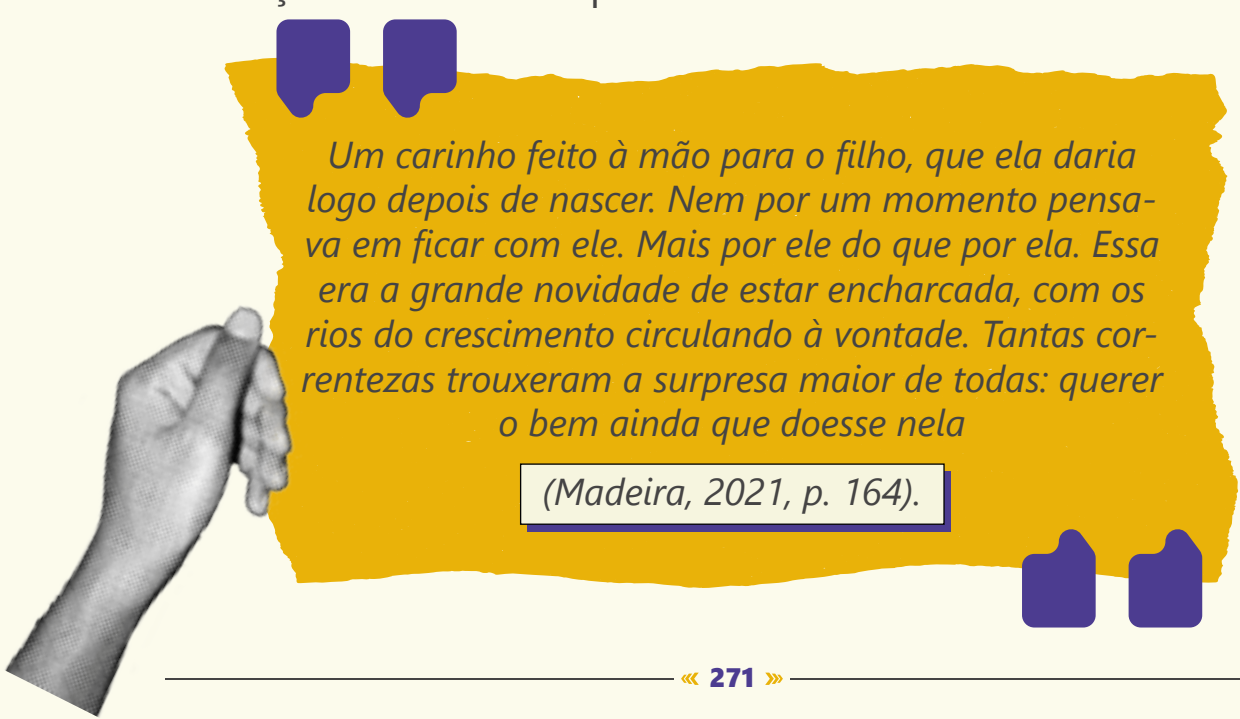
Lucy esperneou e não fez rodeio, foi direto ao assunto, a voz alta cortou o ar nítida, não havia engano: estava grávida. O quê? Berrou Venâncio apertando os dois braços dela, querendo partir ao meio a desgraçada. Não era uma pergunta, era um urro, um não estrondoso como um trovão depois do raio.

Quis que ela sumisse, tentou esmagar, embolar sua carne como um papel para ser jogado fora. O que, piranha? Sacudiu pesado, como se sacudir Lucy fizesse acordar uma outra vida nele. Grávida? Sua puta traiçoeira

(Madeira, 2021, p. 143)

Ao engravidar, Lucy rompe o pacto implícito que sustentava a relação, seu corpo deixa de ser ferramenta de prazer regulado pelo masculino e agora passa a ser possibilidade de laço, algo que Venâncio não admite que venha de uma prostituta. A utilização das palavras “piranha” e “puta traiçoeira” destaca o lugar simbólico que reserva às prostitutas: da culpa, da exclusão, da impureza. A mulher prostituta é vista como propriedade, mas nunca sujeito: pode ser usada, mas não deve ultrapassar o lugar de objeto, principalmente quando isso significa gerar um indivíduo.

Então, a prostituta não tem direito à maternidade, ao amor ou ao afeto. O estigma funciona como dispositivo de controle não apenas para sexualidade, mas também para reprodução. Enquanto ela afirma autonomia, desejo e poder, o mundo a sua volta reage de maneira a conduzi-la ao seu lugar de subalternidade. A reação de Venâncio expressa um comportamento normativo sobre o corpo da prostituta quando ultrapassa os limites de utilidade masculina. A gravidez gera uma reprodução de estigma e do poder em uma perspectiva patriarcal que perpassa o romance. Para Lucy, a gravidez não é uma possibilidade viável já que reconhece que se permanecer pode ser danoso para o seu filho pelas condições estruturais que a atravessam:

A hand is shown on the left side, holding a piece of yellow paper that has been torn at the edges. The paper contains a quote in Portuguese. There are two small purple speech bubble icons at the top left of the paper and two at the bottom right.

Um carinho feito à mão para o filho, que ela daria logo depois de nascer. Nem por um momento pensava em ficar com ele. Mais por ele do que por ela. Essa era a grande novidade de estar engravada, com os rios do crescimento circulando à vontade. Tantas correntezas trouxeram a surpresa maior de todas: querer o bem ainda que doesse nela

(Madeira, 2021, p. 164).

Nesse trecho, a autora utiliza a metáfora do rio para simbolizar a gravidez de Lucy, enquanto as correntezas representam os problemas e as turbulências que a acompanham. Mesmo assim, ela deseja o bem do filho e, ainda que doa, aceita não tê-lo por perto. Para ela, seria melhor que ele enfrentasse a vida sem a possibilidade de ser negado pelo mundo da mesma forma que ela é. Para Lucy, afastar-se dele não é abandono, mas um gesto ético. O amor materno revela-se na tentativa de poupá-los das violências simbólicas que recaem sobre ela. Nesse sentido, é possível aproximar-se da análise de Bourdieu (2002), para quem as mulheres são vinculadas a objetos ou símbolos cujo sentido é produzido fora delas, funcionando como instrumento de reprodução do capital simbólico masculino.

A narrativa sublinha que o impedimento de criar o seu filho nasce das violências estruturais que recusam a prostituta o direito ao vínculo materno. Mas, também é visto no trecho do livro que Lucy queria sua vida de volta, pois tinha seus egoísmos sem culpa. Seu corpo e seus orgasmos enfileirados faziam falta. "Gostava de ser puta. De ver aqueles homens rastejando, se derramando sob o poder de sua batuta" (Madeira, 2021, p. 165). Logo, a personagem quer sua identidade para além da maternidade, reivindicando seu prazer, seu trabalho e seu próprio corpo, recusando o modelo patriarcal que exige que a mãe sacrifique tudo. Como argumenta Badinter (1985), embora as mulheres tenham historicamente desenvolvido um desejo de emancipação e de poder, a sociedade patriarcal tenta reduzi-las à maternidade, exigindo um sacrifício total. Lucy, porém, recusa esse modelo, pois, mesmo que a maternidade tenha transformado algo dentro dela, não anulou sua subjetividade ou sua autonomia. A autora Carla Madeira constrói, portanto, uma mulher que recusa a lógica patriarcal associada à maternidade e reafirma o desejo como parte de sua identidade.

Além disso, Lucy pensa sobre o futuro do filho dentro do ambiente em que trabalha e reconhece que não seria um lugar digno para uma criança, no trecho abaixo:



Não queria um filho crescendo num puteiro, no colo daquelas mulheres tristes, dormindo nos lençóis manchados de porra. Vendo homens estúpidos pagando pelo que não conseguiam ter de graça, um bando de covardes que desistia de suas mulheres na cama em nome da convivência na mesa. Homens partidos. Vai entender por que uma puta que gosta de dar começa a se importar com a putaria. Mas Lucy começou. Tinha suas crenças, suas contradições e, de alguma maneira, suas lembranças

(Madeira, 2021, p. 164).

Assim, a experiência da personagem Lucy revela como a sexualidade feminina fora das normas é um espaço de exclusão e de medos, como visto no trecho: “Lucy quis muito, mais do que qualquer coisa em toda a sua vida, ficar com o filho. Mas a claridade que acorda tudo não demorou a agir. João nasceu pouco tempo depois” (Madeira, 2021, p. 168). Nessa passagem, é notável a complexidade da personagem, uma vez que, ao evidenciar essas perspectivas, Carla Madeira esgarça os limites dos estereótipos sociais.

O livro *Tudo é Rio* é um romance que, dentre as diversas possibilidades de leitura, questiona a moralidade e os valores da sociedade frente à prostituição. A trajetória de Lucy dialoga com a noção de poder foucaultiana de que o poder não atua apenas pela repressão, mas produz prazeres e resistências. Foucault (2001) sugere que o prazer e o poder estão profundamente entrelaçados: há prazer tanto em exercer o poder, como vigiar, controlar e investigar, quanto em escapar dele, enganá-lo ou subvertê-lo. O poder se alimenta do prazer em resistir, provocar e se mostrar diante desse mesmo poder. Lucy é como um rio: rompe, reinventa e arrasta.



3.

Considerações finais

Portanto, a análise da personagem Lucy em *Tudo é Rio* evidencia que a prostituição, longe de se restringir a um marcador moral ou a um destino de marginalidade, constitui um espaço complexo de produção de subjetividade, atravessado por disputas simbólicas e relações de poder. Carla Madeira constrói uma personagem que escapa aos enquadramentos tradicionais da prostituta vitimizada ou degradada, ao mesmo tempo em que não ignora as violências estruturais que moldam sua existência. Lucy emerge como figura ambígua, potente e contraditória, cuja trajetória revela os limites e as fissuras do imaginário patriarcal que insiste em controlar o corpo feminino e regular suas possibilidades de vida.

No que concerne à maternidade, o romance expõe de modo contundente como esse papel social é mobilizado como dispositivo de controle e exclusão. A gravidez de Lucy não é recebida como expressão de cuidado ou afeto, mas como transgressão intolerável, justamente por romper com a separação normativa entre sexualidade e maternidade. A impossibilidade de exercer plenamente o vínculo materno não decorre da ausência de amor, mas da violência simbólica que nega à prostituta o direito de ser reconhecida como mãe legítima. Assim, a maternidade, em vez de se configurar como instinto natural, revela-se como construção histórica, moralizada e seletiva, reservada apenas às mulheres que se adequam ao modelo hegemônico de feminilidade.

Nesse sentido, a decisão de Lucy de afastar-se do filho pode ser compreendida não como abandono, mas como gesto ético inscrito em um contexto de exclusões estruturais.

Ao reconhecer os limites impostos à sua condição social, a personagem afirma uma maternidade atravessada pelo cuidado e pela dor, mas também pela lucidez. Tal escolha tensiona o ideal da mãe abnegada e sacrificial, ao mesmo tempo em que preserva a autonomia da personagem, que se recusa a apagar sua identidade, seu desejo e seu trabalho em nome de um modelo materno imposto.

Por fim, *Tudo é Rio* demonstra a potência da literatura como espaço de problematização dos discursos normativos que sustentam as desigualdades de gênero. Ao dar centralidade à experiência de Lucy, Carla Madeira não apenas representa a prostituição feminina, mas desestabiliza os sentidos cristalizados que a associam à culpa, à indecência e à incapacidade de amar. A personagem funciona como metáfora de um corpo-rio que transborda, rompe margens e expõe as contradições de uma sociedade que tolera a prostituta enquanto objeto de uso, mas a rejeita quando ela reivindica humanidade, afeto e autonomia. Assim, a obra reafirma a literatura como campo privilegiado de resistência simbólica e de reescrita das experiências femininas silenciadas.



Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BIRMAN, Joel. Se eu te amo, cuide-se. Sobre a feminilidade, a mulher e o erotismo nos anos 80. In: BERLINK, M.T. (org). **Histeria**. São Paulo: Escuta, 1997. p. 89-132.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAVOUR, Renata Casemiro. **Prostituição feminina e maternidade**: estratégias de cuidado e sobrevivência. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2004.

FOUCAULT, Michel. Nós, os vitorianos. In: **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

MADEIRA, Carla. Tudo é Rio. Rio de Janeiro: Record, 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite**: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.



15

O narrador em *Autobiography of Red* de Anne Carson

*Jonas Vinicius A. da Silva Santos
José Ailson Lemos de Souza*





1.

Introdução

Autobiography of Red é um romance lançado em 1998, pela escritora canadense Anne Carson. A história é baseada no poema em fragmentos do autor grego Estesícoro, intitulado Gerioneida. O poema original conta a história de Gerião, um monstro vermelho alado que é um dos trabalhos de Herakles (Hércules), contada a partir da perspectiva do próprio monstro. Além do protagonista, temos personagens importantes como a mãe descrita como um rio, o pai (pouco citado) que é ouro e o cachorro de Gerião.

Apesar de sua importância, o poema escrito pelo autor grego só é encontrado em fragmentos devido a sua conservação, e é justamente nessa lacuna o que a autora brinca ao construir seu romance em versos. Para ela, balançar os fragmentos originais da Gerioneida permite a construção de um novo poema, com diferentes aspectos sobre a história sendo destacados. Porém, ela opta por traduzir e inserir no começo do livro o poema na ordem original em que se acredita ter sido escrito por Estesícoro.

Carson é uma estudiosa da literatura clássica, e suas obras são marcadas pelo trânsito criativo entre os registros e temas antigos e contemporâneos. Portanto, na sua versão da história de Gerião, temos um romance de formação de um rapaz gay apaixonado por um amigo chamado Herakles. A partir dessa descrição, podemos observar como a autora opta por utilizar determinados personagens, acontecimentos e características como metáforas. Assim, percebemos as nuances poéticas dentro do romance, de forma que o poema base serve como uma maneira de interpretar determinados aspectos escolhidos pela autora.

Em “A Posição do Narrador na Literatura Contemporânea”, Adorno (2003) comenta sobre a crise do como o narrador. Apesar de necessário dentro do gênero romance, o avanço de outras formas de arte, como o cinema e a televisão, teria colocado o narrador em cheque devido a sua forma arcaica de contar. Para tanto, os narradores vão se tornando cada vez menores, apesar de impossíveis de desaparecer. Com base nisso, o autor argumenta que os romances contemporâneos em que o narrador é abraçado a partir da estranheza, como, por exemplo, em Kafka, são os que se destacam.

Assim, objetivamos analisar o narrador de *Autobiography of Red* a partir dos preceitos apresentados por Adorno em seu texto. O livro em questão se destaca pela posição importante do narrador, assim como nos poemas clássicos, além de outros artifícios utilizados como o uso de aspectos para confundir o leitor entre o fantástico e o verossímil.

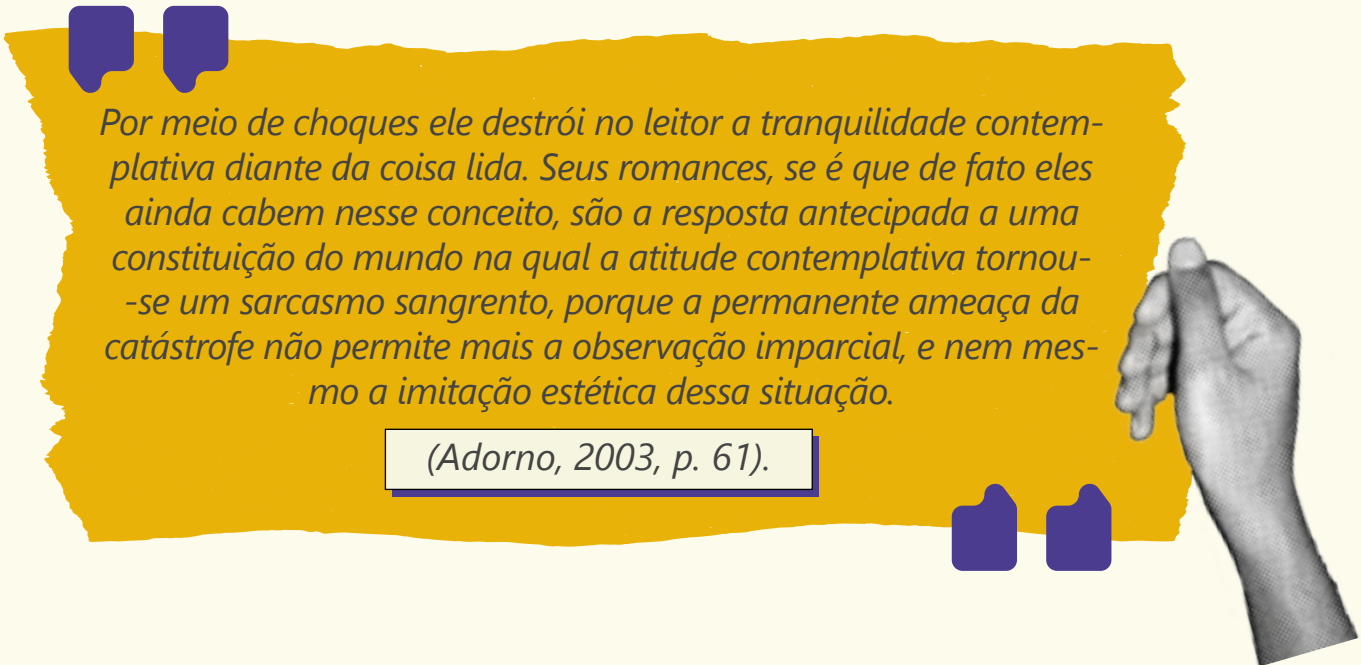


2.

Gerião era vermelho, tudo sobre ele era vermelho

O autor da Gerioneida, Estesícoro, foi uma figura complexa. Ele ficou cego por intermédio de Helena de Tróia, devido a uma blasfêmia proferida por ele. Porém, o grego recupera a visão após escrever um poema na tentativa de se redimir com a princesa. Tal fato não parece ser algo real e literal, uma vez que não é possível dar ou tirar a visão de alguém com essa facilidade. Porém, o que Carson destaca dessa história é a maneira como o próprio Estesicoro brinca com a realidade.

Podemos pensar em diferentes aspectos de *Autobiography of Red* que merecem destaque pela sua estranheza. A cor vermelha de Geryon, por exemplo, é normalizada pelos outros personagens, seres humanos comuns. Outra questão são as próprias asas do monstro, que aparecem em diferentes momentos, e apenas uma vez causam estranhamento, misturado com admiração. Sobre esse tipo quebra de paradigmas com a narração realista, Adorno (2003) argumenta que o narrador contemporâneo:

A hand is shown on the right side, holding a piece of yellow paper that has been torn at the edges. The paper contains a quote in Italian. There are two purple speech bubble shapes at the top left and two at the bottom right of the paper.

Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.

(Adorno, 2003, p. 61).

A esteira de pensamento do autor destaca Kafka pela sua estranheza e a maneira como o narrador é abraçado enquanto fio condutor da narrativa. Esse incômodo causado no leitor nos escritos kafkianos é uma de suas marcas registradas, assim como o uso forte de metáforas a fim de criticar ou descrever a contemporaneidade. Os textos do tcheco são marcados pelo fantástico em que cada elemento possui um significado por trás intrinsecamente ligado à visão de Kafka sobre diferentes aspectos.

Tal comportamento acontece de maneira semelhante em Carson conforme argumenta Stuart J. Murray (2005), “que a leitura fenomenológica de Carson sobre a experiência de vermelho intenso e não factual que é Geryon contribui para resgatar a expressão da vida subjetiva dos constrangimentos da linguagem e do pensamento convencionais”⁹ (Murray, 2005, p. 101 – nossa tradução).

Entrelaçando o pensamento de Adorno com o que foi pontuado, podemos pensar em diferentes aspectos que podem ser analisados com objetivo de entender particularidades do livro, uma vez que nada colocado por Kafka em seus contos e romances é meramente ilustrativo. No trecho destacado podemos notar que, para Murray (2005), a linguagem é um fator essencial para a construção de *Autobiography of Red*. Assim, o estudo voltado para o narrador, além de um aspecto essencial dentro do romance, é também um fator textual com suas particularidades que o destacam na produção contemporânea.

Nesse sentido, a estranheza destacada por Adorno ganha, em *Autobiography of Red*, um contorno político e social evidente. A cor vermelha e as asas de Geryon funcionam não apenas como elementos fantásticos, mas como marcadores de narratividade não convencional, uma diferença que acena para a liberdade de expressão e artística como norte incontornável, avessas a qualquer tentativa de domesticação. No contexto da Teoria Queer, o corpo de Geryon torna-se o próprio local da resistência; ele habita um espaço entre o humano e o inumano, o que espelha a exclusão e a marginalidade sofridas pelo sujeito dissidente nas estruturas normativas.

⁹ In this vein I shall argue that Carson’s phenomenological reading of Geryon’s own very red, non-factual, experience helps to rescue the expression of subjective life from the strictures of conventional language and thought. (Murray, 2005, p. 101).

O narrador de Carson, ao recusar-se a 'explicar' ou 'curar' Geryon de sua aparência, opta por narrar a partir dessa monstruosidade, transformando o estigma em uma afirmação de existência. Assim, o que era originalmente o sinal de uma fera a ser derrotada no mito grego, é reconfigurado por Carson como o alicerce de uma subjetividade complexa que desafia as expectativas de normalidade.

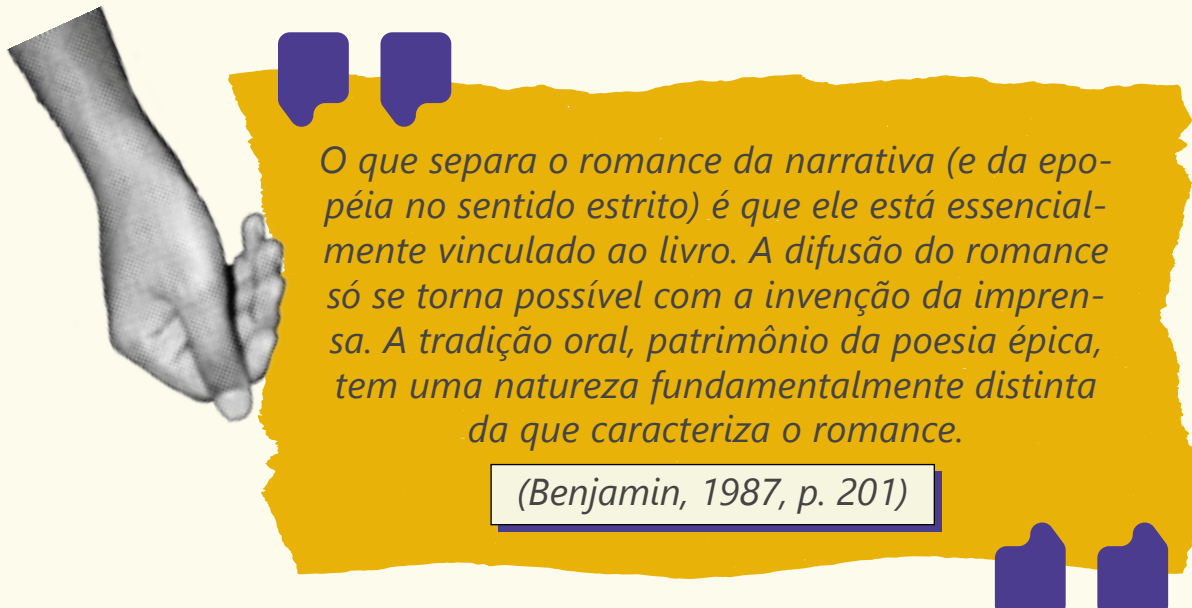
Voltando às peculiaridades do narrador na literatura contemporânea, Adorno (2003) afirma que "Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (Adorno, 2003, p. 55). A partir dessa afirmação, buscamos entender a maneira como o romance de Anne Carson se destaca dos demais, principalmente sob a óptica de que se trata de uma releitura de um poema grego. Porém, o livro em questão não é apenas a reprodução fiel dos acontecimentos do poema original e sim uma nova maneira de mesclar elementos do contemporâneo com a estrutura narrativa clássica.

O principal diferencial de *Autobiography of Red* é a maneira como a autora mistura dois aspectos diferentes da literatura em sua construção. Em termos estruturais, temos um romance em versos, ou seja, se apropria da versão clássica de contar uma história que foi sendo abandonada pela prosa moderna. Apesar disso, cada capítulo é aberto com uma frase prosaica, que contextualiza os sentimentos ou acontecimentos da parte em questão.

Dois exemplos da forma como isso ocorre são os capítulos XIX e XX em que o primeiro é aberto com a frase "*Reality is a sound, you have to tune in to it not just keep yelling.*" [A realidade é um som, precisa sintonizá-la, e não ficar gritando] (Carson, 1998, p. 88 – nossa tradução). Nessa frase podemos observar que se trata de uma reflexão sobre a realidade, não tem o objetivo de narrar diretamente a história de Geryon, e sim provocar o leitor a partir dos acontecimentos do romance.

Já no capítulo seguinte a abertura acontece da seguinte forma: "*Geryon fell asleep seven or eight times on the way to the volcano*" [Geryon adormeceu sete ou oito vezes a caminho do vulcão] (Carson, 1998, p. 93 – nossa tradução). Podemos observar o uso de uma narrativa direta que mostra ao leitor a posição de Geryon e acontecimentos, ao invés de reflexões. Portanto, é possível notar a maneira como, apesar de manter a narrativa clássica direta, Anne Carson não abandona a estrutura comum dos romances contemporâneos.

Sobre as mudanças ocasionadas na modernidade em torno da narrativa, Walter Benjamin (1987, p. 201) argumenta o seguinte:

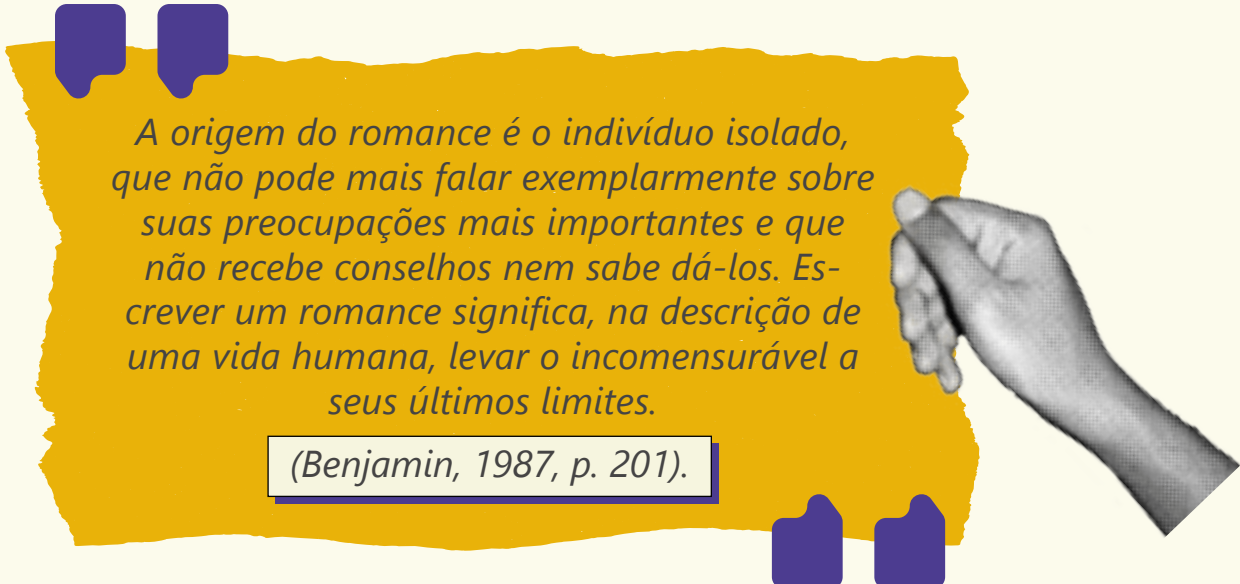
A hand is shown on the left, holding a piece of yellow paper that looks like it's been torn from a book. The paper has a rough, irregular edge. On the paper, there is a quote in Portuguese. There are also some blue and purple shapes that look like they are part of the paper or the background.

O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance.

(Benjamin, 1987, p. 201)

A partir disso percebemos diferentes nuances do livro de Anne Carson. Ele não tem como objetivo reproduzir fielmente o poema original, tampouco se propõe a ser uma epopeia. O subtítulo do livro é a *novel in verse* (um romance em versos) portanto, a autora deixa claro o que encontraremos em suas páginas, podemos observar também na afirmação do subtítulo, a maneira como a escritora entende o que é um romance, e a própria estrutura dele que não depende exclusivamente do uso da prosa.

Ainda na esteira da discussão de Benjamin (1987) o romance se caracteriza principalmente pela individualidade:

A hand is shown holding a piece of yellow, torn-edge paper. On the paper, there is a quote in Portuguese. The paper is pinned to a light background with two purple pushpins at the top left and two at the bottom right.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.

(Benjamin, 1987, p. 201).

Conforme o autor, entendemos que o romance corresponderia à individualização do ser. A epopeia é um escrito coletivo, em que o narrador atua como principal condutor da história que deseja contar. Isso também está atrelado a sua ideia inicial, que está intrinsecamente ligada à tradição oral em que o poema era declamado em público. Assim, o romance de Anne Carson mistura ambos os aspectos de diferentes formas, tratando-se também de uma transposição da epopeia para o romance.

Em linhas gerais, o narrador dentro do romance atua como principal fio condutor dos acontecimentos. Sua voz está presente no cotidiano de Geryon e os demais personagens, porém há uma forte individualização do personagem em que os sentimentos dele são transpostos para as páginas através da voz narrativa. Além disso, o narrador de Carson não é um narrador que se diminui conforme dito por Adorno, uma vez que o local de espaço que ocupa é de grande destaque dentro da própria construção da narrativa.

A posição do narrador dentro das versões da história de Geryon (De Carson e Estesícoro) pode ser notada também pela abertura de cada uma. Na tradução do grego para o inglês feito por Carson, a Gerioneida começa: "*Geryon was red everything about him was red*" [Geryon era vermelho, tudo nele era vermelho] (Carson, 1998, p. 15 – nossa tradução). Na abertura do poema, Estesícoro demonstra o principal fator de Geryon: sua cor. E a cor do personagem reflete também em sua personalidade, uma vez que tudo sobre ele era vermelho.

Já Carson opta por iniciar sua versão do monstro vermelho alado com a frase: "*Geryon learned about justice from his brother quite early*" [Geryon aprendeu sobre justiça muito cedo com o irmão] (Carson, 1998, p. 40 – nossa tradução). O que podemos notar é que Estesícoro começa seu poema com um fato definitivo sobre Geryon, ele é vermelho, enquanto a versão da autora canadense começa com o crescimento de Geryon. Ou seja, o narrador em terceira pessoa está nos apresentando um Geryon ainda por crescer, uma vez que ele aprendeu sobre justiça jovem, como é apontado.

Em ambos os casos, o narrador em terceira pessoa, tão importante para as epopeias gregas, se preserva. Mas as perspectivas perante o personagem divergem, a versão original nos mostra um Geryon já crescido, enquanto Carson constrói um personagem desde seu primórdio. Em ambos os casos podemos observar como o narrador funciona não só como um condutor da história, mas também como um narrador que conhece intrinsecamente o personagem, pois consegue desenhar suas emoções.

Outra particularidade do romance que merece destaque é a maneira como os diálogos são construídos. Enquanto alguns são construídos através das respostas de Geryon e a fala do outro sendo feita pelo narrador, alguns são feitos

de maneira direta. A relação com a família do personagem é essencial para o momento em que Herakles surge na história, pois, assim como no original, a chegada do outro é marcada pelo momento em que o protagonista é um monstro.

Apesar da sua aparência física ser marcada desde o começo, aspectos da convivência com a família do protagonista são essenciais para a sua formação. Por exemplo, Geryon era abusado por seu irmão quando mais novo e para esses momentos o narrador comenta que:



Às vezes, então, ele descia para o beliche de baixo e deixava o irmão fazer o que quisesse, ou ficava pendurado no meio, com o rosto pressionado contra a beirada de seu próprio colchão, os dedos dos pés frios em equilíbrio sobre a cama de baixo. Depois que terminava, a voz do irmão ficava muito gentil. Você é legal, Geryon, levo você para nadar amanhã, tá bom?¹⁰

(Carson, 1998, p. 47 – nossa tradução)

É possível observar no trecho destacado que Carson frequentemente omite aspas ou travessões tradicionais, integrando a fala diretamente ao fluxo dos versos. Isso cria um efeito onde a voz do personagem e a voz do narrador se fundem. Essa escolha remove a hierarquia entre o que é dito “fora” (ação) e o que é sentido “dentro” (pensamento).

¹⁰ Sometimes then he would descend/ to the other bunk/ and let his brother do what he liked or else hang in between with his face pressed /into the edge of his own mattress, /cold toes balancing on the bed below. After it was over his brother's voice/ got very kind. /You're nice Geryon I'll take you swimming tomorrow okay? (Carson, 1998, p. 47)

A incursão do narrador no episódio do abuso sofrido por Geryon revela uma camada ética fundamental na obra de Carson: a palavra narrativa surge como testemunha onde a subjetividade do personagem se fragmenta. Enquanto o abuso impõe a Geryon um silêncio que beira o não-ser, uma anulação da voz que o reduz à monstruosidade literal de seus fragmentos, o narrador assume uma postura de 'presença observadora' que não invade, mas traduz a dor em imagem.

Esse movimento afasta-se da crise do narrador proposta por Adorno, pois aqui a narração não é um artifício de autoridade, mas um suporte para o que é inexprimível pelo eu. Ao dar forma poética ao trauma, Carson permite que a experiência do 'corpo estranho' de Geryon seja mediada por uma linguagem que reconhece a complexidade do sujeito, transformando a dor privada em uma arqueologia da vulnerabilidade queer.

Ao descrever a linguagem como algo que se fragmenta fisicamente, Carson alinha sua técnica narrativa à estética do fragmento, onde o narrador não mais finge uma totalidade impossível. Em vez disso, ele assume o papel de observar as fissuras da linguagem, demonstrando que, na contemporaneidade, o diálogo não serve para suturar a experiência, mas para evidenciar que o sujeito e sua fala são estruturas intrinsecamente não-homogêneas e em constante ruptura.

Nesses momentos em que as ações de Geryon são mais fortes que as palavras, o personagem se abstém e vemos a voz narrativa se destacando. Um momento como esse é essencial para o protagonista devido a sua vida sexual que mais tarde é aberta com Herakles, e que já encontra dificuldades, fazendo parte da transmutação do personagem como monstro.

Portanto, a maneira como o protagonista é descrito como monstro faz parte da sua construção enquanto ser humano, gay, violentado, distante da família, e com dificuldade de expressar seus sentimentos. É notável também a maneira como o corpo de Geryon é visto enquanto algo acessível e que pode ser violado, como é feito com ele desde criança. Esse aspecto reflete semelhante vulnerabilidade dos corpos Queer, com frequência considerados menos importantes ou descartáveis pela sociedade.

Essa vulnerabilidade remete ao que Judith Butler define como o domínio da abjeção, um espaço habitado por aqueles que não gozam do estatuto de 'sujeitos' plenamente reconhecidos. Segundo a autora, a constituição do sujeito exige a expulsão de certas identidades para um domínio de desumanidade "As imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece." (Butler, p. 151, 2018)

No caso de Geryon, a sua monstruosidade física — as asas e a cor vermelha — coloca-o precisamente nesse lugar de ininteligibilidade social. O narrador de Carson, contudo, opera uma subversão ética ao não tentar 'curar' ou explicar essa abjeção para torná-la aceitável; pelo contrário, ele valida a existência de Geryon dentro da sua diferença, transformando o corpo vulnerável num local de produção de sentido e resistência contra as normas que tentam silenciar o que foge ao padrão humano convencional.

Nesse sentido, se a abjeção e a ininteligibilidade marcam o corpo de Geryon diante das estruturas sociais, a conclusão de sua jornada desloca essa percepção para o campo da interioridade e da potência. O espaço do vulcão, para onde o protagonista viaja no final da obra, surge como a metáfora definitiva para essa subjetividade em reconfiguração. Diferente do 'rio' que caracteriza a mãe ou do 'ouro' estático associado ao pai, o vulcão é um elemento de transformação latente; ele guarda

em seu interior a lava — o vermelho incandescente que Gerião carrega não apenas na pele, mas em uma vida interior que a linguagem convencional, ‘rachada’, falhou em expressar.

Essa transição do fardo à potência é consolidada quando o narrador sublinha que ‘pessoas com asas conseguem ver o vulcão e voltar’. Anne Carson opera aqui uma inversão da lógica do herói clássico: enquanto no mito original as asas e a monstruosidade justificavam a destruição de Gerião, no romance contemporâneo elas conferem ao personagem uma visão privilegiada da profundidade da existência.

Ao fotografar o vulcão, Gerião registra a própria interioridade, transformando o que era visto como estigma em uma ferramenta de autoria de si mesmo. O narrador, ao acompanhar esse despertar fenomenológico, demonstra que o sujeito contemporâneo é capaz de orquestrar sua própria sobrevivência ao aceitar que sua visão habita o espaço entre o abismo e a superfície.



3.

Pessoas com asas conseguem ver o vulcão e voltar

Estesícoro foi uma figura muito controversa e curiosa aos olhos contemporâneos. Sua maneira de narrar – contar a história de um monstro com sensibilidade – diferentes aspectos de sua vida sendo destrinchados com toques de ficção, nos mostra o porquê de ele despertar o interesse da canadense Anne Carson. Portanto, a construção de um romance tão complexo quanto *Autobiography of Red* faz jus ao seu poema original sem perder sua própria originalidade, uma vez que não se trata da primeira vez que a história de Geryon é recontada.

Para os gregos, mentir e errar tem o mesmo significado. Assim, utilizar diferentes textos para construir uma única história, mostra como Anne Carson brinca com contextos divergentes do que é um gênero textual. Temos uma introdução ao romance, assim como apêndices no começo do livro, o romance, escrito em versos, propriamente dito, fotografias sendo descritas, e uma entrevista ficcional. Todos esses textos formam um livro que se aproxima de uma quimera, o grotesco, e misturam o contemporâneo com clássico.

O narrador de *Autobiography of Red* se destaca dentro do livro, apesar de se apresentar de diferentes formas durante a construção da história de Geryon. Um exemplo disso, é a maneira como os diálogos se apresentam durante o romance. Além disso, a própria Carson pode ser vista como narradora nos momentos que antecedem e sucedem o romance em versos propriamente dito, como na entrevista e introdução.

Assim, o narrador do livro é construído de maneira incomum, não é um narrador tão centrado quanto no caso de Kafka destacado por Adorno, mas tem sua relevância e nunca se esconde. É possível encontrar vestígios da necessidade contemporânea de construir uma história com narrador mínimo, conforme aponta Adorno em alguns momentos, mas não é um ponto fraco dentro do livro, uma vez que, como dito, o contemporâneo e clássico são seres dançantes dentro da canção composta por Carson.



Referências

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador na literatura contemporânea. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-63

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**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

Butler, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARSON, Anne. **Autobiography of Red: A Novel in Verse**. New York: Vintage Contemporaries, 1998.

MURRAY, Stuart J. The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red*. *ESC: English Studies Canada* 31(3), 2005. p. 101-122. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/esc.2007.0053>



16

**As urdiduras criativas e
fundamentos históricos na
criação de *Os Tambores de
São Luís* e nos diários de
Josué Montello**

Saulo Barreto Lima Fernandes



O romancista maranhense Josué Montello, decerto, foi um escritor que buscava excelência naquilo que ele considerou como seu sentido de vida — *a Literatura*. E se há um livro seu que confirma esse ânimo e que merece um melhor tratamento quando explanamos sobre o conjunto de sua obra trata-se de *Os Tambores de São Luís*, que teve sua primeira edição lançada em 1975. Muito mais que carregar o nome da cidade em seu título esse, é de longe, o seu trabalho que conseguiu angariar maior repercussão entre leitores, intelectuais, acadêmicos e críticos em geral.

Outra peculiaridade quanto a esta narrativa em específico é que ela se apresenta, na própria visão do autor, como um de seus principais desafios, contando com um número significativo de comentários — de várias ordens — em seus diários.

E é justamente, por esse motivo, que há um subcapítulo específico no presente trabalho para abordá-la. Isso tudo no afã de identificar como o autor lidou somente com a elaboração dessa produção em particular. De forma paralela, também, a pesquisa busca registrar a recepção por parte da crítica em si bem como das suas principais considerações diante da repercussão que tomou, nem sempre positivas, deve-se dizer.

Como dito, a obra *Os Tambores de São Luís* é definitivamente uma das mais festejadas e que conta com maior número de reedições em diferentes editoras, inclusive em traduções estrangeiras. Não por menos, considerado pelo próprio autor, como seu maior desafio, aquela produção que demandou um maior preparo e o suprasumo de sua capacidade como escritor até então.

Uma obra dessa magnitude, decerto, requererá ao seu criador um esmerado cuidado diante da forma intercalada de produção, cruzamento de eixos narrativos, do tratamento com as fontes de pesquisas históricas etc. “[...] O mais longo

de meus romances, *Os tambores de São Luís*, passa-se, todo ele, numa noite, e é nessa noite que faço viver mais de quatrocentas personagens, condensado os três séculos da saga romanesca da escravidão no Brasil [...]” disse Montello (1998, p. 940, grifo do autor), na abertura de seu Diário do Entardecer, prenunciando assim a dimensão da grandiosidade narrativa em questão.

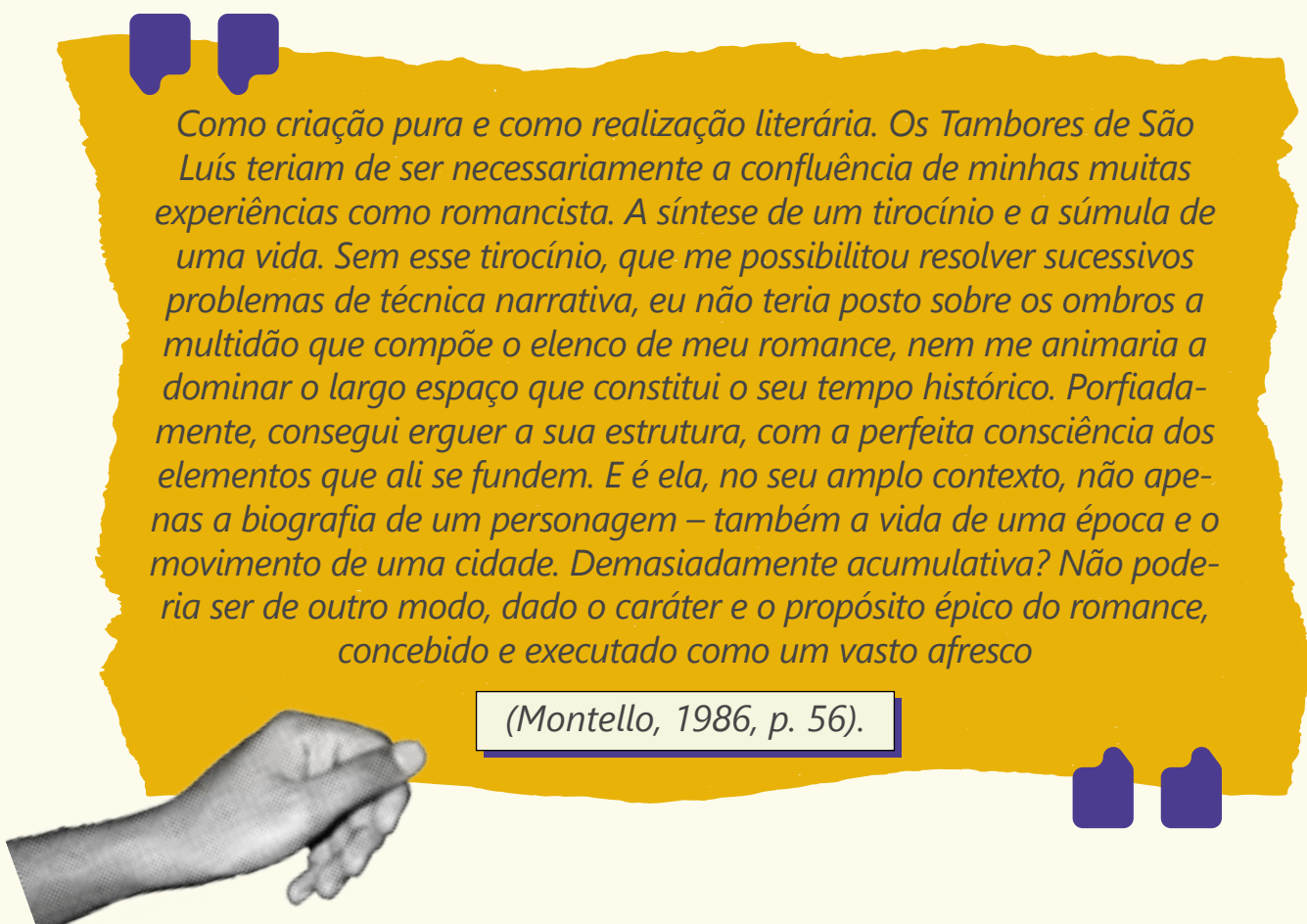
De forma óbvia, quanto maior a complexidade da obra, ato contínuo, maiores serão os desafios quando da sua composição. Uma trama que demonstra sua peculiaridade por contar com um número incomum de personagens e que se passa em exíguo espaço tempo. Isso sem falar que ela aborda como tema central um assunto bastante espinhoso ainda nos dias atuais — a escravidão negra brasileira colonial e pós-colonial. Além de ser um tema que suscite bastante discussões, a historiadora e professora Tania Regina de Luca (2020, p. 90) vai mais além: “Um tema dos mais importantes na História do Brasil é a escravidão, regime de trabalho que vigorou por mais de três séculos e cujas consequências se-guem presentes na sociedade contemporânea [...]”.

Pode-se afirmar que o Maranhão funciona como “um estado modelo” do que realmente representa o Brasil. Passou por praticamente todas as fases políticas do país — da colônia à redemocratização — e nos séculos passados fora um dos maiores destinos de negros africanos como mercadorias para uso de mão de obra escrava, tanto que chegou ao ponto de ser “[...] a única província a ter maior número de escravos do que de habitantes livres, nas estimativas populacionais de 1819 e 1823” (Vergolino; Nogueurol, *et al.*, 2016, p. 68).

Atualmente o Maranhão, segundo as últimas estimativas do IBGE, figura como o segundo estado com o maior número de quilombos, contando com uma população de

269.074 pessoas quilombolas¹¹. Esses indicativos demonstram não só a proporção que a escravidão possuía em sua plena instauração, mas as consequências nefastas decorrentes depois da sua contestável abolição.

Com o aumento nas últimas décadas da mobilização do movimento negro e de estudos nesse campo a obra, de certa forma, acabou se tornando uma vitrine, suscitando um interesse especial de uma importante parcela da população. Diante da abordagem da escolha dessa questão em específico, não por acaso foi uma das obras que rendeu maiores registros por parte dele em seus diários durante o período em que estava sendo elaborado. Assim se referiu Montello acerca desta questão:



Como criação pura e como realização literária. Os Tambores de São Luís teriam de ser necessariamente a confluência de minhas muitas experiências como romancista. A síntese de um tirocínio e a súpula de uma vida. Sem esse tirocínio, que me possibilitou resolver sucessivos problemas de técnica narrativa, eu não teria posto sobre os ombros a multidão que compõe o elenco de meu romance, nem me animaria a dominar o largo espaço que constitui o seu tempo histórico. Porfiadamente, consegui erguer a sua estrutura, com a perfeita consciência dos elementos que ali se fundem. E é ela, no seu amplo contexto, não apenas a biografia de um personagem – também a vida de uma época e o movimento de uma cidade. Demasiadamente acumulativa? Não poderia ser de outro modo, dado o caráter e o propósito épico do romance, concebido e executado como um vasto afresco

(Montello, 1986, p. 56).

¹¹ Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/assistencia-social/2023/07/populacao-quilombola-e-de-1-3-milhao-indica-recorte-inedito-do-censo>> Acesso em: 03 nov.2023.

De certa forma, demarcou o alcance da maior aspiração que teve em vida que é o reconhecimento como um autêntico romancista. Se antes havia ainda certa insegurança quanto a esse pormenor, agora com *Os Tambores de São Luís* não há mais. Pleno domínio da técnica narrativa, satisfação com o trabalho terminado, que não pode ser visto quando havia publicado os anteriores, sempre sua consciência o assaltava afirmando que poderia fazer melhor. Essa observação entra em consonância com o que a obra ganhou depois disso.

Para o romancista carioca Otávio de Farias (1986):



Mesmo não tendo a menor dúvida de que, de todos os romances de Josué Montello. Os Tambores de São Luís é o melhor – o mais completo, o mais vivido, tecnicamente o melhor acabado, e, certamente, o que deve recolher sua preferência –, não cederei à facilidade de falar em surpresa ou de recorrer ao chavão do ‘pulo’ que muitas vezes o romancista dá de um livro para outro. Quem leu com cuidado e boa disposição Cais da Sagração, não poderá se surpreender muito com a qualidade, a extraordinária qualidade mesmo, repito, desse Os Tambores de São Luís”

(Farias, 1986, p. 25).

Embora composta por uma plêiade infindável de personagens, um se arvora de modo incontestado — Damião. No artigo “O negro em Montello: uma análise da personagem Damião em *Os Tambores de São Luís*” a pesquisadora Meridalva Gonçalves de Sousa é precisa em destacar sua importância:



[...] Damião é o centro dinâmico de convergência e irradiação do romance que se fez original em tema e técnica de escrita por concatenar a sua angústia individual, que descreve com força narrativa o regime escravocrata com o horror da escravidão vivenciado na coletividade [...]

Sousa, 2018, p. 127).

Apesar de inúmeros outros, toda a história se fixa nele e através dele em suas memórias e perspectivas futuras. Não só do presente vivido, mas das suas constantes revisitações de suas gerações por meio de *flashbacks*. Neles, o protagonista foi recordando ora com remorsos ora indignado face as injustiças sofridas por seus entes mais próximos.

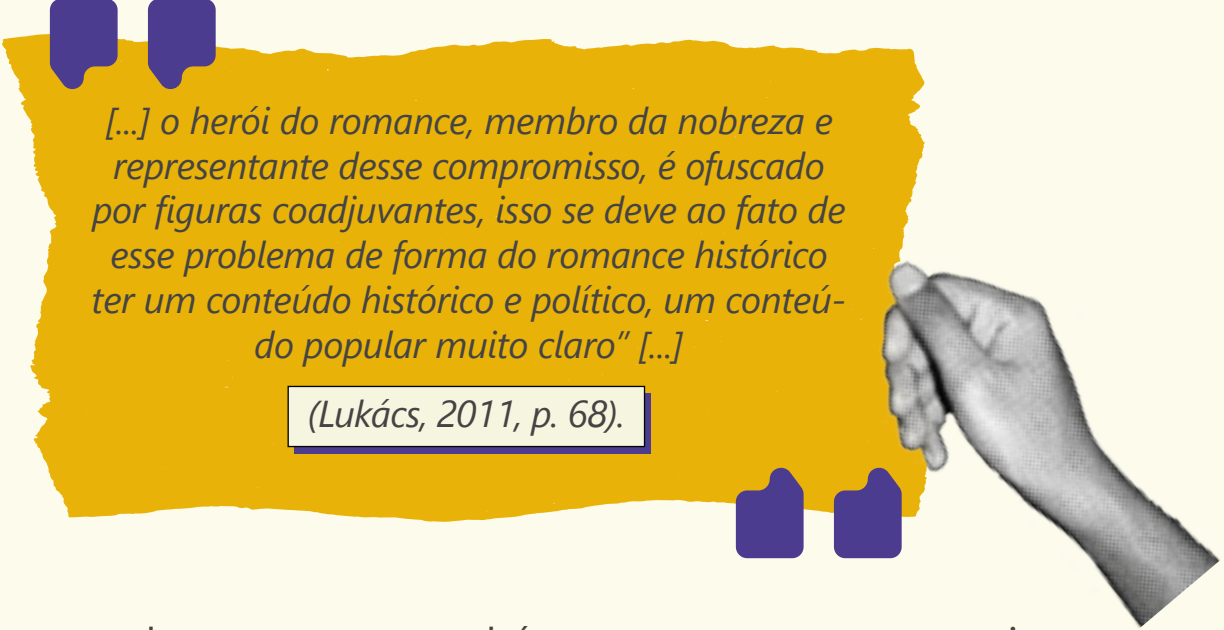


*Num de meus romances, *Os tambores de São Luís*, um dos personagens, o Damião, do alto de seus oitenta anos, reconhece que a vida é uma coleção de mortos. Para os outros, bem entendido; não para os sobreviventes [...]*

(Montello, 1998, p. 1153, 7, jun.1995, DdaMad.).

Nascido ainda escravo nas fazendas no interior do estado, Damião se transporta para a capital acalentando o sonho de tornar-se padre. Para tanto, trata de se alfabetizar e partir

daí acaba ocupando espaços como o de professor, funções inimagináveis em se tratando de sua condição como escravo. Embora dentre os personagens Montello não deixe de citá-los (entre os que compõem a aristocracia escravocrata, econômica e política), outra característica do romance histórico pode ser vislumbrada aqui, ou seja, a mudança de foco narrativo não contada a partir dos “vencedores”:

A hand is shown holding a piece of torn yellow paper. The paper has a rough, deckled edge and is pinned to a light blue background with two blue pushpins at the top left and two at the bottom right. The text on the paper is in a cursive, handwritten style.

[...] o herói do romance, membro da nobreza e representante desse compromisso, é ofuscado por figuras coadjuvantes, isso se deve ao fato de esse problema de forma do romance histórico ter um conteúdo histórico e político, um conteúdo popular muito claro” [...]

(Lukács, 2011, p. 68).

Apesar de composta também por personagens reais que compuseram a elite ludovicense, tais como o Dr. Sotero dos Reis, Donana Jansen, Dona Ana Rosa Ribeiro, todos eles são abordados de maneira superficiais, mais com função de contextualização histórica do que como protagonistas em si. Isso tudo porque Montello — a exemplo de seu conterrâneo Aluísio de Azevedo tanto em *O Mulato* como em *O Cortiço* — entendeu a necessidade de realizar uma abordagem mais relevante com foco na realidade racial e social do que enaltecer figuras historicamente privilegiadas pela historiografia brasileira produzida até então.



[...] Nele [no mundo do romance histórico], o “indivíduo histórico-mundial” é visto socialmente como partido, como representante de uma das muitas classes e camadas em conflito. Mas, além de cumprir sua função de cume e coroamento do mundo ficcional, ele também deve – de maneira muito complicada e pouco direta – tornar direta ou indiretamente visíveis os traços progressistas gerais de toda a sociedade, de toda a época. Contudo, esses complicados pressupostos da compreensibilidade de seu papel representativo são figurados em Walter Scott por meio da ampla história pregressa que sempre prepara o terreno para sua aparição e cuja necessidade já seria por si só suficiente para fazer dele uma figura coadjuvante do enredo

(Lukács, 2011, p. 65-66, grifos originais).

Simbolicamente, a saga do octogenário Damião exprime mais essa função de representar todo um momento histórico, mesmo sendo ele uma parte. Um representante de cujo qual se pode fazer todo um panorama de uma época (a sociedade escravocrata) da qual seus antepassados fizeram parte.



A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar [...]

(Candido, 2006, p. 54).

Consoante à ideia anterior de que o sujeito nuclear é peça para se entender como parte de um todo, do particular para se entender o geral, a ideia é retomada agora por um de seus principais críticos.



[...] A ação romanesca é acompanhada pelo som do tambor que reconstitui na memória de Damião, personagem emblemático da trama, que aos 80 anos desloca-se para assistir o nascimento de seu trineto. No percurso, ao cruzar a cidade São Luís, através de duas linhas temporais (presente e passado), conhece-se a história de um jovem negro que desde muito cedo se posiciona, das mais diversas formas, ao parâmetro da aristocracia escravocrata [...]

(Sousa, 2018, p. 128).

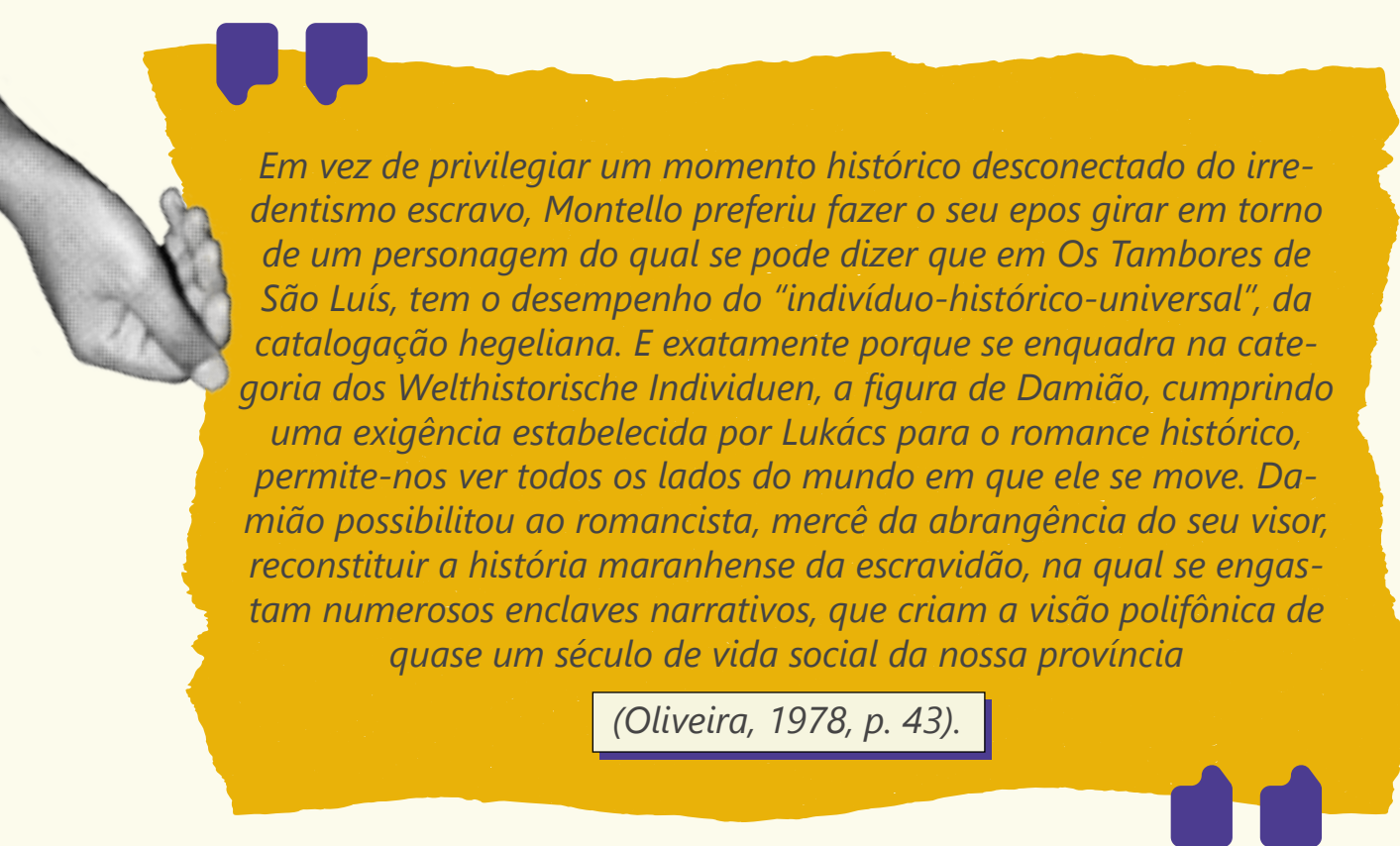
Quanto a esse posicionamento mencionado é possível dizer que ele se encontra manifestado na figura de Damião em diversas passagens do romance. Agora devidamente empoderado por finalmente ter tido acesso à educação (direito estrategicamente negado séculos a fio para pessoas na sua condição) e, portanto, consciente como parte integrante do momento histórico, um fato o incomodou a ponto de ele desabafar. Em dado momento, em que estava tentando ministrar aula a uma determinada turma masculina em São Luís, no Convento do Carmo, tomado por um misto de sentimento de revolta e indignação, ele dispara chamando atenção de todos que estavam na instituição:

Aproximadas assim, a história e a arte em geral, interessa-nos, no território desta, a arte particular da literatura, e, no campo que lhe é próprio, a forma particular do romance. O que distingue, então, história de romance (ou ciência de arte), é que a primeira é forma sujeita a limitações empíricas, ao passo que a segunda é forma livre, muito embora a liberdade total, absoluta, seja uma impossibilidade. A história, pois, lida com limitações empíricas, que conhecemos, que sabemos quais são. A arte em geral, e o romance em particular, lida com limitações que não sabemos quais são - só sabemos que existem. Grande vantagem leva o romancista sobre o historiador! Se essas distinções todas, que estamos enunciando, revelam diferenças entre romance e história, ou história e romance, há um dado de semelhança que nos parece fundamental para a compreensão do que se trata: é que, em ambos os casos, estamos lidando com formas. E é por isso, sob esse aspecto, que a atividade do historiador pode ser posta em relação com a atividade do poeta, ou do artista, ou do romancista

(Miranda, 2000, p. 21).

Esse posicionamento se faz importante no sentido não só da constatação da consciência do personagem como agente social de modificação, mas a análise do momento histórico como um todo. Liberar esse grito preso na garganta não era importante somente para Damião e seus ascendentes no Maranhão de seu tempo, mas também para muitos outros em condições semelhantes a sua, e também aos que passaram pela mesma injustiça independente de tempo, local e contexto. "É óbvio que a continuação do romance histórico no sentido da historização da representação do presente, a continuação da história passada na figuração da história vivida, tem, no fim das contas, razões que não são estéticas, mas sócio-históricas" (Lukács, 2011, p. 108-109). É sabido que a escravidão não é algo novo. Desde a antiguidade e dos tempos bíblicos a prática está impregnada na formação social das sociedades ditas civilizadas, tais como na Babilônia, Grécia, Roma, Egito, etc.

Também, infelizmente, não é algo que se pode tratar como definitivamente superado. Autoridades atuais ainda se esforçam no sentido de identificar e combater os trabalhos classificados como condições análogas à escravidão, como o que ocorre no caso de algumas carvoarias, fazendas, fábricas têxteis clandestinas, onde pessoas socialmente vulneráveis geralmente são cooptadas e transportadas para locais bem longe de suas origens onde, distante dos olhos da sociedade, perdem suas vozes, forças e dignidade, cessando seus acessos aos direitos humanos básicos de sobrevivência como cidadãos.

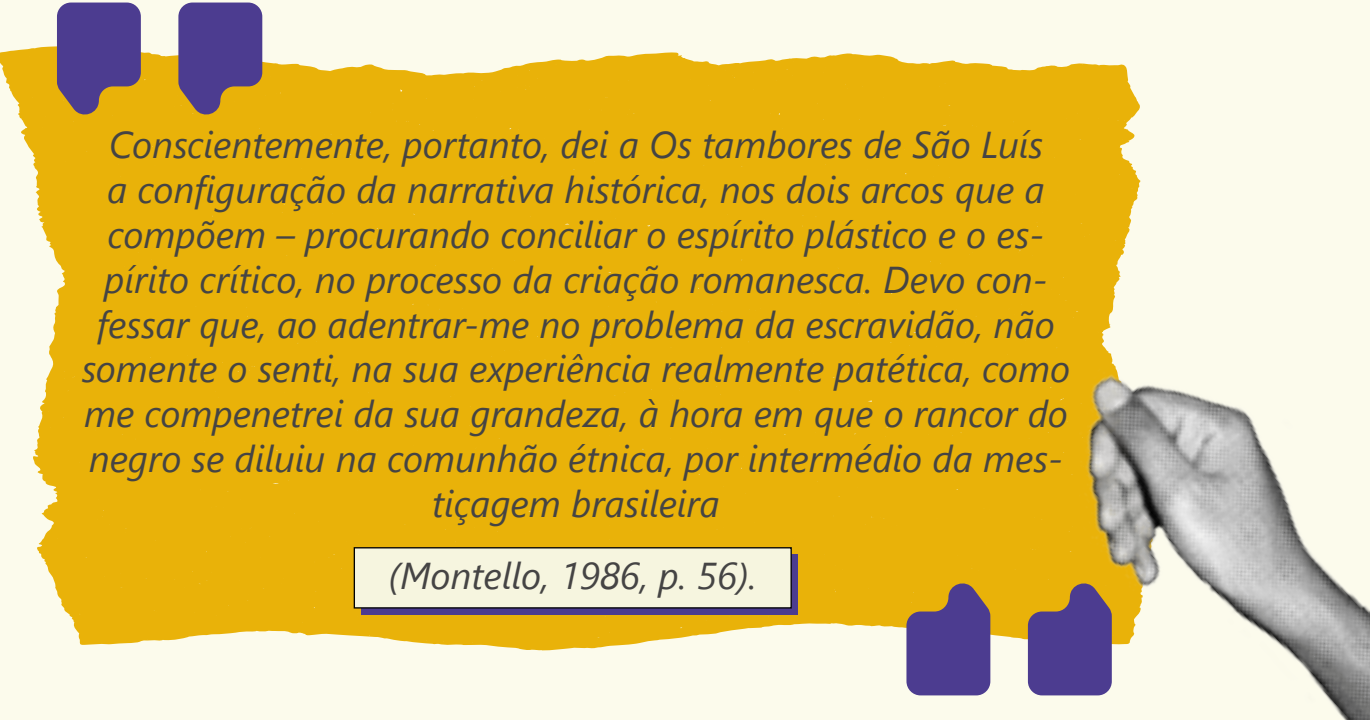


*Em vez de privilegiar um momento histórico desconectado do irredentismo escravo, Montello preferiu fazer o seu epos girar em torno de um personagem do qual se pode dizer que em *Os Tambores de São Luís*, tem o desempenho do “indivíduo-histórico-universal”, da catalogação hegeliana. E exatamente porque se enquadra na categoria dos Welthistorische Individuen, a figura de Damião, cumprindo uma exigência estabelecida por Lukács para o romance histórico, permite-nos ver todos os lados do mundo em que ele se move. Damião possibilitou ao romancista, mercê da abrangência do seu visor, reconstituir a história maranhense da escravidão, na qual se engastam numerosos enclaves narrativos, que criam a visão polifônica de quase um século de vida social da nossa província*

(Oliveira, 1978, p. 43).

Para muitos de seus críticos, de forma uníssona, é considerado por essência um autêntico gênero daquilo que se entende hoje como romance histórico. Pelo fato de tratar de uma obra que abrange o século passado, reside aí o seu cuidado em debater o tema com o maior rigor histórico possível. Isso sem falar da abordagem dos personagens, que com-

punham a sociedade ludovicense naquela época em todas as suas idiossincrasias. Desde aqueles que formavam a elite comercial, eclesiásticos, barões e políticos, a tipos comuns e descendentes de negros escravizados todos amalgamados na confluência em pleno centro urbano de São Luís.

A hand is shown on the right side, holding a piece of torn yellow paper. The paper has a rough, deckled edge and contains a quote in Portuguese. There are two purple speech bubble shapes at the top left and two at the bottom right of the paper.

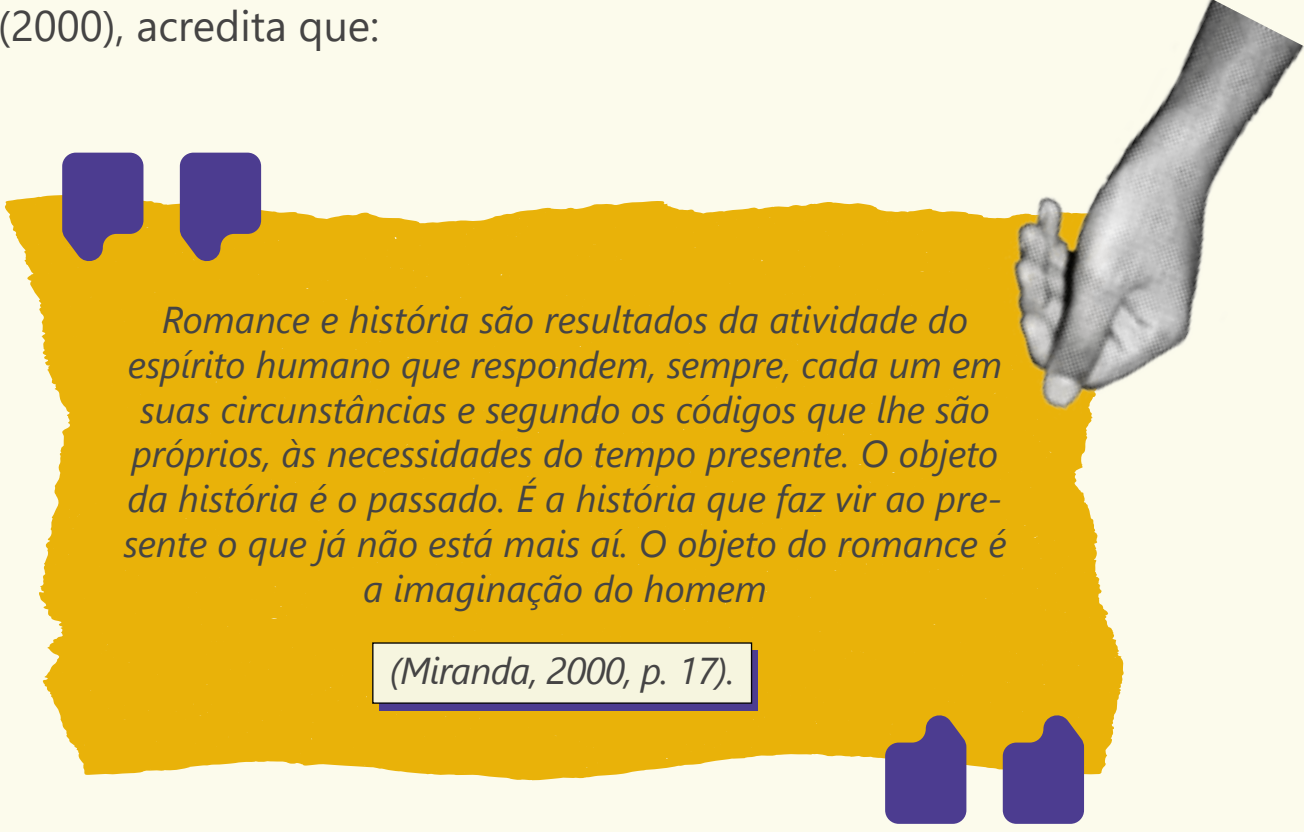
Conscientemente, portanto, dei a Os tambores de São Luís a configuração da narrativa histórica, nos dois arcos que a compõem – procurando conciliar o espírito plástico e o espírito crítico, no processo da criação romanesca. Devo confessar que, ao adentrar-me no problema da escravidão, não somente o senti, na sua experiência realmente patética, como me compenetrei da sua grandeza, à hora em que o rancor do negro se diluiu na comunhão étnica, por intermédio da mestiçagem brasileira

(Montello, 1986, p. 56).

Revestiu-se de um dos mais variados papéis no formato da prosa ao longo de sua carreira como escritor — o de historiador. É reconhecida as suas várias produções, inclusive no campo historiográfico. Montello é notoriamente um intelectual meticuloso sempre buscando fazer uso de fontes históricas fidedignas. Sem falar da sua primeira obra em coautoria com Nélcio Reis que fora *História dos homens da nossa história* (1936), um compilado de pequenas biografias de vultos e personalidades da historiografia brasileira. Era cômico de que tinha de conciliar a beleza ficcional da criação artística sem trazer prejuízos à autenticidade histórica. Quando se fala de romance histórico, logo se remete à correlação óbvia

entre o gênero romance e a história e do entrelaçamento entre os dois campos de estudo. É possível dizer que ambas possuem muito mais convergências do que divergências. Muitas vezes se confluem e se complementam, reservando sempre a primazia da verossimilhança com o que foi vivido de maneira factível.

Muitos, como o pesquisador José Américo Miranda (2000), acredita que:

A hand is shown holding a piece of yellow, torn-edge paper. The paper contains a quote in italics. There are two purple speech bubble shapes on the left and two on the right of the paper.

Romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente. O objeto da história é o passado. É a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem

(Miranda, 2000, p. 17).

Portanto, levando em consideração essa citação se pode dizer que Montello, com *Os Tambores de São Luís*, conseguiu unir os objetos destacados por Miranda, ou seja, o passado com relação à história e a imaginação com relação ao romance.

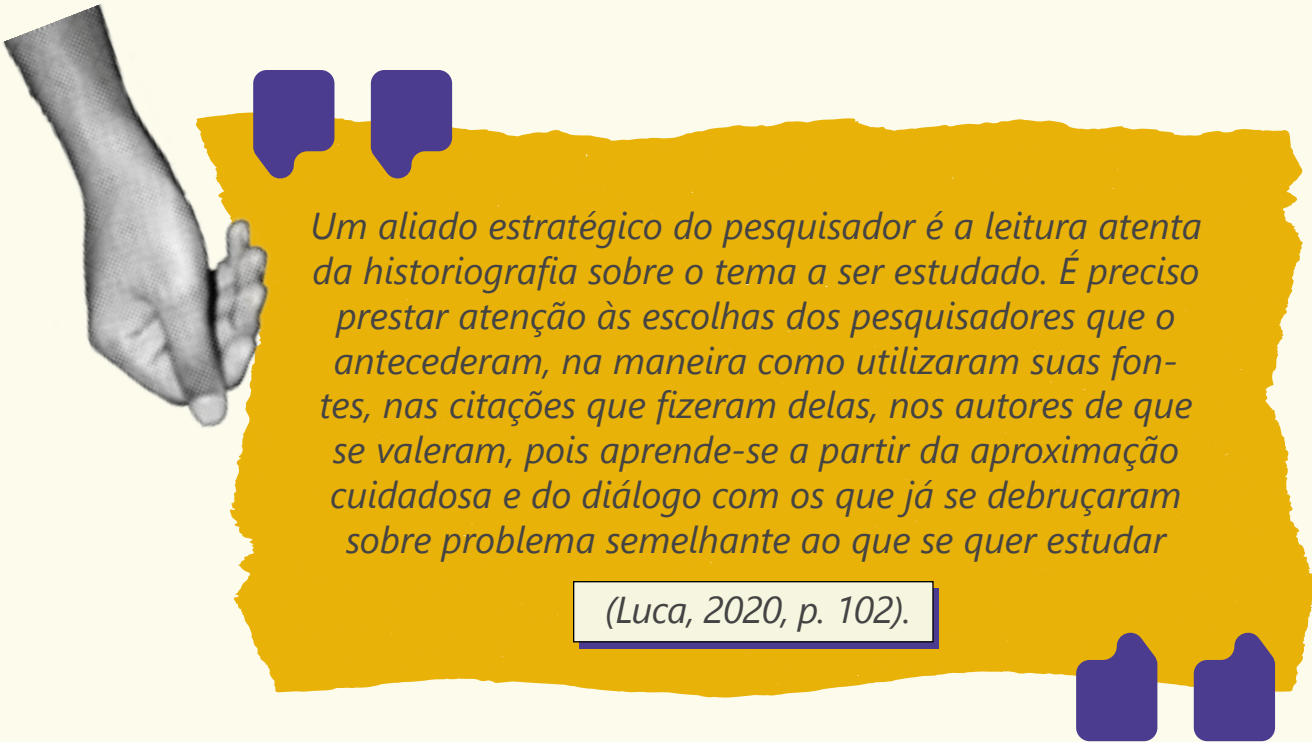


Aproximadas assim, a história e a arte em geral, interessa-nos, no território desta, a arte particular da literatura, e, no campo que lhe é próprio, a forma particular do romance. O que distingue, então, história de romance (ou ciência de arte), é que a primeira é forma sujeita a limitações empíricas, ao passo que a segunda é forma livre, muito embora a liberdade total, absoluta, seja uma impossibilidade. A história, pois, lida com limitações empíricas, que conhecemos, que sabemos quais são. A arte em geral, e o romance em particular, lida com limitações que não sabemos quais são - só sabemos que existem. Grande vantagem leva o romancista sobre o historiador! Se essas distinções todas, que estamos enunciando, revelam diferenças entre romance e história, ou história e romance, há um dado de semelhança que nos parece fundamental para a compreensão do que se trata: é que, em ambos os casos, estamos lidando com formas. E é por isso, sob esse aspecto, que a atividade do historiador pode ser posta em relação com a atividade do poeta, ou do artista, ou do romancista

(Miranda, 2000, p. 21).



Um dos tipos de registros mais recorrentes de Montello no tocante ao romance nos diários foi com relação às suas fontes. Primeiramente, vale ressaltar que ele teve a honestidade intelectual de não apresentar seu trabalho como pioneiro. Deu crédito às obras antecessoras as suas, tais como *A nova aurora* (1913), de Astolfo Marques e *Vencidos e degenerados* (1915), de Nascimento Moraes, que foram devidamente examinadas como parâmetro. Isso demonstra como ele recorria não só aos livros literários, mas, às fontes das mais diversas possíveis como jornais, processos, documentos e fontes orais. Aproveitava ao máximo o trânsito livre e consultava as maiores autoridades referências naqueles assuntos. Tudo isso no afã de não cometer erros crassos que colocassem em xeque seu tão dedicado trabalho.



Um aliado estratégico do pesquisador é a leitura atenta da historiografia sobre o tema a ser estudado. É preciso prestar atenção às escolhas dos pesquisadores que o antecederam, na maneira como utilizaram suas fontes, nas citações que fizeram delas, nos autores de que se valeram, pois aprende-se a partir da aproximação cuidadosa e do diálogo com os que já se debruçaram sobre problema semelhante ao que se quer estudar

(Luca, 2020, p. 102).

Em um único longo, Montello faz um apanhado autoexplicativo de todo o romance, sobretudo, no que concerne às fontes utilizadas, de quem as proporcionou, onde se encontravam, etc. Além de abrigar aí o trecho que dá nome a este subcapítulo.

13 DE OUTUBRO [DE 1975, DdoEnt.]

De quantos romances escrevi até hoje, nesta minha língua transparente e objetiva, foram Os tambores de São Luís, na sua concepção geral e na sua urdidura, aquele que me obrigou a uma atenção maior, como pesquisa, como rigor técnico, dada a circunstância de que nele a ficção se acha amalgamada à matéria rigorosamente histórica. Embora sua ação romanesca componha uma parábola que se inicia às 22:00h de uma noite de 1915 para fechar-se às 9:00h da manhã seguinte, o relato retrocede aos vários ciclos da história maranhense, misturando presente e passado, com mais de quatrocentas personagens, entre bispos, padres, governadores, boêmios, raparigas, estudantes, professores, oradores populares, negros de ganho, artistas, tipos de rua, tentando reconstituir toda a complexa vida de uma cidade – ao mesmo tempo que procura retratar as lutas do negro maranhense, como elemento

consciente do povo brasileiro. Ao fim do romance, tratei de contar-lhe a história, numa espécie assim de romance do romance, para reconhecer uma vez mais, lembrando Hamlet e Machado de Assis, que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Agora, relendo essa confissão, verifico que não disse tudo. Faltou referir-me ao que antes de mim se escreveu, quanto ao negro maranhense. Dois romances precederam o meu: um, de Astolfo Marques, publicado no começo do século, A nova aurora; outro, de Nascimento Moraes, Vencidos e degenerados, publicado em 1915, ambos editados em São Luís. Astolfo Marques fixou a transição da Monarquia para a República; Nascimento Moraes, o ocaso do cativo. Cumprir acrescentar, quanto ao preconceito de cor, o depoimento de Domingos Barbosa, no conto Heráldica, do volume Mosaicos (São Luís, 1908), e mais o volume de reminiscências, Silhuetas (São Luís, 1911), quanto aos perfis do poeta Sousândrade e do dr. José da Silva Maia, que também aparecem no romance como personagens reais [...] (Montello, 1998, p. 1346-1348).

Esta extensa citação na sua integralidade serve para demonstrar a importância que Montello dispensava às fontes para embasamento de um trabalho seu ainda que ficcional. Para ele, um livro seu deve ser baseado num lastro histórico, numa autenticidade baseada na veracidade, contribuindo para a recepção de romance como um trabalho sério não descolado da realidade que ele propôs a abordar. Eis, portanto, a noção de se atentar a verossimilhança histórica, sobretudo em um tema caro a uma parcela de brasileiros — os afrodescendentes.

[...] E é renovando com originalidade as antigas leis da ficção épica que ele encontra para o romance histórico o único meio possível de espelhar de maneira adequada a realidade histórica, sem monumentalizar romanticamente as personagens significativas da história nem lançá-las à vala comum das miudezas psicológicas [...]

(Lukács, 2011, p. 66).

E novamente se faz uso das considerações da pesquisadora Tania Regina, que em referência ao romance *O nome da rosa*, do italiano Umberto Eco, pondera que para se chegar a esse patamar deve o ficcionista se atentar que:



[...] para ser verossímil e, portanto, mais interessante, o enredo criado pelo romancista não deve ignorar o passado. Assim, nesse caso específico, ao decidir escrever um romance de tipo histórico, [Umberto] Eco teve que despender grande esforço para dotá-lo de verossimilhança, noutros termos, ainda que os fatos narrados não tenham ocorrido, era preciso que parecessem coerentes e prováveis aos olhos do leitor, para que ele pudesse acreditar que o enredo poderia ter acontecido da forma como foi narrado, sob pena de o texto não produzir os efeitos esperados, de não ser suficientemente envolvente

(Luca, 2020, p. 108-109).

Isso visto podemos perceber como escritores ao longo da história têm se dedicado a elaborarem ficções com forte fundamentações históricas como uma forma de legitimação e aproximação do leitor no que diz respeito a verossimilhança dela. Grandes épicos ou romances que tenham um fundo histórico mais próximo da realidade angariam uma certa empatia por parte da recepção, crítica e leitores, porque muitas das vezes elas se confundem com momentos cruciais de fundação e consolidação de nações. Dessa forma, pode-se dizer que Montello, tomando a história como insumo e subsídio para composição de uma obra literária e tendo seus diários como uma forma de testemunhar isso entende que ele, ou qualquer outro escritor com esta intenção, tornará maior as suas chances de sucesso em romance. Usando outras palavras, seria como uma forma diferente em contar a história do país sob a forma de obra de arte literária.



Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FARIAS, Otávio de. "Os Tambores de São Luís." In: MONTELLO, Josué. **Romances e novelas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v.2.

LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em história**. São Paulo: Contexto, 2020.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIRANDA, José Américo. "Romance e História." In: **Romance histórico: recorrências e transformações**. In: Maria Cecília Bruzzi Boechat, Paulo Motta Oliveira, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, organizadores. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000.

MONTELLO, Josué. Confissões de um romancista. In: MONTELLO, Josué. **Romances e novelas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. v.1.

MONTELLO, Josué. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. São Luís: Edições SECMA/CCJMA, 2019.

OLIVEIRA, Franklin de. **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

SOUSA, Meridalva Gonçalves de. "O negro em Montello: uma análise da personagem Damião em *Os Tambores de São Luís*" In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja; CAVALCANTE, José Dino Costa; SOUZA, Joseane Maria de Souza e. (Orgs.). **Josué Montello: entre memória, ficção e cultura**. São Luís: EDUFMA, 2018.

VERGOLINO; José, NOGUERÓL; Luiz; et al. "Inter-Relações Econômicas e Trabalho Escravo: Maranhão, Pernambuco, Sergipe e Rio Grande do Sul". In: **Muitos escravos, muitos senhores: escravidão nordestina e gaúcha no século XIX** / Flávio Rabelo Versiani, Luiz Paulo Ferreira Nogueiról (organizadores). – São Cristovão: Editora UFS; Brasília: Editora UNB, 2016.



17

**Subvertendo o texto
canônico e abolindo a mudez
da ilha: *A Tempestade* escrita
por mulheres**

Glacilda Nunes Cordeiro





1.

Introdução

A peça *A Tempestade* (1610-1611), de William Shakespeare, constitui um dos textos canônicos mais profícuos da tradição literária ocidental, especialmente no que diz respeito às reescritas pós-coloniais e feministas que problematizam questões de poder, gênero, raça e imperialismo. Ao longo do século XX e início do XXI, diversas escritoras recorreram ao texto shakespeariano para deslocar personagens tradicionalmente silenciadas, tais como Miranda, Sycorax e Ariel, do lugar de marginalidade imposto pelo cânone patriarcal e colonial.

Diante disso, este artigo desenvolve-se a partir de uma pesquisa de caráter bibliográfico, fundamentada na análise crítica de obras literárias e de estudos teóricos sobre reescrita, feminismo e pós-colonialismo. O arcabouço teórico mobiliza, sobretudo, as contribuições de Chantal Zabus (2002) sobre reescritas feministas de *A Tempestade*, além de reflexões de Michelle Perrot (2005) acerca do silêncio imposto às mulheres na tradição histórica e literária, bem como estudos críticos de Vázquez Bouzó (2016), entre outros.

O trabalho analisa comparativamente reescritas de autoria feminina, com ênfase em *The Diviners* (1974), de Margaret Laurence; *Snapshots of Caliban* (1989) e *Sycorax* (2006), de Suniti Namjoshi; *The Measure of Miranda* (1987), de Sarah Murphy; *Indigo* (1992), de Marina Warner; e *Miranda and Caliban* (2017), de Jacqueline Carey. A análise busca demonstrar como essas obras subvertem a lógica falocêntrica do texto original ao reinscrever personagens femininas como sujeitos de enunciação e resistência, articulando gênero, sexualidade e raça. Assim, o artigo evidencia como tais reescritas participam de um projeto crítico mais amplo de revisão do cânone, deslocando o herói masculino do centro da narrativa e recuperando vozes historicamente silenciadas.



2.

A Tempestade reescrita por mulheres

A *Tempestade*, de Shakespeare, teve uma vida robusta desde sua primeira apresentação, em 1611, até os dias atuais. A peça fascinou críticos, escritores, romancistas, poetas e artistas, com muitos nomes importantes, como William Hogarth e T. S. Eliot, que encontraram inspiração na peça para seu trabalho. Muitas reescritas da peça abordaram a preocupação de *A Tempestade* com o colonialismo e chegaram a lidar com questões de imperialismo e dominação ocidental.

Contudo, em se tratando de reescritas femininas de *A Tempestade* (1610, 1611), Zabus (2002) observa que a dimensão feminina nos textos está mais presente em narrativas de autoras canadenses do que em qualquer outra literatura pós-colonial. Assim, segundo ele:

Para encontrar um verdadeiro contradiscurso feminista, é preciso aguardar a publicação da sequência de poemas "Snapshots of Caliban" (1989), de Suniti Namjoshi, com seu conteúdo abertamente lésbico, e "The Measure of Miranda" (1987), de Sarah Murphy, onde a voz de uma mulher detona o domínio da política imperialista masculina.¹²



¹² No original: To find a true feminist counter-discourse, one has to await the publication of Suniti Namjoshi's poem sequence "Snapshots of Caliban" (1989), with its overtly lesbian content, and Sarah Murphy's *The Measure of Miranda* (1987), where a woman's voice detonates into the domain of male imperialist politics. (Zabus, 2002, p. 03).

Entre os exemplos de reescrituras de *A Tempestade* (1610, 1611), feitas por escritoras, temos a canadense Margaret Laurence, que escreveu *The Diviners* (1974). O que Laurence faz em sua reescritura é uma inversão significativa do texto canônico shakespeariano que, tradicionalmente, apresenta uma mulher (Miranda) oprimida por um criador paterno (Próspero) que mais tarde cessa seu poder sobre ela apenas transferindo a opressão paterna pela opressão conjugal de outro homem (Ferdinand).

A revisão feminista de Laurence, entretanto, apresenta uma mulher (Morag) que neutraliza a opressão de um criador paterno (Brooke) para que ela mesma possa assumir seu lugar como agente que democratiza o poder e assim se liberta da necessidade de se casar com o outro homem (Jules). Se em *A Tempestade* (1610, 1611), o casamento é invocado como encerramento, Laurence concebe o casamento como um fardo pesado que Miranda tem que deixar para trás para se tornar agente da própria história.

No entanto, mesmo quebrando tessituras do patriarcado, Laurence não aborda outras questões, como a barreira étnico-social canadense. Esses elementos já estão postos na reescrita de Sunita Namjoshi, escritora asiático-canadense que opta por revelar as relações de dominação étnico-racial. Em poemas intitulados *Snapshots of Caliban* (1989) e *Sycorax* (2006) Suniti Namjoshi, utilizou-se do texto do bardo inglês para reescrever a posição dos sujeitos (personagens).

No primeiro, ela recria a figura de Caliban. O másculo tradicional Caliban torna-se uma mulher e, assim, o encontro heterossexual entre o homem selvagem e a mulher civilizada torna-se um relacionamento erótico lésbico. Em *Syco-*

rax, Namjoshi dá vida à personagem morta e ela deixa de ser descrita por personagens masculinos, especialmente por Próspero, e cria sua própria narrativa: torna-se a personagem principal do poema, derramando suas ideias e sentimentos, verbalizando, na primeira pessoa, o fluxo que emana de sua consciência, *à la Shakespeare*, ou seja, começando com prólogo e terminando com um epílogo.

Em *A Tempestade* (1610, 1611), tudo o que sabemos sobre Sycorax é mediado pelas lembranças e memórias de Caliban, Próspero e Ariel. Ela não aparece na montagem, já que ela já está morta quando a peça se inicia. É apenas representada como uma bruxa diabólica e má, ou seja, uma pessoa que já é um sujeito marginalizado. Na reescrita de Namjoshi, Sycorax torna-se o sujeito, o agente; há uma inversão tanto na ausência de Sycorax quanto na presença dos personagens shakespearianos.

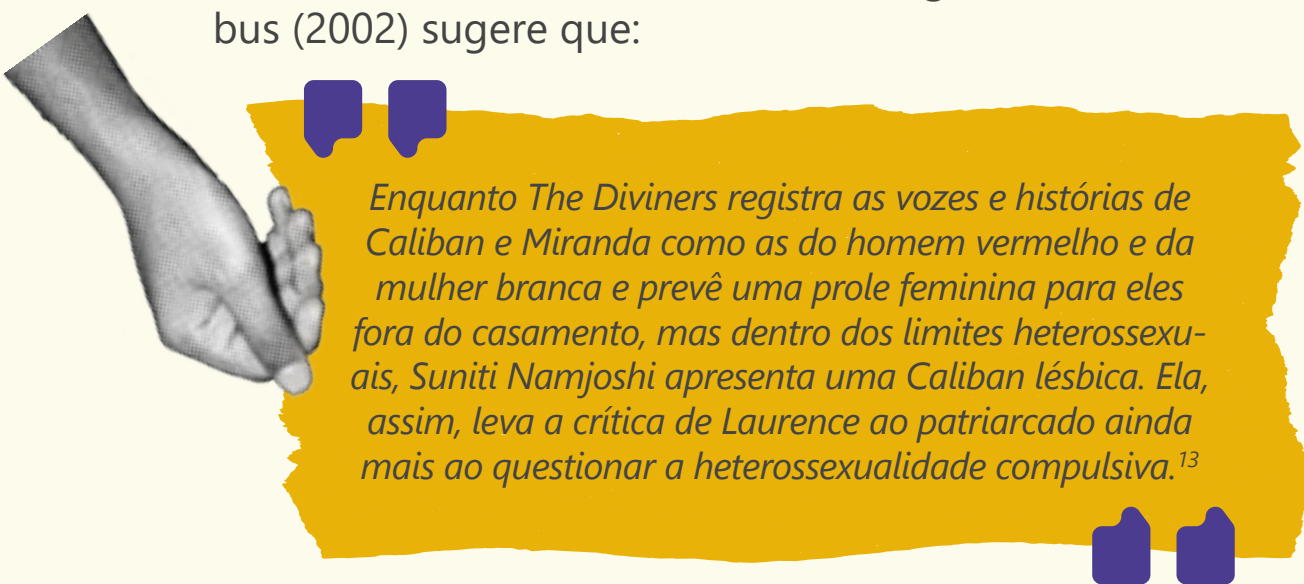
Na reinterpretação de Sycorax por Namjoshi, a personagem deixa de ser uma mera figura estereotipada da bruxa malévola e diabólica, passando a ser retratada como uma mulher poderosa, complexa e determinada. A autora propõe uma reconfiguração do passado de Sycorax, oferecendo uma compreensão mais profunda de suas motivações e do papel que desempenhou na ilha antes da chegada de Próspero e Ariel. O enfoque permite uma leitura mais empática da personagem, desafiando as visões tradicionais que a reduziam a um estereótipo demonizado.

Além disso, a dinâmica entre os personagens principais também sofre uma inversão significativa. Em vez de Próspero e Ariel ocuparem os papéis centrais na narrativa, eles se tornam figuras coadjuvantes, enquanto Sycorax é colocada no centro da trama. A mudança não apenas altera a estrutura narrativa, como também subverte as expectativas que geral-

mente colocam os protagonistas de Shakespeare como as figuras mais importantes, permitindo que uma personagem marginalizada ganhe protagonismo.

Ao ressignificar Sycorax dessa maneira, a reescrita de Namjoshi não apenas aprofunda sua complexidade como sujeito, mas também abre um espaço para discutir questões de marginalização, poder e identidade, tópicos que permanecem ausentes ou apenas tangencialmente abordados na obra original. A nova leitura da peça de Shakespeare não só revigora a figura de Sycorax, mas também desafia as narrativas dominantes que perpetuam o silenciamento das vozes periféricas.

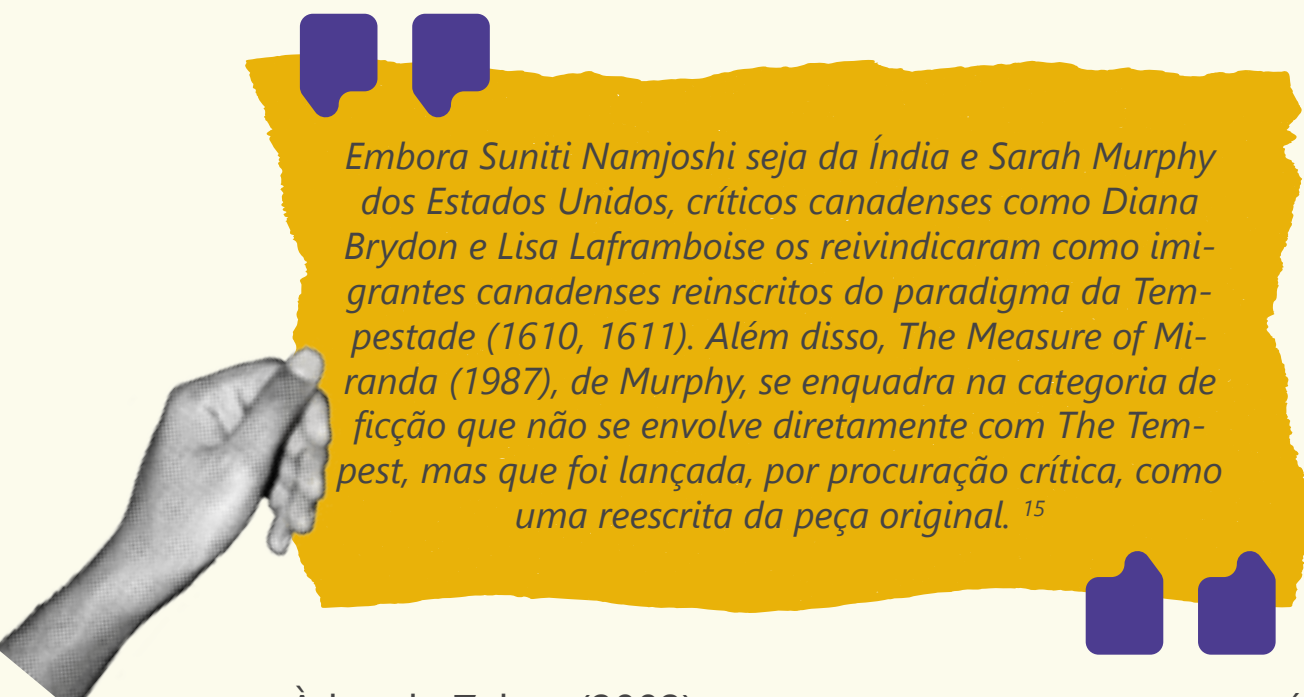
Logo, ao comparar a reescrita de Laurence com a de Sunita Namjoshi, que problematiza o imaginário contemporâneo à exclusão étnico-racial, representativa não apenas de uma história, como a formação demográfica canadense, Zabbus (2002) sugere que:



Enquanto The Diviners registra as vozes e histórias de Caliban e Miranda como as do homem vermelho e da mulher branca e prevê uma prole feminina para eles fora do casamento, mas dentro dos limites heterossexuais, Suniti Namjoshi apresenta uma Caliban lésbica. Ela, assim, leva a crítica de Laurence ao patriarcado ainda mais ao questionar a heterossexualidade compulsiva.¹³

¹³ No original: Whereas The Diviners records the voices and stories of Caliban and Miranda as those of the Red man and the White woman and envisages a female offspring for them outside of wedlock but within heterosexual bounds, Suniti Namjoshi presents a lesbian Caliban. She thereby pushes Laurence's critique of patriarchy further by questioning compulsive heterosexuality. (Zabbus, 2002, p. 108).

Para Zabus (2002), “o tipo de mito revisionista que Namjoshi propõe é, portanto, uma das estratégias táticas mais eficientes para intervenção em formas culturais hostis, como ‘o heterossexualismo centrado no homem da tradição lírica’”¹⁴. Assim, ao reescrever Caliban como uma lésbica, Namjoshi questiona a heterossexualidade compulsiva e intensifica a crítica ao patriarcado.



Embora Suniti Namjoshi seja da Índia e Sarah Murphy dos Estados Unidos, críticos canadenses como Diana Brydon e Lisa Laframboise os reivindicaram como imigrantes canadenses reinscritos do paradigma da Tempestade (1610, 1611). Além disso, The Measure of Miranda (1987), de Murphy, se enquadra na categoria de ficção que não se envolve diretamente com The Tempest, mas que foi lançada, por procuração crítica, como uma reescrita da peça original.¹⁵

À luz de Zabus (2002), nota-se que essa e outras temáticas engajadas estão presentes em textos de escritoras posteriores a Laurence, exatamente, porque são mulheres que foram recortadas pelo deslocamento gradativo que (des)articula a história dos povos migrantes, de seus descendentes e a consequente e crescente diversificação demográfica no

¹⁴ No original: The kind of revisionary mythmaking that Namjoshi proposes is therefore one of the most efficient tactical strategies for intervention within hostile cultural forms, such as “the malecentered heterossexualism of the lyric tradition” (Zabus, 2002, p. 119).

¹⁵ No original: Although Suniti Namjoshi is from India and Sarah Murphy from the United States, Canadian critics such as Diana Brydon and Lisa Laframboise have reclaimed them as Canadian immigrant re-inscribers of the Tempest-paradigm. Also, Murphy’s *The Measure of Miranda* (1987) falls into the category of fiction that does not directly engage with *The Tempest* but that has been cast, by critical proxy, as a rewrite of the original play (Zabus, 2002, p. 121).

Canadá, ou mesmo na América do Norte. Nessa perspectiva, a cena literária contestadora de um lugar, de pertencimentos, de identidades, abre espaço para uma nova ordem, que desloca as ortodoxias de outrora para reavaliar histórias consideradas subversivas, mas que deixavam de lado outros marcadores sociais, como as questões de raça.

Em *Miranda and Caliban* (2017), a escritora americana de ficção científica Jacqueline Carey reescreve *A Tempestade* (1610, 1611) transformando o enredo entre Miranda e Caliban em uma história de amor. Nesta reescrita, eles são amigos, e a única companhia um do outro na ilha do exigente Próspero. Miranda ensina a língua a Caliban. Caliban, por sua vez, ensina Miranda sobre a ilha. Durante toda a história, ambos fazem companhia um ao outro, enquanto Próspero faz seu obscuro trabalho mágico.

Nesta versão da história, Caliban não tenta estuprar Miranda. Eles se apaixonam e Próspero os encontra quando estão prestes a concluir a relação íntima, o que o deixa furioso e o faz acusar Caliban de estupro. Em torno dessa estrutura literária, Carey cria um retrato convincente e psicologicamente crível de uma menina que cresceu sem ninguém por perto, além de seu pai exigente e retraído. Ela está profundamente ansiosa para agradar Próspero porque não tem mais ninguém, mas se irrita com as restrições dele. E, assim como a Miranda de Shakespeare, a Miranda de Carey ensaia momentos de insubordinação em relação ao pai tirano. Mas Próspero é um mestre manipulador e leva a história à sua conclusão inevitável em *Miranda and Caliban*, assim como em *A Tempestade* (1610, 1611): Miranda deve deixar a ilha e se casar com o homem escolhido por Próspero, e Caliban deve ser abandonado.

O romance *Indigo* (1992), da escritora inglesa Marina Warner, é estruturado de forma única: começa, centra-se e termina com três histórias mágicas contadas pela empregada caribenha da família Everard Serafine, personagem que seria o equivalente a Sycorax de *A Tempestade* (1610, 1611). Como um eco de Sycorax, Serafine é a personificação do século XX, uma das ausências mais significativas na personagem na peça de Shakespeare.

Na reescrita de Warner, o narrador não apenas apresenta Serafine como uma Sycorax, mas também nos leva de volta ao século XVII para uma ilha como a de Shakespeare, onde a história de Sycorax é recontada. Ela tem a permissão para contar sua própria história. Além disso, Ariel é representado por uma menina, Arawak, órfã e adotada por Sycorax, e não mais por um espírito, supostamente masculino.

Embora o sexo de Ariel em *A Tempestade* (1610, 1611) esteja aberto a interpretações, ou seja, não fica claro se é um homem ou uma mulher, a transformação do personagem em uma menina é um tema-chave a ser analisado quando nos deparamos com o romance de Warner. A autora discute tanto a bestialização de Caliban como também o apagamento de Sycorax e a subordinação de Miranda aos desejos de seu pai tirano.

O texto de Warner não se limita a investigar a dinâmica entre mãe e filha, mas também aborda outra “grande ausência” na narrativa: a figura de Sycorax e suas complexas relações com Caliban e Ariel, antes da chegada de Próspero e Miranda à ilha. O romance cria um espaço feminizado no qual a voz de Sycorax, anteriormente silenciada, pode finalmente ser ouvida. Ao fazer isso, Warner subverte a estrutura do texto canônico, ao quebrar o silêncio imposto sobre a ilha, que, ao longo da história, serviu como local de marginalização e silenciamento das mulheres.



Oferece uma outra abordagem para a peça de William Shakespeare, A Tempestade, focando especialmente na personagem subalterna de Sycorax. Sua reescrita dá voz à mulher nativa, permitindo-lhe verbalizar sua própria história, em vez de ser definida por outros como Próspero e Caliban.¹⁶

Indigo é um livro profundamente complexo e revelador, que não apenas recupera a voz dos silenciados, mas também apresenta os efeitos posteriores da colonização tanto para os colonizados quanto para os próprios colonizadores. A reescrita é usada como ruídos sussurrados pelos silenciados, pelos quais a autora fornece uma representação muito próxima das relações do passado colonial, e até do presente colonizado, que ainda apresenta certas marcas. O romance constitui, assim, uma reescrita que aborda a dupla colonização¹⁷ de mulheres nativas.

¹⁶ No original: "provides another approach to William Shakespeare's play *The Tempest*, especially focusing on the subaltern character of Sycorax. Her rewriting gives voice to the native female enabling her to verbalize her own story, instead of being defined by others such as Prospero and Caliban" (Vázquez Bouzó, 2016, p. 196).

¹⁷ Termo usado pela primeira vez por Kirsten Holst Petersen e Anna Rutherford na coleção editada por elas, *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing* (1986), e definido por John McLeod como as "maneiras pelas quais as mulheres experimentaram simultaneamente a opressão do colonialismo e patriarcado" (McLeod, 2000, p. 201).

Em *Measure of Miranda* (1987), Sarah Murphy conta a história de Miranda, uma jovem canadense de 21 anos que está sempre sob a proteção dos pais. Ela vive em um mundo de fantasia criado por Wayne, seu pai, e reforçado por seu professor e amante, Jim. Jim e Wayne, figuras patriarcais que só conseguem ver em Miranda uma figura angelical e bela, tornam-se a personificação de Ferdinand e Próspero. Para Zabús (2002), a Miranda de Murphy mata o pai, tentando pôr fim, se não ao imperialismo, pelo menos à submissão à figura patriarcal semelhante a Próspero em *A tempestade* (1610, 1611). Ao se explodir junto com Próspero, inaugura uma nova lei que é marcada pelo autossacrifício e uma forma de autopunição dentro de uma estrutura mais ampla de culpa compartilhada.

Nesse contexto, o texto examina a culpabilidade do “Canadá Branco” em suas relações com um “Outro Calibanesco”, fazendo alusão a uma dinâmica histórica de exclusão e opressão. O Canadá, historicamente visto como um refúgio para imigrantes e oprimidos, é marcado por práticas discriminatórias e políticas de recepção restritivas. De acordo com Barbara Roberts (1988), a política canadense não se destacava apenas pelos aspectos discriminatórios, mas também pelas severas práticas de deportação, frequentemente encobertas e, muitas vezes, ilegais, levadas a cabo por administradores governamentais.

Pessoas pobres, desempregadas e aquelas rotuladas como “agitadoras” ou “desordeiras” políticas foram vítimas de deportações arbitrárias, decididas por burocratas atuando dentro de um sistema extralegal. Essas práticas refletem uma forma de lidar com uma “culpa compartilhada”, dentro de uma estrutura colonial mais ampla, em que a imposição de fronteiras e a negação da cidadania refletem a continuidade da lógica imperial e excludente.

Na reescrita, a personagem Miranda não se apresenta como a filha submissa ou indomada que aparece na obra original, mas sim como uma figura que participa daquilo que Zabus (2002) denomina de “geografia da dor” feminina. Essa expressão sugere uma conexão profunda com a dor do “outro sujeito feminino”, reconhecendo a opressão compartilhada entre as mulheres, independentemente de sua origem geográfica, classe social ou condição econômica. Miranda, nesse sentido, desperta para as verdades da opressão, da tortura e do medo, elementos frequentemente associados à América Latina, mas também começa a perceber a intolerância crescente do mundo que a cerca.

A reinterpretação de Miranda revela uma personagem que, ao contrário de ser uma figura passiva ou destemida, é levada à destruição pessoal, culminando em assassinato e suicídio, devido ao controle asfixiante exercido por seu pai, Próspero, e seu companheiro, que lhe negam a própria vivacidade. O romance, estruturado em um fluxo de consciência, embora por vezes complexo e difícil de seguir, intensifica o impacto emocional da narrativa, oferecendo uma reflexão profunda sobre a repressão emocional e psicológica das mulheres, além de lançar luz sobre as implicações da culpa colonial e das relações de poder que moldam suas vidas.

Se existia uma discrepância das questões de gênero e raciais – na medida em que as numerosas reescritas pós-coloniais de *A Tempestade* (1610, 1611) surgiram nas últimas décadas, em cenários culturais múltiplos, e quase todos se centraram em Caliban como símbolo de resistência – a polarização parece não acontecer com os textos reescritos por mulheres que destacam Miranda, Ariel e Sycorax como figuras de resistência às forças entrelaçadas do patriarcado, do imperialismo e do racismo. Tal desequilíbrio de questões de

gênero e raciais é dissolvido trazendo as personagens ausentes no texto canônico para a cena principal de onde podem falar e dar a sua versão da história. Em outros termos, o que temos é um texto que subverte a tradição falocêntrica ao retirar o herói do centro da narrativa.

Estes são apenas alguns exemplos do grande número de reescritas, que não se restringem nem geográfica nem temporalmente ou em termos de gênero. O grande e variado número de reescritas mostra a popularidade e a fluidez dos limites desse gênero literário. Tais escritores recorreram aos recursos de textos do sistema colonial, e se propõem a revirar o cânone “de cabeça para baixo” para representar uma rebelião contra a hegemonia. As autoras objeto deste estudo, assim como as demais aludidas, participam de um projeto de reescrita feminista ao reler textos canônicos, geralmente masculinos, transformando-os em um projeto feminista.

Para utilizarmos novamente as contribuições de Zabus (2002), recuperamos sua argumentação quando afirma que toda reescrita pós-colonial e feminista deve resgatar a figura da ausente/presente Sycorax, posicionada como uma mulher subalterna racializada, sexualizada e enfeitiçada, totalmente emudecida na peça shakespeariana e na maioria das reescritas. Ela de fato surge como a figura feminina adequada com a qual as escritoras afro-americanas poderiam se identificar confortavelmente depois de descartar Caliban e Miranda como modelos em potencial. Sendo representada repetidas vezes na peça como “bruxa maldita”, “mãe malvada”, “velha bruxa”, Sycorax é nada mais, nada menos, que uma importante representação do imaginário colonial europeu que *A Tempestade* (1610, 1611) desperta em nossa imaginação – à medida que tenta nos doutrinar sobre a relação entre espiritualidade, sexualidade e políticas de linguagem, história e representação de gênero e raça.



4.

Considerações finais

As reescritas feministas de *A Tempestade* analisadas neste artigo evidenciam como o texto shakespeariano permanece um espaço fértil de disputa simbólica, capaz de acolher leituras que tensionam e desestabilizam as estruturas patriarcais, coloniais e raciais que o sustentam. Ao deslocar o foco narrativo de figuras tradicionalmente centrais, como Próspero, para personagens historicamente marginalizadas (Miranda, Sycorax, Ariel e Caliban), as autoras examinadas promovem uma inversão crítica que subverte a lógica falocêntrica e imperial do cânone.

As obras de Margaret Laurence, Suniti Namjoshi, Sarah Murphy, Marina Warner e Jacqueline Carey demonstram que a reescrita não se limita a um exercício intertextual, mas constitui uma estratégia política e estética de resistência. Se Laurence inaugura uma revisão feminista ao questionar a autoridade paterna e a centralidade do casamento como destino feminino, Namjoshi radicaliza esse gesto ao articular gênero, sexualidade e raça, rompendo com a heterossexualidade compulsória e reinscrevendo sujeitos racializados e lésbicos como agentes da narrativa. Warner, por sua vez, amplia esse movimento ao devolver voz à figura ausente de Sycorax, transformando o silêncio imposto pela tradição colonial em um espaço de enunciação feminina, enquanto Murphy e Carey revelam os limites e as permanências da dominação patriarcal mesmo em contextos contemporâneos e aparentemente descolonizados.



Referências

MCLEOD, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade (The Tempest)*. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

SHAKESPEARE, William. The tempest. In: *The complete works*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

VÁZQUEZ BOUZÓ, Xiana. Vindicating Sycorax's Anti-colonial Voice. An Overview of Some Postcolonial Re-Writings from The Tempest to Indigo. *Lectora*, n. 22, 2001, p. 185- 198.

ZABUS, Chantal. *Tempests After Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002.



18

Entre becos e memórias: reflexões sobre a poética de Cora Coralina

*Maria Eugênia Gomes de Sousa
Rhusily Reges da Silva Lira*





1.

Introdução

O poema é uma expressão artística que faz uso de uma linguagem criativa. Através dos seus versos, o poeta transforma sentimentos, memórias e percepções em palavras que convidam o leitor a refletir e sentir a sua obra. "O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas" (Paz, 1982, p. 49-50), assim, poema é a criação e revelação de um novo mundo.

Cora Coralina é uma poeta e contista brasileira, natural de Goiás é reconhecida por sua escrita simples, profunda que representa o cotidiano interiorano, uma vida simples transformada em memória de sua terra, teve seu reconhecimento literário um pouco tarde, publicando seu primeiro livro apenas aos 76 anos de idade, após uma vida dedicada à sua família e a doçaria, tornou-se um símbolo da literatura nacional. A poeta contribuiu com a produção literária brasileira deixando obras, que apresentam e representam a cidade de Goiás com maestria, beleza, afeto e sensações.

Desse modo, este trabalho tem como objetivo analisar a poesia de Cora Coralina a partir da relação entre memória e espaço. A pesquisa parte da problematização sobre como a memória, entendida em sua dimensão coletiva, manifesta-se na poética da autora, transformando o cotidiano simples em símbolos culturais e afetivos. O principal objetivo é analisar como a poesia de Cora Coralina articula as noções de espaço e memória, revelando identidades e tradições da cultura brasileira.

Além disso investigar a presença da memória coletiva na poética de Cora Coralina; compreender de que modo o espaço vivido se transforma em espaço simbólico e afetivo; identificar como as lembranças individuais da autora dialogam com tradições coletivas e refletir sobre a contribuição da autora para a preservação da identidade cultural e popular brasileira. O presente estudo está fundamentado nos conceitos dos estudos literários e em referenciais teóricos sobre memória, o principal é o sociólogo Maurice Halbwachs (2006), cujos conceitos sobre memória coletiva contribuem para a compreensão da forma como Cora Coralina transforma suas vivências em expressões poéticas de valor cultural. Além de um diálogo com a fortuna crítica. A análise será conduzida a partir da obra *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (2012) da autora, com enfoque na relação entre o espaço vivido, a lembrança e a identidade.

A relevância desta pesquisa está em compreender a literatura de Cora Coralina como um registro da identidade cultural brasileira e da permanência de tradições populares que resistem até hoje, bem como contribuir com uma leitura interpretativa-investigativa para a produção poética de Cora Coralina.



2.

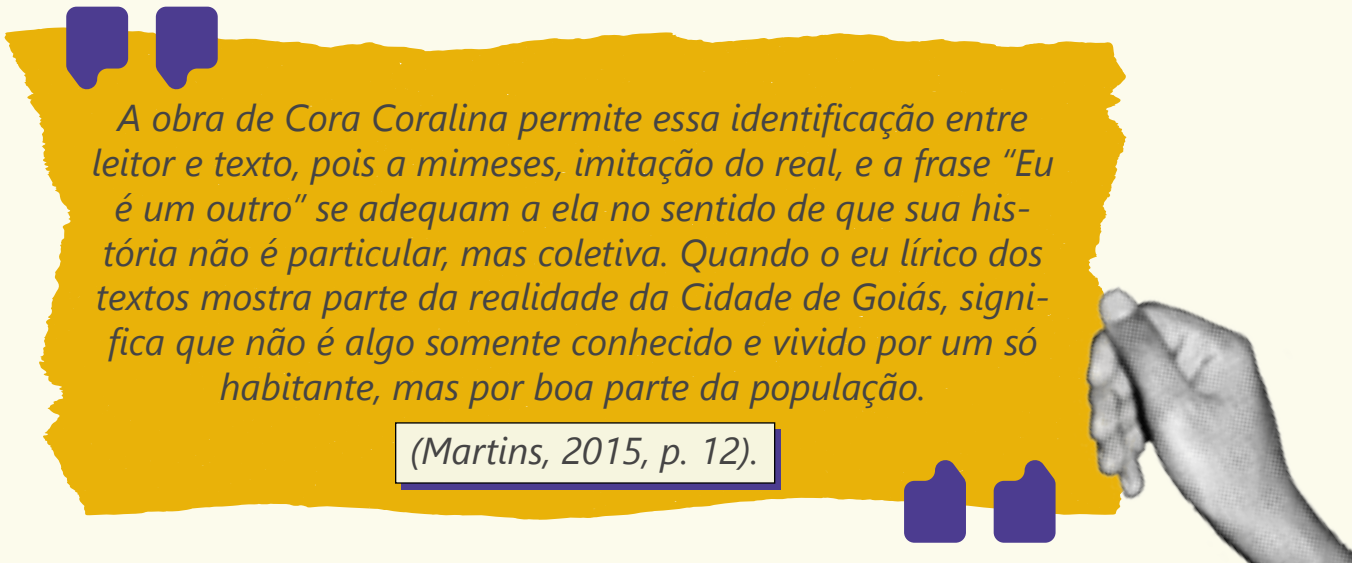
Vida e obra de Cora Coralina

Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, nasceu em 1889 e faleceu em 1985, aos 95 anos na cidade de Goiás. Começou a escrever ainda na adolescência, com suas primeiras publicações em jornais locais. Casou-se em 1911 e se mudou para São Paulo, onde viveu 45 anos longe da cidade de Goiás, trabalhou com doces e como livreira criando 4 filhos.

Em 1956, já viúva retornou à cidade de Goiás, e tornou-se doceira para sustentar a família, profissão essa que exerceu com maestria e passou a considerar sua obra prima. Escreveu durante algumas décadas, mas só publicou seu primeiro livro em 1965. Apenas em 1980 foi reconhecida nacionalmente, quando o poeta Carlos Drummond de Andrade leu seus poemas. Com uma obra rica de elementos do cotidiano goiano, o espaço, folclore, a memória, a vida das mulheres e a passagem do tempo, com linguagem acessível e poética. Uma linguagem que se caracteriza pela simplicidade, oralidade e a ruptura com o tradicional, mais próxima da narrativa popular.

A poeta deixou um grande legado e reconhecimento público, sendo reconhecida como *Doutora Honoris Causa* pela UFG (1983) e Intelectual do Ano (Troféu Juca Pato, 1983). Na Cidade de Goiás, sua casa virou o Museu Casa de Cora Coralina, em que é preservado a memória e a obra da autora. Algumas de suas obras de destaque são *Poemas dos Becos de Goiás e Histórias Mais* (1965), *Meu Livro de Cordel* (1976), *Vintém de Cobre – Meias Confissões de Aninha* (1983), *Estórias da Casa Velha da Ponte* (1985) e *Tesouro da Casa Velha* (Póstumo, 1996). Percebemos pelos seus títulos que remetem à cultura, como o cordel, mas o próprio olhar da poeta para a cidade, como para a ponte, os becos, a casa velha, e o lado memorialísticos em suas confissões, mas também nos espaços que compõem a cidade.

Poeta e contadora de histórias do povo e do cotidiano, Cora Coralina publicou seu primeiro livro aos 76 anos de idade, e é reconhecida como uma das maiores vozes da poesia brasileira. Sua primeira obra publicada foi *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* em (1965), marcando sua estreia literária. Martins (2015), destaca que:



A obra de Cora Coralina permite essa identificação entre leitor e texto, pois a mimeses, imitação do real, e a frase “Eu é um outro” se adequam a ela no sentido de que sua história não é particular, mas coletiva. Quando o eu lírico dos textos mostra parte da realidade da Cidade de Goiás, significa que não é algo somente conhecido e vivido por um só habitante, mas por boa parte da população.

(Martins, 2015, p. 12).

A sua obra representa a cidade de Goiás, seus becos, ruas, povo e memórias. Além disso, nos apresenta a valorização do povo simples, da cultura popular e da vida cotidiana. Com a poesia de Cora Coralina podemos viajar para Goiás de outrora, mas também a do tempo presente com os espaços citadinos, que evocam memórias, identidades, pertencimentos, elementos da cultura e as sensações afetivas.



3.

Becos de Goiás e becos da memória

Cora Coralina expressa por meio da sua poesia a sua identidade, na sua obra *poética Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (2012), a autora traz a autenticidade da sua terra por meio de seus poemas e linguagem poética. “Percebemos na sua obra a presença do verso livre, a linguagem simples, a originalidade da sua escrita e a essência de um texto poético, especificamente a memória em forma de poesia” (Ribeiro & Almeida, 2020, p. 423). E é isso que Cora Coralina faz, poemas que aproximam o leitor da sua escrita, retratando a simplicidade presente na obra da autora, uma linguagem marcante e encantadora com elementos afetivos e identitários. É o que vamos observar no poema a seguir.

Goiás, minha cidade...

Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas, curtas,

Indecisas,

Entrando,

Saindo

Uma das outras.

Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.

Eu sou Aninha.

Eu sou aquela mulher que ficou velha, esquecida,

Nos teus larguinhos e nos teus becos tristes, contando estórias,

Fazendo adivinhação.

Cantando teu passado.

Cantando teu futuro.

Eu vivo nas tuas igrejas e sobrados

E telhados

E paredes.

Eu sou aquele teu velho muro verde de avencas onde se debruça um

Antigo jasmineiro, cheiroso

Na ruinha pobre e suja.

Eu sou estas casas encostadas

Cochichando umas com as outras.

Eu sou a ramada dessas árvores, sem nome e sem valia, sem flores e

Sem frutos, de que gostam

A gente cansada e os pássaros vadios.

Eu sou o caule dessas trepadeiras sem classe, nascidas na frincha das

Pedras: Bravias.

Renitentes.

Indomáveis.

Cortadas.

Maltratadas.

Pisadas.

E renascendo.

Eu sou a dureza desses morros, revestidos,

Enflorados,

Lascados a machado, lanhados, lacera-
dos.

Queimados pelo fogo.

Pastados.

Calcinados

E renascidos.

Minha vida,

Meus sentidos, minha estética, todas as vibrações de minha

Sensibilidade de mulher, têm, aqui, suas raízes.

Eu sou a menina feia da ponte da Lapa.

Eu sou Aninha.

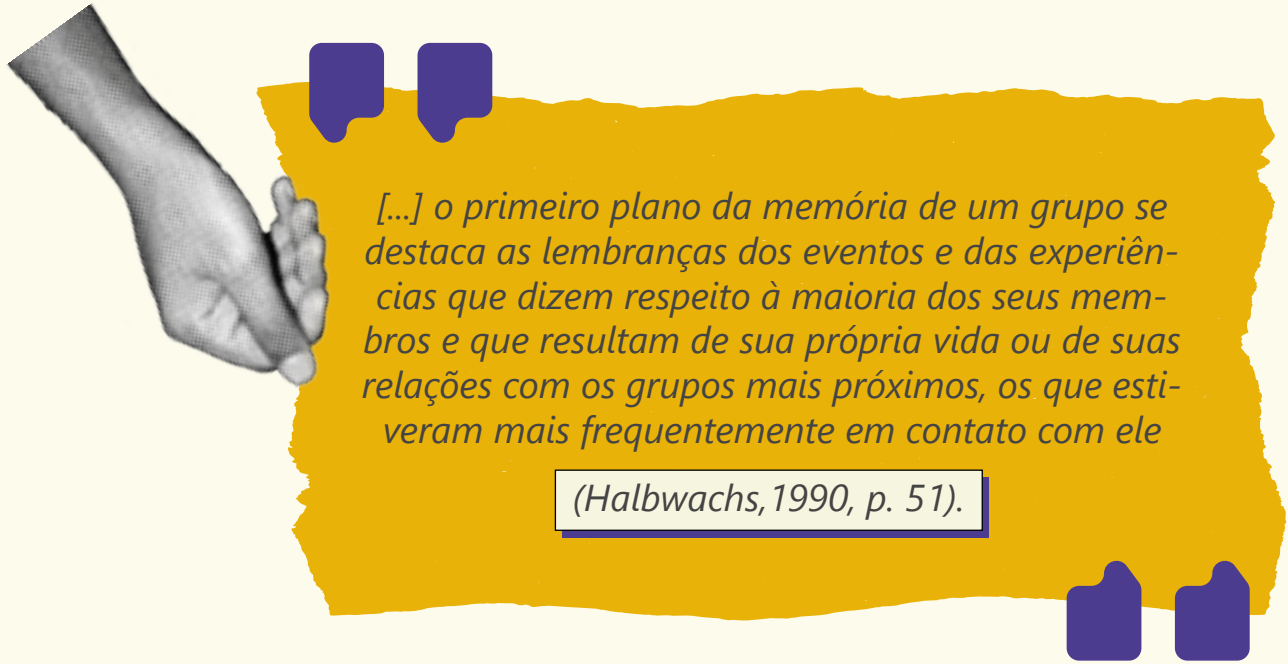
(Coralina, 2012, p. 20-21)

Neste poema *Minha Cidade* Cora fala da memória afetiva ligada à cidade de Goiás, sua terra natal, transformando o espaço urbano em lembrança viva. É como nos diz Octavio Paz: “O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília; e esta, por sua vez, acarreta o abandono ao sonho” (Paz, 1982, p.202). Uma das maiores características da autora é transformar a vida simples em poesias inesquecíveis.

O termo “minha cidade” intensifica o sentido de pertencimento, apropriação e intimidade. Ao empregar esse pronome possessivo, o eu lírico se insere no espaço urbano de forma profunda, deixando claro que essa relação não é apenas geográfica, mas também emocional, histórica e identitária. A cidade não é algo distante, e sim vivida, lembrada e guardada em uma parte muito importante da sua subjetividade. Desse modo, o título antecipa a nostalgia e a afetividade que percorre o poema, reforçando que o espaço urbano, os becos, ruas estreitas e os lugares de infância, funcionam como um repositório de memórias. É nesse cenário que a poética de Cora Coralina se destaca, mostrando que um simples cotidiano pode se tornar uma poesia inesquecível.

Como é possível observar nos versos “Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa. Eu sou Aninha”, o poder da identidade, que por mais que tudo mude o eu lírico ainda é o mesmo e faz questão de deixar claro no poema. Em outro verso Cora retorna novamente com a seguinte frase “Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas...”. Essa repetição de “Eu sou aquela...” é um gesto de autoconhecimento e de certa forma uma afirmação da sua própria subjetividade. Os adjetivos “feia” e “amorosa” revelam dimensões complementares dessa memória construída pela autora. De um lado a menina simples, humilde e marginalizada, “feia” que pertence a cidade, mas que não ostenta nenhuma idealização. Do outro, a mulher madura ligada ao espaço urbano, que se reconhece

como “amorosa”, aquela que ama e é moldada pelas suas ruas estreitas e pela história local. Sendo assim, a identidade do eu lírico manifesta-se tanto do passado vulnerável quando do presente afetivo, que une dor, ternura e pertencimento a cidade de Goiás. Maurice Halbwachs (1990) afirma que:



[...] o primeiro plano da memória de um grupo se destaca as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria dos seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele

(Halbwachs, 1990, p. 51).

É isso, podemos observar no poema que o símbolo de uma identidade enraizada no espaço da cidade de Goiás, deixando de ser apenas um espaço físico e passando a ser um lugar de memória, afetividade e poesia. A cidade se transforma em um organismo vivo na construção da poética da autora.

Logo no início, o eu lírico afirma, “Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas”. A intensificação do “eu sou” revela a junção entre o sujeito e o espaço urbano. Transformando assim as ruas, becos, casas e igrejas em identidade. A descrição da cidade com “ruas estreitas e indecisas”, “igrejas, sobrados, telhados”, “muros cobertos de avencas”, “casas que cochicham”, “árvores sem nome” e as “trepadeiras bravias”. Os elementos citados arquitetônicos e naturais funcionam como marco de lembranças, e reforçam o lugar vivido com a identidade da própria autora. Segundo Anjos (2013):



A obra é a "transmissão" de bens simbólicos na qual Cora Coralina, em simbiose com sua terra e tradição, narra fielmente as memórias adquiridas da família, da igreja, dos amigos e da estética. Deste modo, tempo, geografia, história e memórias são aspectos que compõem a tessitura textual da escrita coralínea.

(Anjos, 2013, p. 28).

A autora tem esse poder de transforma o simples em algo poderoso e inesquecível. O poema carrega a memória tanto de forma individual quanto coletiva, segundo Halbwachs (2006, p. 65) "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva". A voz poética apresenta "a menina feia da ponte da Lapa", "a mulher velha e esquecida das histórias e adivinhações" o que proporciona que o eu-lírico faça uma ponte temporal entre a infância, a velhice e a permanência. A memória vai muito além de apenas lembrar como diz o próprio eu-lírico "é cantar o passado e cantar o futuro". Como salienta Maurice Halbwachs:

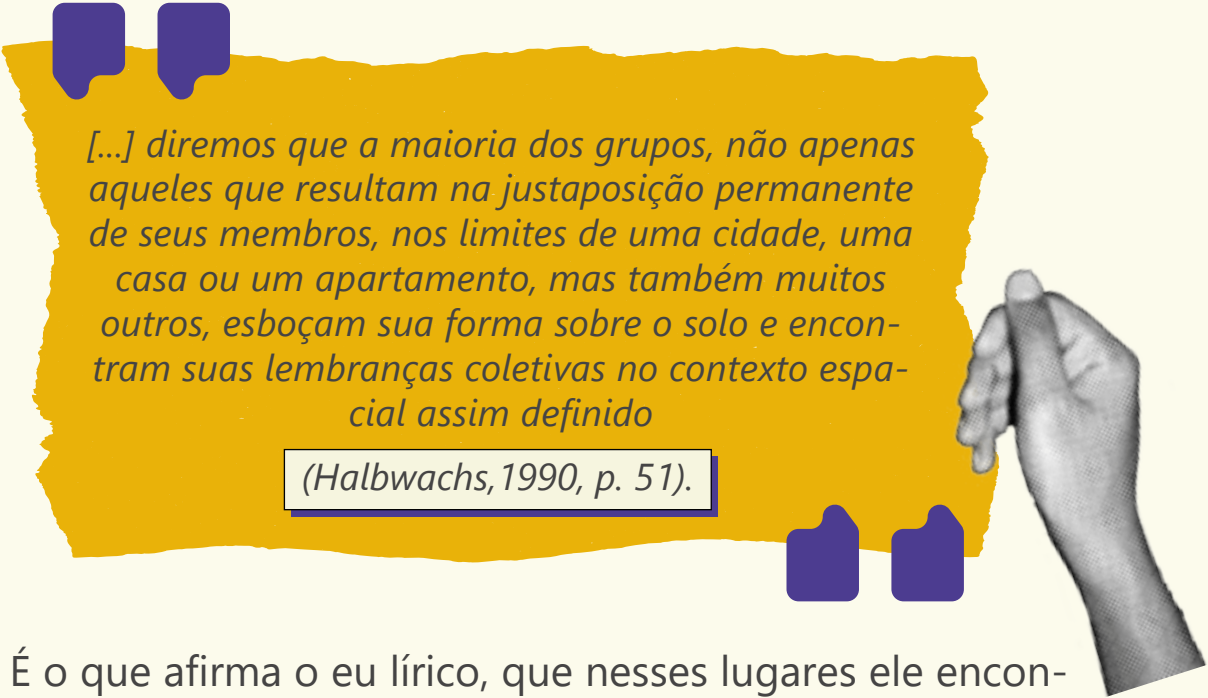


Minha memória, ainda hoje, evoca esse primeiro quadro histórico de minha infância, ao mesmo tempo que minhas primeiras impressões. É, em todo o caso, sob esta forma que me representei de início os acontecimentos que precederam de pouco meu nascimento, e se reconheço hoje até que ponto esses relatos eram inexatos, não posso saber o quanto me tenha inclinado então por essa corrente confusa e que mais de uma dessas imagens confusas ainda emoldura deformando-as, algumas de minhas lembranças de outrora

(Halbwachs, 1990, p. 65)

Com diz o autor as lembranças sempre estarão vivas e o eu lírico se transformou na guardiã da tradição, das histórias populares, dos espaços antigos, e assim a memória e a cidade se mantém vivas porque ela as narra. Em “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 2003, p. 200). Desse modo, a poeta metaforiza Goiás em seu verdadeiro espaço de memória.

Ao repetir “Eu sou...”, o eu lírico reafirma sua identidade pessoal e afetiva, uma menina marginalizada “feia”, “a mulher idosa, esquecida nós becos”, além dos elementos da cidade, os muros, casas, árvores, trepadeiras e mortos. Esses múltiplos elementos mostram que a sua identidade se formou nas margens, nos espaços desvalorizados, pobres e esquecidos, mas que carregam potência simbólica. Outros elementos representativos são as igrejas, os sobrados, as ruínas e os muros de avenças que funcionam como marcos culturais e símbolos do patrimônio histórico da cidade de Goiás. Halbwachs (1990) destaca que:

A hand is shown holding a piece of yellow, torn paper. The paper has several blue tabs at the top and bottom. The text on the paper is in Italian. The hand is positioned on the right side of the paper, with the thumb and index finger visible.

[...] diremos que a maioria dos grupos, não apenas aqueles que resultam na justaposição permanente de seus membros, nos limites de uma cidade, uma casa ou um apartamento, mas também muitos outros, esboçam sua forma sobre o solo e encontram suas lembranças coletivas no contexto espacial assim definido

(Halbwachs, 1990, p. 51).

É o que afirma o eu lírico, que nesses lugares ele encontra “minha vida”, “meus sentidos”, “minha estética”, “minhas vibrações”, todos esses elementos funcionam como repositórios de memórias, cultura e identidade, sendo o espaço urbano um arquivo vivo da existência. As destruições e

renascimento como “cortadas”, “maltratadas”, “queimados”, “calcinados”, “renascidos”, simbolizam não apenas a natureza, mas a própria poeta. O espaço é um espelho da sua trajetória, sofrida, marginalizada, mas resistente. Novamente, recorreremos a Halbwachs (1990).



Portanto, não é exato dizer que, para lembrar, é preciso que nos transportemos em pensamento fora do espaço, pois ao contrário é justamente a imagem do espaço que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente – mas é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes.

(Halbwachs, 1990, p. 189)

Assim, lembramos porque o espaço permanece ali e funciona como um arquivo vivo, um suporte que conserva afetos, trajetórias e experiências. Ele não é apenas um abrigo para as nossas lembranças, e sim uma organização delas, mantendo o passado acessível dando formas às lembranças. Essa estabilidade espacial permite que o sujeito ao retornar a determinado lugar ou apenas ao evocá-lo mentalmente se reencontre naquele espaço. O espaço tem o poder de devolver ao indivíduo uma continuidade temporal em que o passado continue no presente.

O poema revela uma fusão entre corpo e cidade com a poeta incorporando fisicamente o espaço se tornando “muro”, “árvore”, “casa” e “morro” com a sua subjetividade inscrita na paisagem urbana. A construção da identidade nas-

ce dos lugares pobres e marginalizados, como ruelas sujas, casas encostadas e plantas “sem valia”, que reafirmam o cotidiano simples em fonte legítima de memória e cultura. Esses espaços vegetais, “as avenças”, “trepadeiras” e “jasmineiros”, agem como metáforas da subjetividade feminina, frágil apenas na aparência, mas que é profundamente resiliente e resistente. No final do poema ao afirmar “Eu sou aninha”, o eu lírico recupera sua identidade íntima, que está vinculada a infância e às suas emoções mais profundas, demonstrando que a cidade funciona como uma matriz afetiva e memorial que é capaz de devolver para o sujeito sua própria origem.

Outro exemplo é o poema *Becos de Goiás* que a autora representa novamente a sua terra natal, como já é nítido no próprio título, ela enaltece becos, a paisagem os espaços que fogem do convencional transformando um espaço simples em símbolo de pertencimento e identidade.

Becos de Goiás

Beco da minha terra...

Amo tua paisagem triste...

Amo a avenca delicada que renasce na frincha

De teus muros empenados...

Becos da minha terra, discriminados e humildes,

Lembrando passadas eras...

(Coralina, 2012, p.63-64)

No primeiro verso o “Beco da minha terra...”, pronome possessivo “minha”, reforça o vínculo afetivo do eu lírico com o espaço mencionado. Não é apenas uma posse, mas sim pertencimento, mostrando que o espaço não é apenas cená-

rio e sim uma parte fundamental da identidade e memória da autora. Ao se referir com “minha”, o eu lírico reafirma uma ligação íntima com a cidade, mostrando nos uma memória enraizada e afetiva, que o espaço passa a ser um símbolo de origem, raízes e permanência.

No verso que o eu lírico diz “Amo tua paisagem triste”, é possível notar o amor ignorando as marcas da dor e da decadência do lugar; mas na poesia o amor traz esse ar mais melancólico da paisagem, mostrando um olhar sensível e empático a respeito do cotidiano simples e marginalizado.

O adjetivo “triste” reforça essa dimensão nostálgica e memorialista na poesia de Coração Carolina, e uma beleza que emerge do que é humilde, antigo e esquecido. Essa descrição da cidade “De teus muros empenados...”, podemos visualizar uma cidade antiga, com marcas do tempo, das chuvas, do uso e dos passos muitas gerações. É um aspecto de destruição, desgastados e irregulares, o que reflete essa memória afetiva que é preservada mais pela emoção do que pela forma. Desse modo, os becos tornam-se um espelho da própria identidade da autora, que encontra na simplicidade e na memória um espaço de resistência e valorização cultural. É o destaca Camargo (2002):



A memória não é só de Ana Lins, testemunha de um tempo comprovado nas referências históricas, em nomes de pessoas de sua contemporaneidade, datas, lugares e acontecimentos assinalados nos anais da história, (...) A memória, nesse sentido, é de uma coletividade, porque não só traz de volta ao coração as plangências do eu lírico, mas também se confronta com o mundo, quando toma para si a palavra épica que se inscreve, à mercê do pulsar da poesia, na pedra fundadora da cidade.

(Camargo, 2002, p. 78)

É que podemos observar nos versos “Becos da minha terra, discriminados e humildes, lembrando passadas eras...”, o eu lírico traz essa identidade cultural e simbólica, que evidência esse aspecto de lembranças sobre sua terra. O verso “Lembrando passadas eras...” reforça a memória pertencente dos becos, que é onde são guardadas as vivências e história do eu lírico. Esses becos “lembram” porque guardam, marcas de um tempo vivido. São esses lugares que testemunharam a infância, o cotidiano simples, os afetos e as dificuldades enfrentadas. Logo, o espaço urbano se torna um arquivo sensível da passagem do tempo, mostrando que a memória não está apenas no sujeito, está também nesses lugares que o acompanham e preservam sua trajetória. Consequentemente, a paisagem deixa de ser apenas cenário e passa ser personagem, que carrega o passado, o presente e a vida que passou nesses becos.

Os dois poemas representam a terra da poeta, sua vida, sua rotina, suas vivências, a autora transforma seu cotidiano em patrimônio cultural e em história viva. Segundo Halbwachs (1990):



Os diversos quarteirões, no interior de uma cidade, e as casas, no interior de um quarteirão, estão ligados ao solo, como árvores e rochedos. O grupo urbano não tem a impressão de mudar enquanto o aspecto das ruas e edifícios permanece idêntico.

(Halbwachs, 1990, p. 181)

Halbwachs fala sobre pertencer a um lugar a uma terra, que o que é descrito nos dois poemas, sobre sempre ter lembranças dessa terra, que enquanto o espaço permanecer idêntico não é possível enxergar que houve mudança, o espaço influencia diretamente na criação dessas memórias.

Desse modo, a poesia de Cora Coralina destaca-se pela simplicidade aparente de sua linguagem, que, longe de ser limitada, revela uma profunda sensibilidade para captar as experiências cotidianas e a memória coletiva. Sua escrita valoriza o universo feminino, a vida no interior e as tradições populares, construindo uma poética que transita entre o íntimo e o social. Ao incorporar elementos da oralidade e do saber popular, a autora confere autenticidade e força à sua obra, transformando vivências comuns em matéria literária. Assim, seus poemas não apenas registram lembranças e afetos, mas também afirmam identidades e resistências, evidenciando a potência da palavra como forma de preservação cultural e expressão subjetiva.



4.

Considerações finais

A poesia de Cora Coralina resgata espaços afetivos que se convertem em lugares de memória, mostrando a força simbólica do cotidiano. A autora transforma experiências simples da cidade, da casa, das ruas e das pessoas comuns, em elementos representativos da cultura brasileira. Suas lembranças pessoais dialogam com tradições coletivas, reafirmando a identidade e os vínculos culturais presentes em sua obra.

Essas lembranças, por mais que sejam pessoais, dialogam com tradições culturais amplas, que reafirmam entre memória individual e memória coletiva. Ao poetizar sua cidade, Cora poetiza a cultura brasileira, principalmente a realidade do interior, como suas crenças, práticas, ritmos e linguagens. Sua poesia funciona como uma ponte entre o passado e pre-

sente, garantindo a continuidade de valores, saberes, vivências que, sem o seu registro literário poderia se perder. A poética de Cora Coralina transforma a memória em ato de resistência cultural e de valorização do espaço vivido. Ao colocar no texto literário aquilo que o tempo tende a apagar, a autora não apenas a sua biografia emocional, e sim a história de um povo.

Desse modo, a poética de Cora Coralina reafirma a importância da memória como elemento de resistência cultural e de valorização do espaço vivido. A relação entre memória e espaço em sua obra contribui para os estudos sobre literatura, cultura e identidade, ampliando a compreensão da poesia como forma de preservação da experiência humana e das tradições populares.



Referências

ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. **“Na minha vida, a vida mera das obscuras” [manuscrito]: as representações do eu e de outros espaços em poemas dos becos de Goiás e Estórias mais de Cora Coralina** / José Humberto Rodrigues dos Anjos. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Campus de Catalão, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMARGO, Goiandira De F. Ortiz De. Poesia e memória em Cora Coralina. **Signótica**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 75–86, 2009. DOI: 10.5216/sig.v14i1.7306. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7306>. Acesso em: 09 dez. 2025.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Global, 2012.

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

MARTINS, Rita Carolina Ribeiro. **O estilo na poesia de Cora Coralina: (des) velando a cidade de Goiás pela linguagem**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

PAZ, Octávio. A Inspiração. In: **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Rosângela Soares de Almeida; RALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro M. de. CORA CORALINA: diálogos, memórias, identidade e saberes. **Revista UEG**. Disponível em: <https://share.google/7UAN0oGNVJQ6i1ueQ>. Acesso em: 09 dez. 2025.

RICHTER REIMER, I.; SIQUEIRA, E. L. VIDA E OBRA DE CORA CORALINA. **Revista Caminhos** – Revista de Ciências da Religião, Goiânia, Brasil, v. 18, n. 3, p. 930–942, 2020. DOI: 10.18224/cam.v18i3.8549. Disponível em: <https://seer.puc-goias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/8549>. Acesso em: 08 dez. 2025.

.



19

**Ressentimento amoroso
em *O Mendigo que sabia de
cor os adágios de Erasmo
de Rotterdam*, de Evandro
Affonso Ferreira**

*Rhusily Reges da Silva Lira
Herasmo Braga de Oliveira Brito*





1.

Introdução

O ressentimento é o mal-estar da contemporaneidade. As noções modernas como individualismo, cultura do espetáculo, a centralidade do eu e suas manifestações nas redes sociais proporcionam a construção e circularidade do ressentimento. A centralidade do eu sem os devidos suportes emocionais para os indivíduos, leva-os a transpor seus fracassos e frustrações para as instituições sociais, jurídicas, bem como para as relações interpessoais.

A reflexão sobre o mal-estar como condição estrutural da vida social moderna foi proposta e formulada no ensaio *O mal-estar na civilização* (2011[1930]) do psicanalista Sigmund Freud. Esse ensaio, Freud sustenta que a cultura – entendida como o conjunto de dispositivos simbólicos, institucionais e normativos que organizam a convivência e vida humana – funda-se sobre um paradoxo constitutivo: aquilo que possibilita a vida em comum é também o que produz sofrimento psíquico. A civilização exige a renúncia pulsional, sobretudo a repressão das tendências agressivas e libidinais, convertendo energia vital em ordem social. O resultado desse processo é que a subjetividade civilizada é atravessada por frustração, culpa, ressentimento e tensão permanente entre desejo e norma. O mal-estar não é, portanto, um acidente histórico, mas o preço estrutural da vida em sociedade. A vida é um mal-estar.

Nessa perspectiva, Freud identifica no fortalecimento do superego e na interiorização das proibições culturais o mecanismo central desse sofrimento. A agressividade, impedida de se manifestar externamente, retorna contra o próprio sujeito, transformando-se em autocensura, culpa difusa e hostilidade reprimida. A cultura pacifica o corpo social ao custo

de intensificar conflitos psíquicos. Contudo, se em Freud o mal-estar aparece como efeito da repressão civilizatória em sentido amplo, a contemporaneidade parece apresentar uma modulação específica desse sofrimento – sua cristalização na forma do ressentimento.

O ressentimento pode ser compreendido como a sedimentação afetiva da frustração socialmente produzida e subjetivamente internalizada. Diferentemente, da agressividade direta, ele não se manifesta como explosão, mas como permanência corrosiva, que se converte em memória emocional reiterada. Nesse sentido, a leitura freudiana do conflito entre pulsão e cultura encontra ressonância na análise genealógica do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche, para quem o ressentimento emerge quando a força vital impedida de agir transforma-se em negatividade persistente, reorganizando valores, percepções e modos de julgamento. Se Freud descreve o mecanismo psíquico da repressão, Nietzsche ilumina sua metabolização moral e cultural.

Na contemporaneidade, marcada por intensificação das promessas de realização individual, precarização das formas de pertencimento e expansão dos dispositivos de comparação social, o mal-estar tende a assumir precisamente essa forma ressentida. A cultura não apenas reprime, ela produz expectativas que excedem estruturalmente as possibilidades de satisfação. O sujeito é convocado a desejar ilimitadamente, mas encontra limites materiais, simbólicos e afetivos cada vez mais instáveis. O resultado não é apenas a frustração, mas a persistência de uma consciência ferida, que interpreta a própria limitação como injustiça contínua. O ressentimento torna-se, assim, uma modalidade dominante de experiência psíquica e social: uma temporalidade afetiva fundada na repetição da perda, na reinterpretação constante da privação e na dificuldade de elaborar simbolicamente o conflito. O

ressentimento é um afeto aprisionador que tem a compulsão à repetição como forma do mal-estar, pois a ferida é sempre revisitada, o ressentido está preso no mesmo recorte discursivo do acontecimento vivido.

Dessa maneira, a literatura brasileira contemporânea pode ser compreendida como espaço de inscrição desse mal-estar historicamente configurado, registrando formas narrativas, vozes e estruturas de sensibilidade que traduzem a experiência subjetiva da repressão, da frustração, do ressentimento e da memória afetiva da injúria. Nesta mesma linha, o crítico literário brasileiro, Jaime Ginzburg em seu texto *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2012) afirma “É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido.” (p. 2012, p. 200) é na estética da negatividade que se insere o projeto estético de Evandro Affonso Ferreira, pois em suas obras nos deparamos com os seguintes temas: ressentimento, angústia, suicídio, degradação humana, loucura, entre outros temas. Assim, este estudo objetiva analisar a categoria do ressentimento amoroso na obra *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2014) de Evandro Affonso Ferreira¹⁸.

¹⁸ Evandro Affonso Ferreira, nascido em 1945 é autodidata, natural de Araxá – MG. Reside em São Paulo desde 1964, onde começou a trabalhar como redator publicitário. Aos 45 anos sofreu um infarto; depois disso passou a se dedicar à carreira literária como autor e vendedor de livros, abrindo sebos literários Avalovara e Sagarana. Evandro Affonso Ferreira estreia na literatura em 1993 com a publicação de uma coletânea de contos intitulada *Bombons recheados de cicuta* que apresenta traços de humor nas narrativas. O seu projeto literário é composto, até o presente momento, por dezesseis livros [contos e romances] e as obras possuem estilos distintos entre si promovendo mudança no estilo do escritor.



2.

Ressentimento amoroso em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*



A obra *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, do escritor Evandro Affonso Ferreira, foi publicada em 2012. A narrativa tem como o narrador – personagem homem mais velho, que foi deixado pela sua amada através de um bilhete escrito “ACABOU-SE. ADEUS.” A partir da recepção deste bilhete narrador-personagem se torna um mendigo/andarilho e caminha nas ruas da metrópole apressurada a procura de sua amada.

A obra não apresenta capítulos, nem pausa o que se relaciona com o processo de caminhar do narrador-personagem que é sem pausas e longo, assim como os flashes de memórias que não cessam, visto que o narrador é um andarilho mnemônico, pois é acompanhado de memórias tanto de sua amante, como dos adágios de Erasmo de Rotterdam.

Outro elemento importante de análise é o título-adjetivo da obra: *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* – este título apresenta o personagem: um mendigo, contudo, não é qualquer mendigo é o que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam, esta é uma caracterização acerca do personagem-mendigo, e este adjetivo possibilita algumas inferências acerca do narrador-personagem, como: O mendigo é culto, erudito; como esse sujeito que é leitor de Erasmo de Rotterdam virou mendigo; os adágios de Erasmo de Rotterdam funcionam como um elemento de di-

ferenciação entre o nosso mendigo-poeta dos demais mendigos e a rememoração dos adágios o retira, distancia da condição miserável de viver nas ruas da cidade apressurada.

Esta obra é sem tensões, clímax, movimento, o caminho da narrativa está presente apenas no esquema narrativo que vai e vem sobre os mesmos pontos. O mendigo parou de caminhar no espaço de enunciação desta narrativa, pois os pontos de narração são sempre iguais e com os mesmos personagens, se ele continuasse caminhando apareceriam outros personagens, bem como espaços da cidade apressurada. A linguagem da narrativa é móvel, pois transita entre o passado e o presente. O narrador intercala os flashes de memória da amante com os acontecimentos banal do cotidiano, montando um mosaico linguístico de ausências e presenças.

II

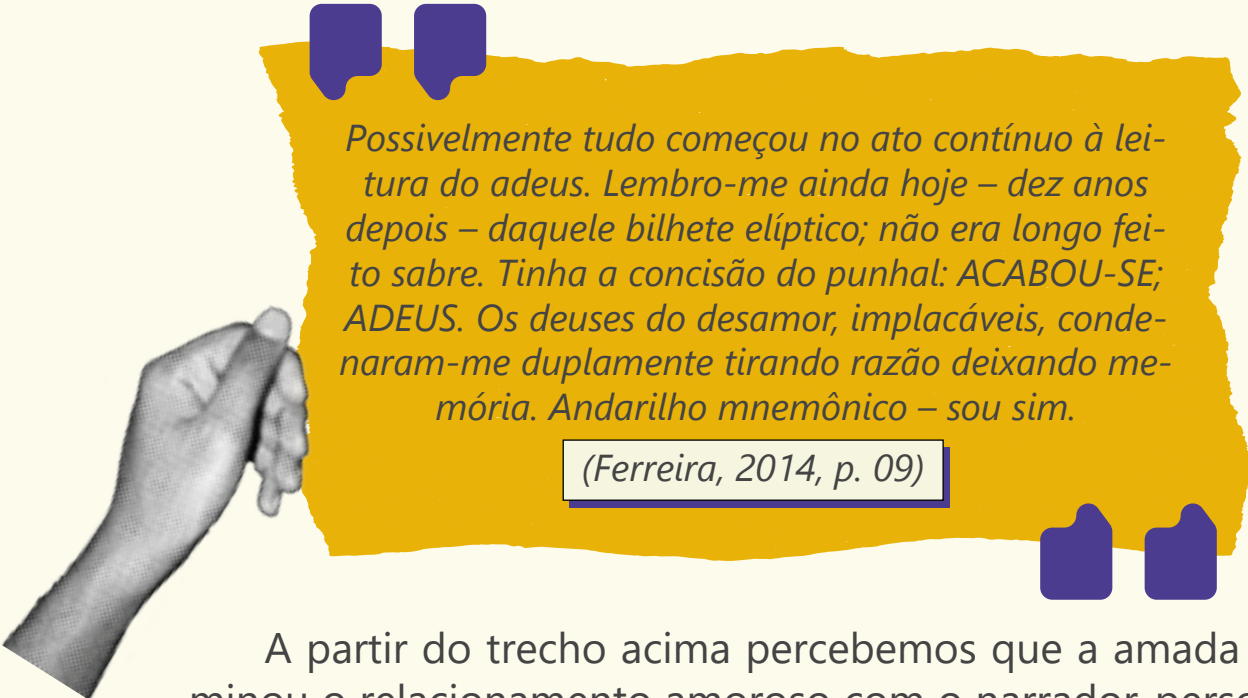
A condição de ser deixado pelo sujeito amado é a sensação da incompletude do ser, bem como os sentimentos de abandono e vazio, já que a relação amorosa pressupõe uma dependência entre os sujeitos da relação. É sobre esse sentido que a narrativa do EAF começa:



Não vou perdoá-la pela incompletude do ato: descuidou-se do tiro de misericórdia. Deixou-me estendido moribundo à beira da vida. Não sou zumbi por obra do acaso. Ando molambento a trouxe-mouxe pelas ruas procurando inútil o ancoradouro da nau dos insensatos.

(Ferreira, 2014, p. 09)

A primeira enunciação do narrador-personagem é “não vou perdoá-la pela incompletude do ato” a ação de não perdoá-la implica na lembrança constante e repetida da amada e do que ela fez. O sujeito ao lidar com situações que não são lineares ao seu desejo se torna revoltado e o movimento é culpar o outro, como vemos em “deixou-me estendido moribundo à beira da vida” a amada é colocada como culpada e a forma verbal “deixou-me” denuncia, bem como em “não sou zumbi por obra do acaso”, ou seja, o fato de ele ser zumbi, hoje, é porque alguém o deixou assim, o que é atribuído a ela. Percebemos na leitura do trecho que o narrador-personagem está contando para alguém a sua condição de “zumbi”, como se trata de um relato de si, o objetivo é fazer com que o ouvinte/interlocutor sinta pena e seja adepto do seu discurso, por isso, a escolha dos adjetivos “molambento” e “trouxe-mouxe” para se autodefinir, uma vez que o primeiro remete à condição miserável e o último ao estado de confusão e desordem mental, caracterizando-o como coitado e/ou vítima.



Possivelmente tudo começou no ato contínuo à leitura do adeus. Lembro-me ainda hoje – dez anos depois – daquele bilhete elíptico; não era longo feito sabre. Tinha a concisão do punhal: ACABOU-SE; ADEUS. Os deuses do desamor, implacáveis, condenaram-me duplamente tirando razão deixando memória. Andarilho mnemônico – sou sim.

(Ferreira, 2014, p. 09)

A partir do trecho acima percebemos que a amada terminou o relacionamento amoroso com o narrador-personagem por meio de um bilhete. O bilhete é um meio de comunicação rápida, pela sua própria extensão a mensagem

deve ser curta, ou seja, utiliza-se um bilhete para abreviar conversas, uma espécie de aviso, que não precisa de respostas. A amada terminou relacionamento por meio de um bilhete, possivelmente, ela não precise de uma resposta, visto que está apenas avisando a sua decisão, como se trata de um relacionamento amoroso que envolve duas pessoas, geralmente, é conversado, debatido e negociado antes de se tomar a decisão do rompimento, com esse aviso podemos presumir que a amada deve ter chegado à conclusão de que o melhor seria terminar o relacionamento.

O conteúdo do bilhete: ACABOU-SE; ADEUS não dá possibilidade de indagações acerca do motivo, é apenas um anúncio, mas há um tom no bilhete, que é evidenciado pelo uso das letras maiúsculas que exprimem uma semântica de enfatizar uma informação, ou pode ser um grito, mas por que gritaria? Por estar se libertando do relacionamento que vivia? ou a amada utilizou letras maiúsculas porque estava apressada, não temos certeza de nada, já que o narrador-personagem centraliza a narrativa apenas em cima da sua dor e não dos eventos que geraram a dor.

Há dez anos que o mendigo, narrador-personagem, recebeu este bilhete que ele o caracteriza como “elíptico” esse adjetivo é de origem grega *elleiptikós* e significa “incompleto”, uma vez que não há nada além de “ACABOU-SE; ADEUS” em que ele metaforiza como um punhal, que é perfurante, mas também, figurativamente é o que magoa profundamente e dado a rememoração efetiva após dez anos de recebê-lo, percebemos que deixou mágoa. Observemos em “Possivelmente tudo começou ato contínuo à leitura do s do adeus” a consoante “s” tem uma sonoridade que no ato da leitura aparenta ser contínua, perpétua, tal qual a lembrança e a dor desse adeus. A constituição de vítima exige que outra pessoa é culpada, nesse trecho, temos os deuses como culpados, vis-

to que “condenaram-me duplamente tirando razão deixando memória” a condenação dupla é porque a amada foi embora e a segunda é a retirada da razão e podemos compreender, também, como consciência, e o que ficou foi a memória, ou seja, a condição involuntária de lembrar, de sentir, de re-sentir. Assim, o narrador-personagem se transforma em “Andarilho mnemônico – sou sim” já que após o bilhete decidiu sair caminhando pelas ruas da cidade apressurada e continuamente re-sentindo à amada em cada esquina, rua, avenida, esse caminhar, é possivelmente para afastar a dor de sua perda.

Assim, propomos um diálogo com o psicanalista argentino Juan David Nasio, principalmente o seu estudo intitulado *O livro da dor e do amor* (1997), que explora de forma sensível e profunda as emoções humanas mais universais e intensas: a dor e o amor. Ele aborda como esses sentimentos estão intrinsecamente ligados, mostrando que muitas vezes o amor é a origem de nossas dores mais profundas, mas também uma força transformadora capaz de curar. Observemos suas palavras:



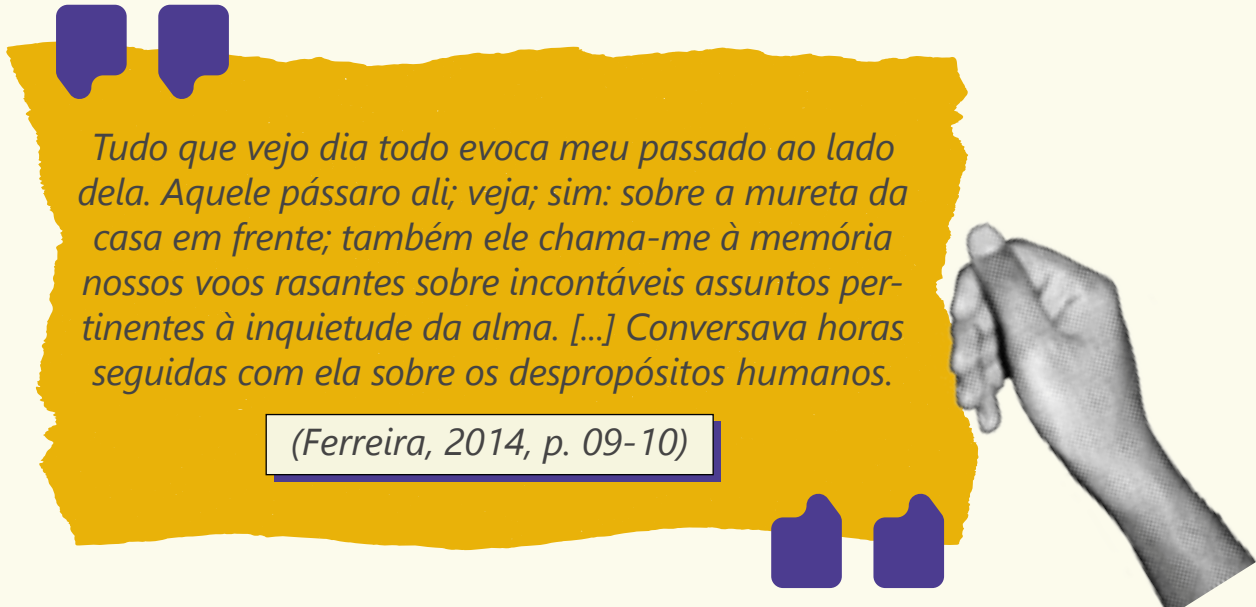
[...] que a dor, no coração do nosso ser, é o sinal incontestável da passagem de uma prova. Quando uma dor aparece, podemos acreditar, estamos atravessando um limiar, passamos por uma prova decisiva. Que prova? A prova de uma separação, da singular separação de um objeto que, deixando-nos súbita e definitivamente, nos transtorna e nos obriga a reconstruir-nos. A dor psíquica é dor de separação, sim, quando a separação é erradicação e perda de um objeto ao qual estamos intimamente ligados – a pessoa amada, uma coisa material, um valor, ou a integridade do nosso corpo – que esse laço é constitutivo de nós próprios.

((Nasio, 1997, p. 18))

O psicanalista sugere que a dor emocional não é apenas sofrimento, mas também um marco importante em nossa vida. Ela indica que estamos enfrentando uma experiência significativa, uma espécie de teste existencial ou emocional que nos força a crescer ou mudar. A dor é vista como um ponto de transição, um momento crítico que nos leva de uma etapa da vida a outra. Ela é descrita como um “limiar”, simbolizando a passagem de um estado para outro, geralmente ligado a amadurecimento ou transformação.

Além disso, Nasio identifica a raiz da dor psíquica na separação. Quando perdemos algo ou alguém que constitui uma parte essencial de nossa identidade, somos obrigados a nos adaptar e reconstruir nossa forma de estar no mundo. O estudioso, ainda reforça que a dor emocional é, essencialmente, a dor de se separar de algo ou alguém que é crucial para nós, seja uma pessoa querida, um valor, um bem material ou até mesmo uma parte do nosso corpo ou identidade. Esses vínculos que perdemos não são meros acessórios; eles fazem parte de quem somos. Quando rompidos, abalam nossa noção de identidade, provocando a necessidade de reorganizá-la.

Em desacordo com a necessidade de refazer-se o narrador-personagem insiste em manter-se apegado à amada que o deixou, vejamos:

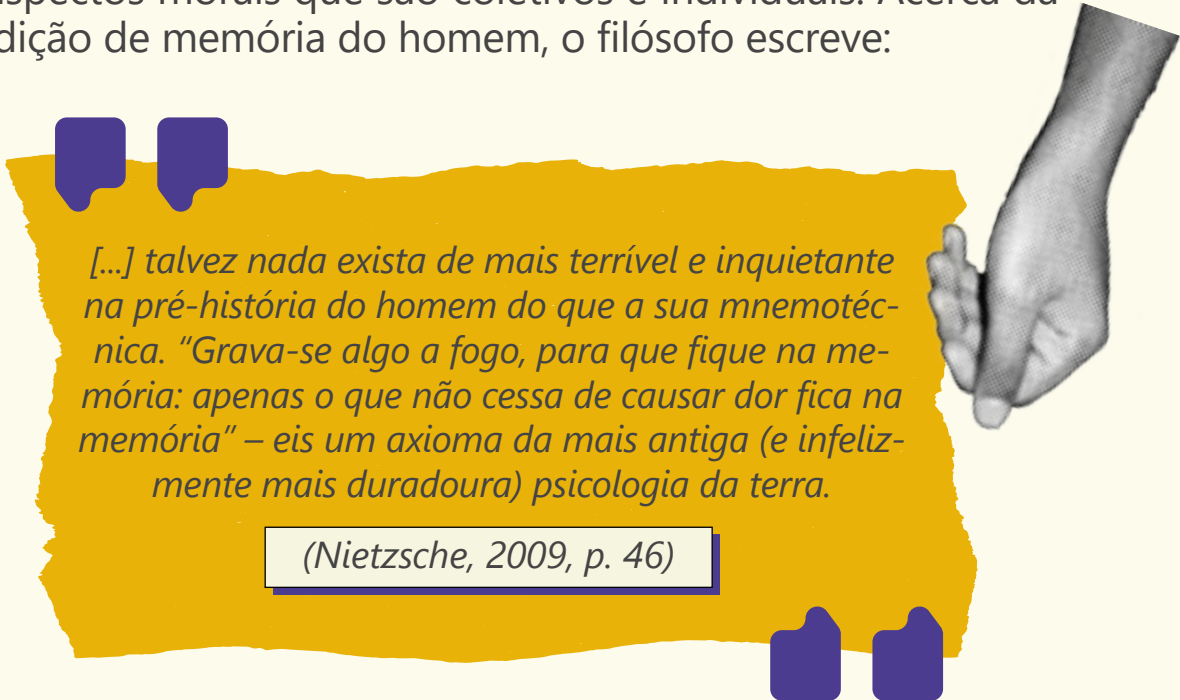
A hand is shown on the right side, holding a piece of yellow paper that has been torn at the edges. The paper contains a quote in Portuguese. There are also some blue and purple shapes scattered around the paper, possibly representing other pieces of paper or decorative elements.

Tudo que vejo dia todo evoca meu passado ao lado dela. Aquele pássaro ali; veja; sim: sobre a mureta da casa em frente; também ele chama-me à memória nossos voos rasantes sobre incontáveis assuntos pertinentes à inquietude da alma. [...] Conversava horas seguidas com ela sobre os despropósitos humanos.

(Ferreira, 2014, p. 09-10)

Com base na cena acima, os dias do mendigo são de memória, pois “tudo que vejo dia todo evoca meu passado ao lado dela”, sabemos que a memória nos traz duas dimensões, a saber: a condição de recordação, de proporcionar aos indivíduos lembranças de acontecimentos ou pessoas importantes; e a condição de aprisionamento, que é advinda do processo de rememoração, que é constantemente alimentado, esse processo é paralisante e, portanto, aprisionador.

É nessa condição de enclausuramento que o mendigo se encontra, pois não consegue sair das paredes da memória da amada, nem olhar para o mundo com novas possibilidades de re-viver, essa prisão da memória evoca a dor da perda da amada. O filósofo Nietzsche em sua *Genealogia da moral* discute a memória e o esquecimento como processos de constituição de aspectos morais que são coletivos e individuais. Acerca da condição de memória do homem, o filósofo escreve:



[...] talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua mnemotécnica. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra.

(Nietzsche, 2009, p. 46)

Nietzsche descreve a “mnemotécnica”, que é o método de gravação na memória como algo aterrorizante nos primórdios da humanidade. Ele sugere que os primeiros esforços para criar memória coletiva ou individual foram dolorosos, baseados em sofrimento físico e psicológico.

A imagem “grava-se algo a fogo para que fique na memória” é literal e metafórica, o filósofo afirma que, na antiguidade, a memória era forjada através de experiências marcantes e dolorosas, como punições severas ou rituais violentos. A dor era usada como ferramenta para inscrever valores, normas ou obrigações na consciência do indivíduo ou da sociedade. O “axioma” apresentado pelo filósofo é de que a dor é o elemento mais eficaz para fixar algo na memória. Nietzsche acredita que as experiências dolorosas têm um impacto duradouro na psique humana, porque o sofrimento deixa marcas profundas que resistem ao tempo e ao esquecimento.

Além disso, Nietzsche critica o fato de que essa ligação entre dor e memória se perpetuou ao longo da história humana. Ele sugere que, desde a pré-história até a modernidade, a sociedade frequentemente recorre ao sofrimento como forma de controle, aprendizado e internalização de valores. Assim, a memória no romance é metaforizada como enclausuramento desse não-querer libertar-se do mendigo em relação às lembranças de sua amada.

Desse modo, a figura do mendigo-erudito em Evandro Affonso Ferreira subverte a lógica do desamparo ao converter o ressentimento amoroso em uma forma de resistência estética e intelectual. Ao saber “de cor” os adágios de Erasmo de Rotterdam, o protagonista não apenas ruma o luto de um afeto perdido, mas utiliza a erudição como um anteparo contra a aniquilação subjetiva imposta pela miséria urbana.

O ressentimento, portanto, deixa de ser uma paralisia emocional passiva para se tornar o motor de um fluxo de consciência que desafia a transitoriedade das relações contemporâneas, provando que a memória dos clássicos e a dor da perda, quando amalgamadas, constituem a última fronteira de dignidade e permanência de um sujeito que se recusa a ser silenciado pelo esquecimento.



3.

Considerações finais

A análise da obra *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira, permitiu compreender o ressentimento amoroso como eixo estruturante da experiência subjetiva do narrador-personagem. Longe de se configurar como um sentimento episódico, o ressentimento revela-se como uma forma duradoura de elaboração — ou, mais precisamente, de não elaboração — da perda amorosa, que reorganiza tanto a percepção do mundo quanto a própria identidade do sujeito.

Nesse sentido, a ruptura afetiva, marcada pelo bilhete “ACABOU-SE; ADEUS”, não constitui apenas um evento narrativo, mas o ponto inaugural de uma temporalidade psíquica específica: a do retorno contínuo à ferida. A partir desse momento, o sujeito passa a habitar um tempo circular, em que a memória não opera como elaboração, mas como repetição. Tal dinâmica confirma a leitura do ressentimento como uma cristalização da dor, em que o passado não passa, mas insiste.

A articulação teórica com Sigmund Freud evidencia que o mal-estar experimentado pelo narrador não se restringe à esfera individual, mas inscreve-se em uma condição mais ampla da subjetividade moderna, atravessada pela repressão, pela culpa e pela impossibilidade de satisfação plena. No entanto, é sobretudo na chave interpretativa de Friedrich Nietzsche que o ressentimento se revela como força reativa, incapaz de se converter em ação, permanecendo como negatividade persistente que reorganiza o campo moral e afetivo do sujeito.

No plano narrativo, essa condição se materializa na estrutura fragmentária e reiterativa do texto, que espelha formalmente o funcionamento psíquico do ressentido. A ausência de progressão linear, a repetição de imagens e a sobreposição de tempos configuram uma escrita que encena o aprisionamento do sujeito à memória da amada. Assim, forma e conteúdo se articulam, produzindo uma estética da estagnação que reforça a impossibilidade de superação da perda.

A condição de mendigo, por sua vez, não deve ser lida apenas como degradação social, mas como expressão extrema de uma ruína subjetiva desencadeada pela perda amorosa. O deslocamento do espaço doméstico para a errância urbana simboliza a destituição de referências simbólicas e afetivas, evidenciando que a exclusão social é, nesse caso, indissociável de uma exclusão de si. O sujeito torna-se estrangeiro no mundo e em sua própria experiência.

Paradoxalmente, é nesse cenário de ruína que emerge a erudição como forma de resistência. A memorização dos adágios de Erasmo de Rotterdam funciona como um dispositivo de sustentação simbólica, permitindo ao narrador reorganizar minimamente sua experiência por meio da linguagem. Contudo, essa erudição não rompe o ciclo do ressentimento; ao contrário, muitas vezes o intensifica, ao fornecer uma moldura discursiva para a repetição da dor.

Dessa forma, o romance evidencia que o ressentimento amoroso não é apenas um afeto individual, mas uma modalidade de existência, marcada pela impossibilidade de esquecer e pela recusa em elaborar a perda. A memória, longe de operar como reconciliação, torna-se um mecanismo de aprisionamento, confirmando a hipótese nietzschiana de que aquilo que é gravado pela dor tende a persistir de modo mais intenso e duradouro.

Referências

FERREIRA, Evandro Affonso. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2, 2012.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor**. Trad. Lucy Magalhães. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NASIO, Juan-David. **A fantasia**: O prazer de ler Lacan. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

**Limites em trânsito: ensaios
crítico-teóricos sobre literatura**



20

**Ficção, autoficção e o espaço
biográfico: narrativas do eu
na cultura contemporânea**

Emanoel Nogueira Ramos





1.

Primeiras palavras

Nas últimas décadas, as narrativas autobiográficas e auto ficcionais ganharam espaço em diversas áreas, indo do campo literário e artístico ao universo acadêmico. Com isso, elas têm surgido de modo considerável na literatura, estendendo-se também ao teatro, ao cinema, às artes visuais e às diferentes formas de produção audiovisual. O interesse crescente pelas narrativas de si está relacionado à valorização contemporânea da experiência subjetiva e da memória individual como formas legítimas de construção de conhecimento e expressão cultural.

Não se trata de algo novo, mas é a partir da segunda metade do século XX, que esse movimento cria vultos em diversas áreas das ciências humanas, quando estas passaram a reconhecer o papel da subjetividade na compreensão dos fenômenos sociais e históricos. Nesse contexto, relatos autobiográficos, testemunhos, diários e memórias passaram a ser considerados documentos relevantes para compreender não apenas acontecimentos históricos, mas também as formas pelas quais os sujeitos constroem e interpretam suas experiências.

O presente capítulo propõe discutir a relação entre ficção, autobiografia e autoficção a partir das contribuições teóricas de autores como Beatriz Sarlo, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Márcio Seligmann-Silva e Óscar Cornago. A proposta dele é dialogar com o leitor compreendendo que a ficção e a autoficção não devem ser entendidas como opostas à verdade autobiográfica, mas como formas narrativas que possibilitam a elaboração da experiência subjetiva, sobretudo quando se trata da memória e do testemunho.

Partindo dessa perspectiva, argumenta-se que as narrativas contemporâneas do eu se situam em um espaço híbrido no qual memória, imaginação e experiência se articulam. Esse espaço, denominado por diferentes autores como “espaço autobiográfico” ou “espaço biográfico”, revela que a construção da identidade passa necessariamente pela narrativa e pela mediação da linguagem.



2.

A “guinada subjetiva” e a valorização da experiência

O crescente interesse pelas narrativas autobiográficas pode ser compreendido à luz do que Beatriz Sarlo (2007) denomina de “guinada subjetiva”. Segundo a autora, nas últimas décadas ocorreu uma transformação significativa no modo como o passado passou a ser investigado e narrado no campo acadêmico. Durante grande parte do século XX, especialmente sob influência do estruturalismo e de determinadas correntes da historiografia, predominavam abordagens centradas em grandes estruturas sociais, como sistemas econômicos, relações de classe ou instituições políticas. Nesse modelo, a experiência individual frequentemente era considerada secundária ou insuficiente para explicar processos históricos mais amplos.

Entretanto, como assinala a autora supracitada, a partir da década de 1970, observa-se um movimento de retorno ao sujeito. Nesse contexto, práticas como a história oral e a valorização do testemunho passaram a desempenhar papel

importante na reconstrução do passado. Conforme destaca Sarlo (2007, p. 17), esse processo implicou uma maior atenção aos chamados “discursos da memória”, entre eles diários, cartas, relatos pessoais e outras formas de narrativa em primeira pessoa. A autora observa que essa mudança coincide com uma renovação temática e metodológica nas ciências humanas, particularmente na sociologia da cultura e nos estudos culturais. Nesse novo cenário, sujeitos anteriormente marginalizados ou pouco considerados nas narrativas históricas passaram a ocupar lugar central.

Trata-se de uma transformação que representa também uma revalorização da subjetividade como fonte de conhecimento, com isso, a narrativa em primeira pessoa deixa de ser vista apenas como expressão individual para tornar-se um instrumento capaz de revelar experiências históricas, afetivas e sociais (Sarlo, 2007, p. 19). Cabe evidenciar que a guinada subjetiva também se relaciona com o que ficou conhecido como “guinada linguística”, que enfatizou o papel da linguagem na construção da realidade social. Com essas perspectivas, a linguagem passou a ser entendida como mediadora da experiência, tornou-se inevitável reconhecer que as narrativas pessoais constituem formas legítimas de interpretar o mundo. Assim, a valorização da autobiografia e do testemunho reflete uma mudança mais ampla nas formas de produção do conhecimento, nas quais a experiência individual passa a ser reconhecida como dimensão fundamental da história e da cultura.

As reflexões sobre autobiografia ganharam grande impulso com os estudos de Philippe Lejeune, especialmente com a publicação de *Le pacte autobiographique*. Nessa obra, o autor propõe o conceito de espaço autobiográfico, que permite compreender as relações complexas entre autobiografia e ficção.

Lejeune (1996) observa que muitos escritores demonstraram certa desconfiança em relação à autobiografia, frequentemente privilegiando o romance como forma literária mais rica e complexa. Autores como André Gide e François Mauriac, por exemplo, chegaram a afirmar que o romance seria mais capaz de revelar a verdade humana do que a autobiografia. No entanto, Lejeune argumenta que essa oposição entre romance e autobiografia muitas vezes se baseia em uma falsa dicotomia. Segundo o autor, mesmo quando os escritores aparentemente rejeitam o caráter autobiográfico de suas obras, eles acabam sugerindo que seus textos devem ser lidos dentro de um horizonte autobiográfico. É nesse sentido que o conceito de espaço autobiográfico se torna relevante. Para Lejeune (1996, p. 41), esse espaço corresponde ao campo interpretativo no qual o leitor percebe a presença da experiência pessoal do autor da Obra Literária, mesmo em textos que assumem forma ficcional. Assim, a autobiografia não deve ser compreendida apenas como um gênero literário específico, mas como uma dimensão presente em diferentes formas narrativas. Lejeune, cita como exemplo o romance, que para ele pode revelar aspectos da experiência pessoal do autor de maneira indireta ou simbólica.

Ainda nas perspectivas desse autor, tanto a autobiografia quanto o romance apresentam limitações quando se trata de representar a verdade, para ele, enquanto a autobiografia pode carecer de ambiguidade e complexidade narrativa, o romance frequentemente se afasta da exatidão factual. Dessa forma, o espaço autobiográfico representa um território intermediário no qual diferentes formas narrativas se encontram, no qual a verdade autobiográfica não se reduz à fidelidade factual, mas envolve também a expressão de uma verdade subjetiva.



3.

O espaço biográfico e a expansão das narrativas de si

As reflexões de Philippe Lejeune foram posteriormente ampliadas por Leonor Arfuch, que propõe o conceito de espaço biográfico para designar o conjunto de formas narrativas por meio das quais as vidas são narradas e circulam na cultura contemporânea. Segundo Arfuch (2010), a tradição das narrativas biográficas remonta ao século XVIII, período em que obras como *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, contribuíram para consolidar a valorização da experiência individual na cultura ocidental.

Nesse contexto, diferentes formas de escrita do eu, como autobiografias, memórias, diários íntimos e correspondências, passaram a desempenhar papel importante na construção da subjetividade moderna. Essas narrativas não apenas registravam acontecimentos da vida privada, mas também funcionavam como instrumentos de reflexão sobre a própria existência. Com o passar do tempo, o espaço biográfico expandiu-se consideravelmente. Arfuch (2010) observa que, na contemporaneidade, esse espaço abrange não apenas textos literários, mas também uma ampla variedade de produções culturais e midiáticas. Entre essas manifestações, a autora menciona entrevistas, programas de televisão, reality shows, documentários autobiográficos, teatro autobiográfico e diversas formas de autoficção, evidenciando o interesse crescente da sociedade pela expressão do vivido e pelo testemunho da experiência pessoal.

Uma das defesas dessa autora é que a expansão do espaço biográfico está diretamente relacionada ao processo de midiaticização da vida social. Nesse contexto, a exposição pública da vida privada torna-se cada vez mais frequente, produzindo

novas formas de interação entre o indivíduo e o público. Com isso o espaço biográfico contemporâneo caracteriza-se pela multiplicidade de formas narrativas e pela constante circulação das histórias de vida em diferentes meios e linguagens.

Um dos conceitos centrais na reflexão de Arfuch é a noção de vivência, inspirada nos estudos de Wilhelm Dilthey¹⁹. Para o filósofo, a vivência corresponde a uma unidade de sentido que emerge do fluxo da experiência e se torna significativa quando é interpretada ou narrada. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica não se limita a registrar acontecimentos passados, mas um dispositivo de reestruturação que surge quando o sujeito, ao narrar sua história, reorganiza suas experiências, atribuindo-lhes novos significados.

Observa-se que esse processo de construção narrativa já estava presente em formas antigas de escrita autobiográfica, como os chamados “livros de razão”, cadernos utilizados para registrar atividades cotidianas e eventos familiares (Arfuch, 2010, p.78). Com o tempo, esses registros passaram a incluir reflexões pessoais e relatos mais detalhados da vida cotidiana, aproximando-se gradualmente das formas contemporâneas de escrita autobiográfica. Os diários íntimos confessionais também desempenham papel importante nesse processo, pois além de registrar acontecimentos externos, esses textos revelam sentimentos, dúvidas e conflitos pessoais, tornando-se espaços privilegiados

¹⁹ Wilhelm Dilthey (1833–1911) foi um filósofo, historiador e teórico da cultura alemão fundamental para o desenvolvimento das ciências humanas modernas. Seu pensamento exerceu grande influência na hermenêutica, na filosofia da história e nas teorias da subjetividade, sendo frequentemente citado em estudos sobre autobiografia, memória e narrativa de vida.

de autorreflexão. Assim, narrar a própria vida implica sempre um processo de interpretação da experiência, nesse entendimento, a narrativa transforma o vivido em experiência compartilhável, permitindo que o sujeito construa uma identidade narrativa.



4.

Autobiografia, ficção e estratégias de autorrepresentação

A relação entre autobiografia e ficção constitui um dos temas centrais nos estudos sobre narrativas do eu. Leonor Arfuch argumenta que essa relação não deve ser compreendida como uma oposição simples entre verdade e invenção. Segundo a autora, o aspecto mais relevante dessas narrativas não é necessariamente a fidelidade aos acontecimentos narrados, mas as estratégias de autorrepresentação utilizadas pelo narrador. Nesse sentido, o relato autobiográfico envolve escolhas narrativas, seleções de memória e processos de interpretação que transformam a experiência vivida em narrativa.

Arfuch (2010) destaca que o que está em jogo nessas narrativas não é apenas o conteúdo do relato, mas a forma como o sujeito se constrói discursivamente. A maneira de narrar, os silêncios, as omissões e as ênfases fazem parte do processo de construção da identidade. Assim, a autoficção surge como uma forma particularmente significativa de explorar essa dimensão narrativa da identidade. Ao combinar elementos autobiográficos e ficcionais, a autoficção evidencia que toda narrativa de si envolve processos de criação e interpretação.

As discussões sobre autobiografia e ficção também se relacionam com o campo da literatura de testemunho. Márcio Seligmann-Silva (2003) destaca que essa forma de escrita se tornou especialmente relevante diante das grandes catás-

trofes do século XX. Segundo o autor, certos acontecimentos traumáticos parecem resistir à representação direta. Inspirado na psicanálise freudiana, Seligmann-Silva afirma que o trauma corresponde a um evento que ultrapassa a capacidade de simbolização do sujeito. Nesse contexto, a ficção desempenha papel fundamental. Longe de representar uma simples invenção, ela pode funcionar como meio de aproximar o leitor de experiências que não podem ser plenamente descritas de forma literal.

De acordo com Seligmann-Silva (2003), a literatura de testemunho não busca apenas imitar a realidade, mas manifestar o real por meio de estratégias narrativas capazes de evocar o trauma. A imaginação, nesse caso, permite criar imagens e metáforas que tornam possível transmitir experiências que escapam à representação direta. Assim, a ficção torna-se um instrumento fundamental para a elaboração do testemunho. Todas essas considerações estão em consonância com o campo literário, inclusive com a literatura dramática, que, de certa forma, foi revista ao friccionar com as proposições aristotélicas em torno desse tema. Onde está a curva dramática nesse novo modo de fazer teatro? Eis a questão.



5.

Autobiografia e presença nas artes cênicas, o desafio para a Literatura dramática?

No campo das artes cênicas contemporâneas, o uso de material autobiográfico tornou-se uma prática cada vez mais recorrente. Essa tendência está relacionada a uma busca estética por maior aproximação entre arte e realidade, em que experiências pessoais dos artistas passam a constituir matéria fundamental da criação. Nesse contexto, o relato au-

tobiográfico deixa de ser apenas uma narrativa retrospectiva sobre acontecimentos da vida para se tornar um elemento performativo capaz de produzir presença no espaço cênico.

Óscar Cornago (2012) observa que esse movimento pode ser compreendido como parte de um processo mais amplo da arte moderna e contemporânea, no qual se busca estabelecer um diálogo cada vez mais direto com a realidade. Para o autor, essa aproximação com o real surge também como resposta a um contexto cultural marcado pela saturação de ficções e representações, nas quais se evidenciam certas inadequações entre experiência vivida e formas tradicionais de representação artística. Assim, a incorporação do material autobiográfico nas artes cênicas constitui uma tentativa de reintroduzir a experiência concreta do sujeito no centro do acontecimento artístico.

Nesse tipo de criação, a autobiografia não se apresenta apenas como uma sequência de informações sobre a vida de um indivíduo, mas como uma forma de presença. Ao narrar experiências pessoais diante do público, o artista mobiliza a própria memória como matéria de criação, transformando-a em ação cênica. A palavra autobiográfica, nesse sentido, assume uma dimensão performativa: ela não apenas descreve acontecimentos passados, mas os torna novamente presentes no momento da enunciação.

Cornago destaca que, quando pronunciada em cena, a palavra autobiográfica pode ser entendida como um ato físico da memória. Ao falar de si mesmo diante do público, o performer cria uma ponte entre diferentes temporalidades: o passado das experiências vividas e o presente da performance. A memória, nesse caso, não se apresenta como simples recordação, mas como um gesto corporal e discursivo que atualiza o vivido no aqui e agora da cena. Esse processo evidencia a importância da presença física do artista como me-

diadora entre memória e público. A presença do performer estabelece uma relação direta com os espectadores, permitindo que a narrativa autobiográfica seja percebida não apenas como relato, mas como experiência compartilhada, com isso, a memória torna-se, assim, um elemento vivo da performance, capaz de produzir sentidos no momento da apresentação.

Além disso, essa perspectiva altera também a relação tradicional entre ator e personagem, pois, em muitas propostas contemporâneas, o performer não assume necessariamente um personagem ficcional, mas se apresenta como sujeito de sua própria narrativa, visto assim, o que está em jogo não é a representação de uma identidade fictícia, mas a exposição de experiências pessoais que se transformam em material artístico. Nesse sentido, a autobiografia nas artes cênicas coloca novos desafios para a literatura dramática. Tradicionalmente, o texto dramático esteve associado à construção de personagens, conflitos e situações ficcionais. Entretanto, quando o material autobiográfico passa a ocupar o centro da criação, a dramaturgia tende a assumir formas mais híbridas, aproximando-se de relatos de vida, testemunhos e dispositivos performativos.

Essa transformação evidencia que o teatro contemporâneo frequentemente opera em um território intermediário entre ficção e realidade. A autobiografia, ao ser incorporada ao espaço cênico, revela o caráter narrativo e interpretativo da própria experiência vivida, isso porque, o artista não apenas relata fatos, mas reorganiza memórias, constrói sentidos e cria uma narrativa sobre si mesmo. Dessa forma, a presença autobiográfica nas artes cênicas reforça a natureza híbrida das narrativas do eu, situadas entre experiência vivida, construção narrativa e criação artística. Ao trazer a memória para o centro do acontecimento teatral, essas práticas ampliam as possibilidades da dramaturgia contemporânea, contrapondo-se inevitavelmente com muitos aspectos defendidos na Poética Aristotélica.



6.

Se fosse possível finalizar... diria que

As reflexões apresentadas neste capítulo procuraram demonstrar que as narrativas autobiográficas e autoficcionalis ocupam posição central na cultura contemporânea. A literatura autobiográfica, portanto, não constitui apenas um registro factual da vida do autor, mas uma forma específica de interpretação do vivido. A memória, ao ser mobilizada no processo narrativo do autor, reorganiza acontecimentos, seleciona episódios e atribui significados que dialogam tanto com a subjetividade do narrador quanto com os contextos culturais e históricos em que a narrativa é produzida, fazendo com que o texto autobiográfico se configure como um espaço de elaboração simbólica da experiência.

O texto discute também o uso de materiais autobiográficos na cena contemporânea como uma tendência crescente de aproximação entre arte e realidade, colocando o relato de experiências pessoais em outra dimensão, este deixa de ser apenas conteúdo narrativo e passa a constituir também um gesto performativo no caso do teatro contemporâneo.

Esse deslocamento produz um desafio particular para a literatura dramática, pois a autobiografia nas artes cênicas não apenas relata acontecimentos, mas produz uma experiência compartilhada, na qual memória, corpo e linguagem se articulam. Diante desse cenário, a literatura dramática é convidada a repensar seus próprios limites. A incorporação de material autobiográfico não apenas transforma as formas de escrita cênica, mas também desloca o lugar do autor e do intérprete, pois a figura do performer-autobiográfico emerge como sujeito que narra e vive simultaneamente a própria narrativa. Assim, o desafio colocado pela autobiografia nas artes cênicas não reside apenas na incorporação

de experiências pessoais à dramaturgia, mas na criação de dispositivos capazes de sustentar essa tensão entre vida e representação.

Por fim, ficção, autoficção são instâncias compreendidas no processo criativo com a arte como um fenômeno produzido no espaço biográfico para que o artista, seja ele escritor, performer ou ator, possa se autobiografar na cena contemporânea, permitindo-se abranger em seus modos de produzir e comunicar sua arte em tempos de solilóquios.



Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORNAGO, Óscar. A confissão como estratégia cênica. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

Sobre os autores



Aline Araujo Rocha:

é mestra em Letras, área de concentração Teoria Literária, na Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Professora de Língua Portuguesa, na rede municipal de Paço do Lumiar. Professora de Língua Portuguesa, leitura e Escrita- LEEC, na prefeitura de São José de Ribamar. E-mail: alineletras17@gmail.com

Andréa Teresa Martins Lobato:

é professora de literatura do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão e do PPGLetras/UEMA. Doutora em Letras e Comunicação (UFRJ). E-mail: andreatmlobato@gmail.com

Andreza Clara Sousa Santos Andreza Sousa:

é graduada em Letras – Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e atua na área da Educação na cidade de São Luís. Possui interesse na área da literatura e no ensino da língua inglesa. E-mail: andrezacssantos1@gmail.com.

Carlos André Pinheiro:

é doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012) e professor da Universidade Federal do Piauí - UFPI, onde atua como docente e pesquisador no Curso de graduação em Letras Vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Letras. André Pinheiro é membro do GT da ANPOLL "Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídias", membro pesquisador do grupo "TOPUS - Grupo Inte-

institucional de Pesquisa sobre o Espaço, Literatura e Outras Artes” e líder do “Grupo de pesquisa em teorias do espaço ficcional”, que está cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq. Desenvolve estudos na área de “Estética” e “Teoria da Literatura”, sendo que o foco de suas investigações recai sobre a teoria do espaço ficcional, intermedialidade e poesia brasileira contemporânea. Pinheiro tem uma produção científica primordialmente voltada para os seguintes temas: o espaço na poesia e nos demais sistemas artísticos, o espaço como redução estrutural, artes visuais e lírica contemporânea. E-mail: andrepinheiro@ufpi.edu.br

Daniel Vitor de Souza Batista:

é licenciado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão. Participou do Programa Institucional Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) com bolsa FAPEMA. Tem artigos publicados em periódicos nacionais. Participa do grupo de pesquisa Interações entre literatura e cinema: adaptação e intermedialidade (CNPq). E-mail: dv6577@gmail.com

Douglas Rodrigues de Sousa:

é graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Em 2017-2019 realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É professor do Departamento de Letras do Campus de Presidente Dutra -MA/Universidade Estadual do Maranhão - UEMA e da Pós-Graduação em Letras da UEMA. Organizador do livro “Itinerários 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor” (2022) publicado pela Editora Cancioneiro e EDUEMA. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

Élcia Liana Cutrim de Jesus:

é doutoranda em Letras | Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Atualmente é Professora de Língua Portuguesa e Literatura - Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC) | Professora de Língua Portuguesa - Secretaria Municipal de Educação (SEMED). E-mail: elcialianacutrim@gmail.com

Emanoel Nogueira Ramos:

Mestre pela Université Paris VIII; Doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Professor da Educação Básica na Rede Estadual de Ensino no Estado de Mato Grosso. Integra o Laboratório de Pesquisa em Experiências de Formação e Narrativas de Si/UFMG – Lapensi. Membro do grupo de pesquisas Interações entre literatura e cinema: adaptação e intermedialidade, da Universidade Estadual de Maranhão; Membro do grupo de pesquisas Poéticas de Ensino e Formação docente na EJA – POEEJA. E-mail: emanoeldeirara@gmail.com

Everaldo dos Santos Almeida:

é doutorando e mestre em Letras (Teoria Literária) pelo PPGLetras/UEMA, e graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade CEUMA. Possui especializações em Linguística, Educação a Distância e Gestão Educacional. Atua como professor no CESBA e no curso de Letras do CEUMA.

Glacilda Nunes Cordeiro:

é doutora em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2025). Graduada em Licenciatura Plena em Letras-Inglês, pela Universidade Estadual do Piauí (1996); Especialista em Língua Inglesa, pela Universidade Estadual do Piauí (2000);

Mestre em Letras, Área de concentração: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí (2010). Atualmente é professora de inglês do Instituto Federal do Piauí. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente com os seguintes temas: ensino de língua inglesa, literatura inglesa, identidade feminina. gênero, literaturas pós-coloniais, língua inglesa. Integra o grupo de estudos em língua inglesa e literatura anglófonas - ANGLOLIT, vinculado ao CNPq, desde 2018. E-mail: glacilda.nunes@ifpi.edu.br

Herasmo Braga de Oliveira Brito:

atualmente é docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, do ProfLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor Adjunto IV, com Dedicação Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: herasmobraga@ufpi.edu.br

José Ailson Lemos de Souza:

é professor do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e do PPGLetras/UEMA. Doutor em Literatura e Cultura (UFBA) e mestre em Letras (UFC). Coordena o grupo de pesquisa Interações entre literatura e cinema: adaptação e intermedialidade (CNPq). E-mail: ailsonlsj@gmail.com

Jonas Vinicius Alburquerque da Silva Santos:

é mestrando em Teoria Literária no PPGLetras da Universidade Estadual do Maranhão com bolsa FAPEMA. E-mail: jonas-viniciusa@gmail.com

Josenildo Campos Brussio:

é Pós-Doutor em Turismo pelo PPGTUR (Programa de Pós-graduação em Turismo) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Maranhão (2008), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2012) e Licenciado em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (1998). Professor Associado III do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PP-GLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão.

Jurema da Silva Araújo:

possui Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Piauí (2009), Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (2011), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (2013) e Doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2020). Atuou como professora formadora da Universidade Aberta do Brasil. Atualmente, é professora adjunta da Universidade Estadual do Maranhão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando, principalmente, com a Crítica Feminista. E-mail: juremaaraujo@professor.uema.br

Larissa Silva e Silva Sousa:

é graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão – Campus Presidente Dutra. Desenvolve pesquisa na área de Literatura Brasileira com ênfase em memória, espaço e identidade. E-mail: lari1608s@gmail.com

Laylah Yaphah Coelho Cruz:

é mestra em Estudos Literários na linha de pesquisa Literatura, intermedialidade e saberes transversais pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Membro do grupo Grifo - Estudos Literários (UFMA), do Grupo de Pesquisa em Teorias do Espaço Ficcional (UFPI) e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Filosofia e Literatura GEP-FILOLIT (IFMA). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Literaturas de língua portuguesa, com ênfase no estudo do espaço ficcional. E-mail: laylahcoelho@ufpi.edu.br

Liz Lanne Costa Lima:

é mestranda em Teoria Literária pelo PPGLetras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na UEMA – Campus Presidente Dutra. E-mail: liz.lanne440@gmail.com

Lucas Lima Sousa dos Santos:

é licenciado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão. Participou do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC-UEMA), e é membro do grupo de pesquisa Interações entre literatura e cinema: adaptação e intermedialidade (CNPq). E-mail: luckaslima98@gmail.com

Luizir de Oliveira:

é Professor Titular do Departamento de Filosofia, professor permanente do Mestrado Profissional em Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Atua na área de filosofia com projeto de pesquisa

em Ética, Estética e Filosofia Social. Dedicar-se à investigação temática da confluência entre Ética e Estética, com ênfase nas interfaces entre a Filosofia e a Literatura. E-mail: luiziroliveira@gmail.com

Maria das Dores Costa Campos:

é mestranda no Programa de Pós-Graduação Mestranda em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLetras/UEMA). E-mail: doraccampos79@gmail.com

Maria Eugênia Gomes de Sousa:

é graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão – Campus Presidente Dutra. Desenvolve pesquisa na área de Literatura Brasileira com ênfase em memória, espaço e identidade. E-mail: maria23eugenia04@gmail.com

Michel Augusto Carvalho da Silva:

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Possui especialização em Estudos Literários e Ensino pelo Instituto Federal do Piauí (IFPI) e graduação em Letras Inglês pela UESPI. Desde 2022, exerce a função de Técnico em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI), com experiência na elaboração de editais de processos seletivos e no acompanhamento acadêmico. Atua, ainda, como tutor a distância do curso de Licenciatura em Letras Inglês, vinculado à Universidade Aberta do Brasil (UAB) e ao Núcleo de Educação a Distância (NEAD) da UESPI, desde 2020. Desenvolve atividades de orientação de trabalhos de conclusão de curso na área de Letras Inglês,

com ênfase no processo de ensino-aprendizagem de língua inglesa mediado por tecnologias digitais. Seus interesses de pesquisa concentram-se em Literatura Contemporânea, especialmente nas discussões relacionadas ao mal-estar na contemporaneidade. E-mail: e-mail: michel.silva@ifpi.edu.br

Natália Leitão Barros da Silva:

é mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), e bolsista CNPq. Graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), desenvolve pesquisas em literatura inglesa, com foco na obra de Virginia Woolf. Possui publicação em periódicos nacionais. E-mail: natalialbds@gmail.com

Rebeca Campos Silva:

é mestranda no Programa de Pós-Graduação Mestranda em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLetras/UEMA), com bolsa CAPES. Graduada em Letras – Português/Inglês pela UEMA, desenvolve pesquisa sobre a obra Jorge Amado. Foi bolsista PIBIC com destaque no Seminário de Iniciação Científica (SEMIC) em 2024. E-mail: rebecacampos504@gmail.com

Rhusily Reges da Silva Lira:

é doutoranda em Letras área de concentração Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI. Mestra em Estudos Literários (UFPI). Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UEMA). Desenvolve pesquisa nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura e outras áreas do conhecimento. E-mail: rhusily19@gmail.com

Saulo Barreto Lima Fernandes:

Mestre e Doutorando em Teoria Literária pelo PPGLetras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: sauloblif@gmail.com

Thamyres Pereira de Souza:

é licenciada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão. Participou do Programa Institucional Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) com bolsa FAPEMA. Participa do grupo de pesquisa Interações entre literatura e cinema: adaptação e intermedialidade (CNPq). E-mail: thamyresdesz@gmail.com